



**BENEMÉRITA UNIVERSIDAD
AUTÓNOMA DE PUEBLA**

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

COLEGIO DE HISTORIA

EL VIOLÍN: UN CONTRA DISCURSO VISUAL DE
LA IMAGEN DEL GUERRILLERO MEXICANO

TESIS

PARA OBTENER EL GRADO DE:
LICENCIADO EN HISTORIA

PRESENTA:

BLANCA EDITH RAMÍREZ CRUZ

ASESOR DE TESIS:

MTRO. JOSÉ PABLO ACUAHUITL ASOMOZA

PUEBLA, PUE.

MAYO DEL 2016

ÍNDICE

Introducción.....	5
CAPÍTULO 1. Hacia la reivindicación de la imagen como fuente histórica.....	9
1.1 Historia cultural: ¿Una apertura para la interpretación de los textos visuales?.....	10
1.2 Estudios y Cultura visuales, una novedosa aproximación de la imagen.....	16
1.3 El constructo social de la imagen.....	22
1.4 La contravisualidad.....	28
1.5 Memoria visual: un nuevo elemento para observar y rescatar el pasado.....	29
1.6 Cine: Una estrategia para la recuperación de una memoria crítica.....	32
CAPÍTULO 2. Las guerrillas centroamericanas y el contexto histórico internacional.....	41
2.1 Panorama internacional.....	43
2.1.1 El intervencionismo estadounidense y el surgimiento guerrillero centroamericano.....	44
2.1.2 La Revolución Cubana.....	49
2.2 Guerrillas en Centroamérica.....	52
2.2.1 Movimiento armado en Guatemala.....	53
2.2.2 Guerrilla en Nicaragua.....	58
2.2.3 Insurrección en El Salvador.....	59
2.3 Semejanza entre las distintas guerrillas del Continente Americano.....	60
2.4 La Teología de la liberación y su relación con la Teoría de Marx.....	64
2.4.1 La influencia del Marxismo y de la obra de Ernesto Guevara en la guerrilla rural de Guerrero, México.....	69
2.5 Recuperación y reconstrucción de la Memoria Visual de los movimientos armados en Centroamérica.....	72
2.5.1 El microfilm estático y la guerrilla.....	73
2.6 Contexto histórico de la visualidad del guerrillero.....	76
2.6.1 Rodrigo Moya: Un lente militante.....	76
2.6.2 Alberto Díaz Korda: Una simbiosis de la foto estática y la foto en movimiento.....	82
2.6.3 Cinema y Guerrilla.....	83

2.6.3.1 La guerrilla guatemalteca documentada por la lente de un mexicano.....	83
2.6.3.2 “El cielo abierto” de Everardo González, visualidad de la guerrilla salvadoreña.....	84
CAPÍTULO 3. La Guerrilla en México.....	87
3.1 Balance historiográfico acerca de la aproximación al tema de las guerrillas.....	88
3.2 Contexto de México a partir de la década de los 40’s.....	94
3.3 Guerrillas en México.....	105
3.3.1 Guerrilla en Morelos liderada por Rubén Jaramillo.....	106
3.3.2 Asalto Armado al Cuartel Madera.....	109
3.4 Guerrero en armas.....	112
3.4.1 Lucio Cabañas, El Partido de los Pobres, y la Brigada de Ajusticiamiento.....	116
3.5 Contra discurso visual: orígenes de la Cultural visual del guerrillero en México.....	122
3.5.1 La literatura como contrapeso a la visión hegemónica sobre el guerrillero.....	122
CAPÍTULO 4. Corrientes cinematográficas contestarías.....	127
4.1 <i>Neorrealismo</i> Italiano.....	127
4.1.1 Ladrón de bicicletas: Modelo de las principales características del cine <i>neorrealista</i>	129
4.1.2 Paralelismos entre el <i>Neorrealismo</i> italiano y “El violín”.....	130
4.1.3 Principales exponentes del <i>Neorrealismo</i> italiano.....	131
4.2 <i>Nueva Ola Francesa</i>	132
4.2.1 Paralelismos entre la <i>Nueva ola francesa</i> y “El violín”.....	136
4.3 <i>El tercer cine o cine de liberación</i>	136
4.3.1 La categorización del cine.....	141
4.3.2 Argumentos contra El <i>Cine de liberación</i>	144
4.3.3 Condiciones que propiciaron <i>El Tercer Cine</i>	145
CAPÍTULO 5. “EL violín”, genealogía de la guerrilla en el cine mexicano.....	148
5.1 El cine del súper ocho como fenómeno de contracultura.....	150
5.2 “Bajo la metralla”, de Felipe Cazals (1982.....	153
5.3 “Flor en Otomí”, de Luisa Riley (2012).....	155
5.4 “El lenguaje de los machetes”, de Kyzza Terrazas (2011.....	155
5.5 “La guerrilla y la esperanza: Lucio Cabañas” de Gerardo Tort (2005).....	156
5.6 Representación de la guerrilla en la película “El Violín”.....	157
5.6.1 Datos del director.....	157

5.6.2 Ficha Técnica de la cinta.....	158
5.6.3 La Recuperación de la memoria en la cinta “El Violín”.....	158
5.6.4 Representaciones culturales e históricas encontradas en la cinta “El Violín”.....	161
5.6.5 El contexto y elementos históricos que no fueron encontrados dentro de la película “El violín” (2006).....	162
5.7 “El violín” como referencia cultural para el análisis del movimiento guerrillero Mexicano.....	163
5.8 Aspectos a tener en cuenta en el análisis de “El violín” DE- DESDE.....	167
5.8.1 Clasificación de maneras de escribir la historia según Marc Ferro.....	167
5.8.2 El <i>Cine de liberación</i> en la cinta “El violín”.....	169
Conclusiones.....	172
Bibliografía.....	174

INTRODUCCIÓN

La presente investigación nace de un particular interés hacia los movimientos sociales porque la guerrilla en México es un importante tema de investigación que tiene todavía muchas cuestiones sin resolver y algunas más por abordar. Dichas cuestiones pendientes son trascendentales para que el estudio de los movimientos armados guerrilleros se profundice y, por ende, se mejore. La relevancia del análisis de la guerrilla mexicana tiene su importancia en el ámbito social debido a que se trata de una especie de radiografía sobre la forma de resistencia por parte de los grupos subalternos en contra de los organismos que retienen el poder.

Se considera que es un tópico de interés vigente, no solamente en el plano académico sino también en el social, para poder entender la construcción y revisión cultural de la sociedad actual mexicana. Al tema de la guerrilla -como se mencionó anteriormente- aún le falta mucho por indagar, sobretodo, como consecuencia de la falta de estudios que hubo hacia dicho asunto puesto que durante mucho tiempo no existió una historiografía o no se conocía una información tan abierta en los últimos años del siglo pasado.

Fue durante los cursos de Metodología de la Investigación, impartido por el Doctor Marco Velázquez Albo, junto con el de Temática de Revolución Mexicana, enseñado por el Maestro José Carlos Blázquez Espinosa, donde surgió la inquietud de investigar al respecto. Mientras se hacía referencia a la cuestión del “Ateneo de la Juventud”, salió a la luz el nombre del escritor Carlos Montemayor, mencionado como un especialista en el tema de los movimientos armados y explicando que existían pocos estudios sobre la guerrilla.

Por otro lado, la asesoría recibida de parte del Maestro José Pablo Acuahuitl Asomoza marcó la pauta para escribir sobre el tópico de la guerrilla desde otro abanico de posibilidades o desde otra perspectiva: la de la Cultura Visual y el análisis de la imagen. Lo anterior surge como un modo de romper con el estudio tradicional de la Historia supeditado a la revisión del texto escrito. En México, había pocas investigaciones centradas en la supervisión de la imagen como fuente directa de la Historia y no solamente como complemento. Sin embargo en la actualidad hay cada vez más investigadores y publicaciones sobre el estudio visual.

Al mismo tiempo, se analizó la película “El Violín”, de Francisco Vargas Quevedo, una cinta que posee como argumento central el tema de los guerrilleros campesinos y la cual es, en palabras del prestigiado realizador cinematográfico Felipe Cazals, una obra epidérmica (es decir, una pieza visual que te hace sentir a flor de piel lo que refleja). Es así como se complementó el presente interés de buscar información sobre el fenómeno armado. De aquí, la cuestión sobre los luchadores armados rurales empezaron a llamar la atención de quien suscribe esto, trayendo como consecuencia la elección de la imagen del guerrillero en los discursos visuales como el objeto principal de la actual investigación.

Ahora bien, es importante señalar que en principios de cuentas sólo se pretendía explorar y analizar el tema de la represión hacía los movimientos sociales, en concreto, la represión en los movimientos armados. Sin embargo, conforme se avanzó con la recopilación de la información, surgió una mayor preferencia por conocer y descubrir la forma en que fue representada la guerrilla en los medios de comunicación, específicamente, el hecho de cómo fue planteada en el cine. La construcción de un discurso visual, en este caso el del levantamiento armado, está mediado por varios factores internos y externos. Es por ello que es apremiante hablar de la guerrilla y del cine de manera más amplia; en cuanto a la guerrilla es vital exponer el contexto en el que surgió, las medidas que fueron emprendidas en contra de ellas, así como un breve recuento de este movimiento social en otros países. En el caso del cine, es necesario señalar la manera en la que corrientes cinematográficas extranjeras influyeron en el quehacer del séptimo arte nacional, generando así una nueva forma de filmar.

Por otro lado, es indispensable no dejar de lado el análisis del guerrillero en otro tipo de discursos visuales como el de la fotografía, situación que enriquece la compleja forma en que se va construyendo la imagen del luchador social desde diversas aristas, mismas que puedan dialogar entre sí por la naturaleza intrínseca de su ser. El resultado es la búsqueda de una genealogía de la figura del guerrillero antes de llegar al cine, en donde va apareciendo la fotografía, de tal manera que cuando se exhiben las primeras películas con el tema de la guerrilla en México ya existen antecedentes de la construcción social de este personaje. El análisis histórico a partir de los documentos visuales corresponde a un asunto poco explorado en diferentes disciplinas de nuestro país, lo que otorga mayor valor a la presente investigación, esperando sirva a su vez como una forma de incentivar los estudios de

este tipo.

La historiografía que ayudó a edificar éste texto es muy diversa. Para el aspecto de lo visual se revisaron nombres como los de Ana María Guasch; W. J. Mitchell; Roberto A. Rosenstone; Keith Moxey; entre otros. Para conocer el fenómeno guerrillero mexicano se consultaron autores como Carlos Montemayor; Laura Castellanos y; Marco Bellingeri. En la construcción de las guerrillas en Latinoamérica, se leyeron apuntes de Guillermo de la Peña y Alan Angell. Para el aspecto del discurso cinematográfico como herramienta de liberación, se indagaron publicaciones como las de Octavio Getino, Alberto Hajar y Silvana Flores. Y para la elaboración del capítulo final fueron de gran ayuda textos como los de José Antonio Ruíz Ochoa, Álvaro Vázquez Mantecón, así como la entrevista inédita concedida por el director de la cinta “El Violín”, Francisco Vargas Quevedo.

El trabajo de investigación se encuentra dividido en cinco partes. El primer apartado ahonda en el concepto de la imagen y la importancia de ésta, así como la trascendencia del cine como un nuevo recurso historiográfico. La segunda sección hace referencia al tema del movimiento armado en Latinoamérica, además de retomar las ideologías presentes durante esos tiempos, mismas que de alguna forma influyeron en los movimientos armados de la época. También abarca la construcción de la imagen del luchador social por medio de fotografías y cintas, como un medio de recuperación de la visualidad de éste fenómeno. El tercer capítulo gira en torno al movimiento armado mexicano, examinando el contexto así como los distintos grupos que surgieron en el país en los finales de la década de los años sesenta y principios de los años setenta, para culminar con el contra discurso visual que surgió a partir de la imagen del luchador armado en el país. En la cuarta parte se desarrollan las distintas corrientes cinematográficas entre los años 50's y 70's como una manera de conocer los movimientos cinematográficos que influenciaron el cine nacional. Es así como se expone el cine militante latinoamericano que representa la expresión de una parte de individuos críticos, quienes ven el uso del cine como un recurso que puede cambiar y transformar las distintas sociedades. Finalmente, en el último rubro de la presente tesis se abordan aspectos o ejemplos del cine militante mexicano, un séptimo arte crítico y pensante, concluyendo con el análisis de la cinta “El Violín” (sus contribuciones, omisiones y la cultura visual emanada de éste documento con respecto al tópico del guerrillero).

Uno de los objetivos -el primordial- de la presente investigación es dejar al descubierto los diversos protagonistas en la edificación de la imagen de un ente social, así como señalar la forma en que el tema de la guerrilla ha tomado nueva fuerza e interés por parte de diferentes creadores visuales

El objetivo de la presente investigación es el exponer la trascendencia de la cinta “El violín”, en la construcción de la imagen del ente guerrillero. Dicha película es el principal objeto de análisis de este trabajo. Adicionalmente se muestra los diversos protagonistas en la edificación de ya mencionado luchador social, además de señalar la forma en que el tema de la guerrilla ha tomado nuevo interés por parte de diferentes creadores visuales.

CAPÍTULO 1. Hacia la reivindicación de la imagen como fuente histórica.

La historiografía sobre el cine mexicano sigue adoleciendo de nuevos enfoques metodológicos y temáticos. En la academia ya no es novedad tomar a las películas como “documentos históricos” para realizar investigaciones, desde la década de los noventa hay un creciente interés por desarrollar trabajos de dicho tipo. Sin embargo, buena parte de los mismos se abocan en la llamada “época de oro” del cine nacional. El periodo silente y el séptimo arte a partir de la década de los años 60 siguen esperando a más estudiosos de sus respectivas épocas. El presente informe, como se mencionó en la parte de la introducción, se enfoca en la construcción de la imagen del guerrillero y la guerrilla, especialmente en el *celuloide*. Para lograr dicha meta se debe incursionar en otras zonas metodológicas que permitan romper el paradigma cine-historia.

El que un Historiador trate estos temas refleja un proceso de transformación en el ámbito historiográfico. Por ello, la presente investigación también expondrá la relación que se planteó en parte de los estudios Cine- Historia y en el tratamiento de un filme como fuente histórica; esto porque las primeras aportaciones en el tratamiento de la imagen en movimiento nacieron de dicha relación. Precisamente, las iniciales propuestas que señalaron la trascendencia de incorporar al cine como fuente de investigación histórica, surgieron de los primeros historiadores que apostaron por tratar el aspecto cinematográfico como portador de información, valiosa y única en su haber.

Una de las corrientes historiográficas que hizo nuevas propuestas en el campo de las disciplinas de las humanidades fue la Historia Cultural, la cual innovó las fuentes para la investigación histórica. Sin embargo es necesario retomar algunos de los puntos o elementos que aportó, pues es gracias a esta corriente que se renovó la interpretación hermenéutica y surgió un avance para la exploración de la Historia. Además debido a ésta corriente se puso énfasis en el impacto que tiene el cine en la sociedad.

Por otro lado, no está por demás señalar la trascendencia del cine como una especie de espejo que plasma un fragmento del pensamiento de la sociedad de su tiempo y lleva consigo un discurso que refleja parte de la ideología de las personas que realizaron el filme.

Los estudios de la cultura visual son la parte medular sobre la que se desarrollará la presente investigación, esto porque por medio de sus propuestas se abordará el análisis de la imagen. Justo desde esta perspectiva de estudio se propone incorporar elementos de otros saberes o disciplinas que puedan ayudar a una investigación integral de la figura del guerrillero. ¿Puede el cine contribuir a la generación de una memoria histórica en la sociedad?

La pregunta citada en el párrafo anterior se intentará responder a lo largo del presente capítulo con el objetivo de esbozar las problemáticas pero también las posibles soluciones a las que puede recurrir el historiador que se encuentre interesado en abordar temas visuales en sus trabajos de investigación, con el objetivo de abonar al imaginario colectivo de un concepto en la sociedad. Además de plantear o dejar en claro que los estudios de la cultura visual presentan sustanciales metodologías y un enfoque diferente para la investigación de la imagen.

1.1 Historia cultural: ¿Una apertura para la interpretación de los textos visuales?

Hasta hace algún tiempo el querer realizar una investigación histórica utilizando como herramienta una película era cuestionable. A través de los años y con paradigmas como la Historia cultural, no sólo se ha logrado, como comenta Peter Burke (3), ampliar los temas de investigación pues como lo define en una parte de su libro, “la cultura no sólo se reduce a las prácticas de ciertas clases sociales, el término cultura es mucho más amplio y se encuentra relacionado con toda acción realizada por el hombre”, sino que también se logró diversificar las temáticas de estudio.

Es así que esta nueva Historia cultural se enfoca a toda labor realizada por el hombre situando principalmente a éste como su principal objetivo en su quehacer. Ésta historiografía vino a expandir diferentes temas de investigación, además de ampliar la interpretación. Ahora el análisis de las fuentes no sólo se reduce a textos escritos; hoy en día ya se puede recurrir a objetos, films, acciones, fotografías, etc.

El historiador francés Jean- François Sirinelli aporta una definición de lo que es la Historia cultural y los objetivos que persigue ésta, con lo cual podría quedar de manera más clara la importancia de la nueva Historia. Al respecto Sirinelli comenta:

La historia cultural es la que se asigna al estudio de las formas de representación del mundo dentro de un grupo humano cuya naturaleza puede variar – nacional o regional, social o política y que analizan la gestación, la expresión y la transmisión. ¿Cómo representan y se representan los grupos humanos el mundo que los rodea? Un mundo figurado o sublimado- por las artes plásticas o la literatura-, pero también un mundo codificado-los valores, el lugar de trabajo y el esparcimiento, la relación con los otros... (21)

Con la anterior definición quedan expuestas las diferentes perspectivas que se pueden manejar dentro de la Historia cultural, asimismo se puede deducir el alcance de la utilización de un film como fuente histórica el cual es construido por un sistema de representaciones que reconfigura una parte de ese universo y los seres que habitan en dicho mundo. Además, como menciona José María Caparrós (6) “el arte de las imágenes filmadas es un testigo implacable de la Historia contemporánea y es el reflejo de mentalidades de cierta época”.

Ahora bien, retomando el término de cultura, para Roger Chartier (39), dicho concepto tiene que ver con “un sistema de concepciones transmitidas en símbolos y por los cuales los hombres se comunican y desarrollan sus conocimientos acerca de la vida así como sus actitudes con respecto a ésta”. Es decir, de acuerdo con Chartier, la realidad cultural se compone de distintos elementos como los siguientes: los diferentes grupos que forman a la sociedad; por ende también influyen las prácticas y las obras que se tienden a hacer dentro de los grupos y que otorgan el reconocimiento de una identidad social ante el mundo.

Por lo que dentro del papel que juega el historiador en aquella dinámica que establece la Historia Cultural, parece de gran importancia destacar la definición que menciona Chartier, del historiador C. Shorske:

El historiador busca situar e interpretar el artefacto temporariamente en un campo donde se cruzan dos líneas. Una es vertical o diacrónica, por la cual establece la relación de un texto o un sistema de pensamiento con una expresión previa de la misma rama de actividad cultural. La otra es horizontal o sincrónica, por medio de ésta establece la relación del contenido del objeto intelectual con lo que aparece en otras ramas o aspectos de una cultura al mismo tiempo. (41)

Con esto se entiende que una película viene a ejercer un papel importante no exclusivamente en la cultura de la sociedad moderna, sino también en una investigación histórica. Es de esta forma que se presenta el cine como una nueva e interesante fuente que puede enriquecer el trabajo del historiador. Como señala Robert Rosenstone (10) “el cine representa una nueva forma por medio de la cual se puede reconstruir el pasado y la historia”.

Marc Ferro, uno de los pioneros del estudio del cine, considera el film como un testimonio. El cine, afirma Ferro, revela muchas cosas. El problema, retoma Pablo Alvira de Ferro, no es el cine en sí, sino la metodología que se debe emplear para poder analizar una cinta; para ello se debe filtrar los elementos de la realidad a partir de los elementos de la ficción y de lo imaginario. Ferro observa el doble papel que el estudio del cine puede tener: “uno como testimonio, y el otro en el papel de proximidad en el plano socio-histórico que permite (139)”. Es decir, una de las propuestas de Ferro es estudiar el cine y la relación con la sociedad que lo produce.

Al igual Peter Burke cree que se debe ahondar en el estudio de la relación cine-historia y es otro defensor de la utilización de la cinematografía como parte importante para la investigación histórica, como lo menciona:

... La capacidad que tiene una película de hacer que el pasado parezca estar presente y de evocar el espíritu de tiempos pretéritos es bastante evidente. En otras palabras el testimonio acerca del pasado que ofrecen las imágenes es realmente valioso, complementando y corroborando el de los documentos escritos. Muestran ciertos aspectos del pasado a los que otros tipos de fuentes no llegan. (201)

A pesar del gran aporte que puede representar el uso de la imagen como documento histórico, este elemento –la imagen en movimiento- ha sido muy ignorado comenta Burke (4) pues es un campo poco explorado por los historiadores en comparación con el continuo recurso o análisis del documento escrito. Pocos son los historiadores que se ocupan de estudiar la imagen como una fuente importante para el desarrollo de su investigación. A pesar de la creciente expansión de lo visual en la sociedad contemporánea, gran parte de los historiadores prefieren ocuparse de textos y de hechos políticos y no de la investigación que se puede obtener de un ícono.

“La invisibilidad de lo visual” así nombra Burke (5) a la poca atención e interés por parte de los historiadores hacía temas o fuentes relacionadas con las imágenes, a pesar de que en algunos casos los testimonios que se puedan recoger de ellas sean únicos y que por medio de la imagen se pueden plantear nuevas interrogantes. Debido a esto, no solamente debería ser utilizada la imagen como testimonio sino también debería estudiarse el impacto de la imagen en la construcción histórica y la influencia de esta en la creación de la cultura visual de una sociedad.

Sin embargo, es válido preguntarse ¿hasta qué punto las imágenes son un testimonio fiable del pasado? En este aspecto el mismo Burke (5) manifiesta que esta interrogante no sólo le concierne al plano visual, sino al texto escrito también. Ambas fuentes al ser producto de hombres forman parte de una realidad que puede ser de gran aporte para la investigación histórica; los dos recursos historiográficos deben ser analizados y examinados con otras fuentes de indagación para poder llevar a cabo un mejor estudio histórico.

Por su parte, Rosenstone basa su argumento en cuanto a la veracidad del cine y comenta que la Historia, incluida la escrita, al igual que un film, es una reconstrucción y no un reflejo directo; por ende, el lenguaje escrito es únicamente un camino para reconstruir la historia, un camino que “privilegia factores como: los hechos, el análisis y la linealidad”. Rosenstone, plantea como la nueva historia reconstruida por medio de imágenes es mucho más compleja que cualquier texto escrito ya que en la pantalla pueden aparecer diferentes elementos e incluso textos los cuales hacen más complicada su interpretación (15).

Burke plantea la importancia de las imágenes como una mejor guía para poder comprender el impacto que tenían las representaciones visuales en la vida política y religiosa tanto de sociedades pasadas como de las contemporáneas. Estos vestigios que pueden servir de gran ayuda a la investigación histórica también presentan o traen consigo ciertas problemáticas, como cualquier otra fuente histórica. Dentro de estos conflictos se presentan los siguientes:

En primer lugar, la dificultad de traducir en palabras el testimonio que nos ofrecen, y, en segundo, debido a la poca utilización de testimonios visuales por parte del historiador en su formación en

comparación con los textos escritos es menos el acercamiento que tiene el historiador hacia las imágenes, por tanto, el historiador posee una escasa experiencia con respecto a los métodos para tratar este tipo de fuente, a diferencia del testimonio escrito. Un ejemplo de ello es, comenta Pantoja(18), en la forma en la que el Historiador pretende acercarse a la fuente de la imagen, pues la mayor parte lo hace de la misma manera que con la escrita, “por caminos especializados y tecnificados”. En donde sólo se concentran en la disciplina histórica; el investigador debe de hacer un trabajo interdisciplinar, ante el recurso de la imagen que tan poco ha sido ahondado y del cual hay una escasa metodología como consecuencia de la renuencia a incorporar éste tipo de fuentes.

Con respecto a los problemas que trae utilizar una imagen como fuente historiográfica, la investigadora Beatriz De las Heras Herrero precisa de tres inconvenientes: 1.- el de la subjetividad, dicho aspecto está relacionado con que el fotógrafo capta un instante de un espacio seleccionado entre un conjunto de posibilidades, por lo que retrata un enfoque de una realidad pasada y muestra un punto de vista subjetivo que puede condicionar la mirada del observador (70). En este punto se entiende la premisa que plantea De las Heras, sin embargo esta dificultad no es un conflicto que solo tenga consigo las imágenes, está contrariedad también la tienen otras fuentes historiográficas incluyendo el documento escrito.

Cuadro Inconvenientes de la imagen como fuente histórica

1.- Subjetividad	Sólo plasma parte de la realidad y muestra un punto de vista parcial.
2.- Persuasión	Se debe de tener en cuenta, que no todo lo que aparece es fiel. La “fidedignidad” está muy relacionada con los aspectos de Evocación y Codificación
3.- Metodología de Análisis	<p>“Historia de la imagen”.- Convierte al icono en el objeto de la investigación.</p> <p>“Historia desde la imagen”.- Se convierte en un instrumento de investigación o interpretación de la Historia.</p>

El segundo problema que establece De las Heras, es la fuerza de persuasión de la imagen, el análisis de la imagen debe de tener en cuenta el poder evocativo y codificado de la imagen, para ella esa fuerza de persuasión se debe a la “fidedignidad” que se le atribuye a la imagen. En el caso de la imagen en

movimiento se hace mayor la persuasión en palabras de Heras, “esto porque el cine puede rescatar el testimonio oral de los implicados y dar una sensación de veracidad al espectador” (76). Si bien es cierto el punto que señala, también es cierto que el historiador al tratar el tema de la imagen, no puede ser tan ingenuo y creer que todo lo presentado es realidad, dicho investigador social debe tener una mirada crítica hacia esta fuente, como en un texto escrito.

El tercer punto que expone De las Heras, está relacionado con la metodología de análisis que se va a utilizar pues para ello se debe ahondar en indagaciones de orden teórico y metodológico, y se debe poner en claro y definir qué es lo que se quiere hacer si “historia de la imagen”, que convierte a la fotografía o el cine en el objeto mismo de la investigación. O hacer “historia desde la imagen”, en donde transforma a la fotografía o la película en un instrumento de investigación o interpretación de la historia (76).

Y es que precisamente en el aspecto metodológico para el estudio de las imágenes es en donde hay una carencia en las propuestas de la Historia cultural. Si bien es cierto que gracias a ésta la interpretación de fuentes se abrió, también es cierto que el ámbito de las imágenes quedó muy poco abordado y en la gran mayoría de las veces el tema de lo visual quedo subordinado al discurso escrito, por lo que generalmente la imagen no ocupa el papel protagónico o central en una investigación, sino que sirve de apoyo en el análisis de un texto escrito.

A pesar de la insuficiencia en cuanto a la metodología para estudiar a la imagen, y ser el análisis de ésta un tema complejo, no se puede negar la importancia del elemento visual en la investigación histórica. Así mismo es preciso señalar que no se puede fundamentar una indagación teniendo como única fuente un elemento visual, por lo que Alvira (2) comenta que “el uso del cine como vestigio no puede ser autosuficiente por lo que debe encararse contrastando el elemento audiovisual con otro tipo de fuentes”, sin embargo, esta condición no es exclusivamente un problema que le atañe a los vestigios visuales sino esta dificultad también la padecen los textos escritos.

Al retomar el tema de las imágenes como sustancial herramienta historiográfica es importante señalar y dejar en claro de qué manera el historiador va a acercarse a esta fuente pues influirá el objetivo y la técnica del científico social en el resultado final de su investigación. Por ello es importante mencionar

los métodos de análisis de disciplinas como la iconografía y la iconología cuyas metodologías en su momento fueron esenciales y básicas para el estudio de la imagen.

Al respecto, señala Burke, que “toda imagen tiene por objeto comunicar algo y hasta el momento ciencias como la iconográfica e iconología han propuesto una serie de métodos para realizar la interpretación de las imágenes”. Estos procesos principalmente lo llevan a cabo los historiadores del arte; sin embargo, en este aspecto el propio Burke (24) enfatiza la carencia de este procedimiento en la dimensión social puesto que hay un abandono con respecto al contexto en que se sitúan las imágenes. Es decir los métodos hacia el estudio de la imagen se centran en el aspecto de la estética de ésta y se ignora el contexto en el que fue elaborada.

Por otra parte con respecto a la iconología, Burke (26) advierte el error de ésta al generalizar y suponer que “las imágenes expresan el espíritu de la época” puesto que cae en el absurdo de predecir que un período posee una homogeneidad cultural cuando es sabido que el desarrollo y producción cultural de una ciudad es diversa. Además de qué, comenta Hans Belting (19) el estudio que se hacía de la imagen por parte de la iconología era estrechamente vinculado con su valor estético, otra de las problemáticas es que sólo era considerada como imagen a la pintura.

Por ello Burke señala que las metodologías tanto de la iconografía y la iconología no son las más pertinentes debido a que en algunos aspectos son muy estrictas y en otras demasiado flexibles. No obstante subraya, el soporte que han obtenido de estas disciplinas los propios historiadores pero también señala la creciente necesidad de trascenderla y buscar nuevas maneras de interpretación y análisis.

1.2 Estudios y Cultura visuales, una novedosa aproximación de la imagen

En primer lugar, se debe preguntar ¿Cuál es la importancia de estudiar o analizar la imagen? Una de las acertadas respuestas es la que ofrece Belting, quién señala que una imagen es más que un producto de la percepción. Para Belting (14) “la importancia de la imagen se manifiesta como resultado de una simbolización personal o colectiva”, es decir, se evidencia la gran importancia de la imagen en el diario vivir de la sociedad. La trascendencia de la imagen en la actualidad se proyecta en que vivimos y entendemos el mundo con imágenes por ello es necesaria una comprensión de lo

visual.

En algunas culturas de la antigüedad, comenta José Luis Brea, la imagen es considerada o catalogada como evidencias, es tal la importancia de éstas que cuando son de origen colectivo las interiorizamos tanto que llegamos a considerarlas como propias, por ello las imágenes colectivas significan que no sólo percibimos el mundo como individuos, sino que lo hacemos de manera colectiva, “lo que supedita nuestra percepción a una forma que está determinada por la época”. (27)

Aunado a esto es vital comentar que es tal la importancia de lo visual en el mundo actual, que en la gran mayoría de las ocasiones el poder de los íconos es ejercido por las instituciones que disponen de las imágenes por medio del medio actual y de su atractivo; a través del medio lo que se persigue es promover una imagen que se pretende inculcar a los receptores y que está determinada la mayoría de las ocasiones por las decisiones del poder en turno.

Confirmando la trascendencia del estudio de lo visual y la relación estrecha de los seres humanos con las imágenes, Keith Moxey expone que “los seres humanos establecen su identidad colectiva creando alrededor una segunda naturaleza compuesta de imágenes que no se limitan a reflejar conscientemente los valores previstos por sus productores, sino que irradian nuevas formas de valor formado en el inconsciente político de sus observadores” (105). Es decir la importancia de las imágenes se puede incluso ver reflejada en el aspecto ideológico, el cual pasa inadvertido muchas veces.

Por su parte, Brea comenta también del gran potencial que puede tener el aspecto visual en las sociedades contemporáneas, pues existe una gran creación, multiplicación y distribución de imágenes, relacionadas con las formas de vida del hombre. Además subraya como desde el elemento visual se prevén “transformaciones importantes en el campo de las prácticas productoras de significado cultural por medio de la visualidad” (1).

No obstante la trascendencia del elemento visual, señala Belting, aún se le ha dotado de un papel secundario a las imágenes y se le ha dedicado atención a un solo medio técnico, como la fotografía o el cine (18), sin embargo, una teoría general de los medios queda aún pendiente. Debido principalmente a que imagen y medios son dos entes diferentes de análisis, pues mientras el elemento

de la imagen lleva consigo una serie de factores de representación, interpretación y recepción por nombrar algunas; el elemento de los medios se relaciona más con las conexiones de poder y el tipo de medios del que se habla.

Como ya se ha señalado, el estudio o análisis de la imagen en el pasado se redujo exclusivamente a si ésta se traducía en arte, por esta causa su estudio quedó adjudicado en la mayoría de las ocasiones a la historia del arte. Es por ello que los estudios de la imagen sólo se podían hacer desde el arte, y la creación, comenta Belting (20), de una verdadera ciencia de la imagen retrocedió. Es de este modo que el elemento visual estuvo supeditado al lenguaje, y el papel de las imágenes quedó como medio y no como fin.

Es importante señalar que ya desde la postura antropológica se planteó una nueva propuesta para abordar el estudio de la imagen la cual se proyectó desde el esquema de tres pasos para abordar el análisis de ésta: imagen – medio- espectador. Ésta propuesta tiene su relevancia ya que actualmente en gran parte de las ocasiones el estudio de la imagen, como lo señala Belting (26), se reduce al mero concepto de imagen o al tipo de técnica que tiene la imagen. Sin embargo aún quedaba pendiente una mejor propuesta que integrara otros aspectos de la visualidad, que no habían sido asumidos en el estudio de la imagen. Con los antecedentes inicialmente citados en el presente trabajo de investigación se observa que hay una evidente omisión o deficiencia en el estudio de lo visual. Es por esto que el surgimiento de los recientes Estudios Visuales presenta una alternativa diferente en el tratamiento de la imagen y por ello es retomada por la presente tesis para la mencionada investigación.

Y es que precisamente la ausencia de lo visual fue una de las principales constantes en las investigaciones históricas hasta hace algún tiempo. Como ya se ha repetido anteriormente, el recurrir al elemento visual en una investigación era impensable, así como inimaginable era el uso de una película como fuente historiográfica para el historiador, pues se menospreciaba este recurso por ser un ente abstracto y por no ser un documento escrito. Fue hasta la década de los 80's como refiere Edward Goyeneche Gómez (389), cuando se revaloró el papel de este medio visual y se incorporó el análisis de las cintas para diversos estudios históricos.

Algunos historiadores vieron en el estudio de la imagen en movimiento, un poderoso recurso del cual

se podía obtener información que los textos escritos carecían, entre estos historiadores se puede mencionar a José María Caparrós, Marc Ferro y Robert A. Rosenstone por citar a algunos¹. Ante la poca atención hacia este vestigio como herramienta de investigación y sin un método adecuado para el estudio de la imagen, aparece en las dos últimas décadas del siglo XX los Estudios visuales, los cuales replantean nociones novedosas en cuanto al procedimiento para escrutar el elemento visual en una investigación histórica. A cerca del objeto visual, comenta Moxey (8) “las imágenes son monumentos de memoria colectiva que muestran el valor cultural de la sociedad en cuestión”, reafirmado la importancia de la propuesta de los estudios visuales.

Por ello es necesario dejar claro para el sustento principal del presente trabajo de investigación ¿que son los Estudios visuales?, ¿qué es la cultura visual? y ¿cuáles son los aportes de ambos?. Para comenzar, los estudios visuales surgieron en la década de los 80s del siglo XX. Al respecto de estos, el historiador Brea los define como “saberes de las prácticas de la visualidad que generan significado cultural; estos están orientados hacia el análisis y el desmantelamiento crítico de todo el proceso de articulación social y epistemológica que sigue hacia el asentamiento de las prácticas artísticas como prácticas socialmente instituidas”. Es decir, los estudios visuales se encargan de analizar la manera en cómo han repercutido las prácticas visuales en la cultura de una sociedad y la forma en la que ya son parte inherente de ésta.

Con respecto a los Estudios visuales se debe señalar el principal aporte de estos, cuya propuesta la realizó W.J. Mitchell, profesor de Historia del arte en la Universidad de Chicago, y que retoma Ana María Guash. Éste último plantea una decodificación diferente en donde el análisis de la imagen ocupe un lugar preponderante y la cual ayude al enriquecimiento de la interpretación tradicional que se realizaba anteriormente (10). Dicha decodificación se acostumbraba hacer al poner como una fuente cuasi sagrada el discurso escrito o lo textual y como resultado dejaba altamente relegado el estudio de la imagen. Al contrario de esto, Mitchell, y posteriormente otros estudiosos, proponen el estudio de la imagen como un ente que tiene mucho que dar y aportar a diferentes disciplinas.

1

“100 películas de Historia Contemporánea”(1997) de José María Caparrós. “El pasado en imágenes”(1997) Roberto A. Rosenstone. “Enseñar la Historia Contemporánea a través del cine de ficción.”(2005) y “Perspectivas en torno a las relaciones cine- Historia (1991) de Marc Ferro.

De este modo, por medio de los Estudios Visuales se plantea una reivindicación de la imagen. Según explica Michael Ann Holly, la propuesta de dichos estudios nació de la necesidad de un análisis distinto en donde en un inicio todo se valía mientras el análisis del objeto en cuestión se alejara de los métodos fosilizados tradicionales (64). Lo que se buscaba era un análisis de lo visual distinto pues el enfoque y la metodología que se había propuesto para su estudio ya no fueron suficientes. Varios investigadores se dieron cuenta que la imagen tenía mucho más que decir, además el estudio de ésta podía ser más profundo y de esta manera alcanzar otras disertaciones más allá de su aspecto fisiológico.

Como expone Moxey, la percepción de la imagen nos permite conocer el mundo de una forma que se puede eludir del lenguaje (10). Por ello es que poseen gran relevancia estos Estudios Visuales ya que se reconoce la trascendencia y el valor de la imagen como objeto de estudio. Además dichos planteamientos proponen una metodología distinta y diversa para abordar el aspecto visual, elemento que había quedado relegado.

Para Mitchell, según lo señalado por Guasch (11), en el análisis de la imagen se debe poner mayor énfasis en el lado social de lo visual, por ello plantea una mirada sagaz hacia “la compleja interacción entre la visualidad, las instituciones, el discurso, el cuerpo y la *figuralidad*”. Mitchell concibe una forma de analizar de manera distinta la visualidad, en donde la investigación de lo visual no sea únicamente integrada por el punto de vista estético, sino también sea incluida la dimensión cultural de la imagen. La dimensión cultural de la imagen es uno de los enfoques al que le apuestan estos Estudios Visuales, es decir, observar y analizar la influencia del elemento visual en la conformación cultural de la sociedad en cuestión.

Por otro lado, es preciso señalar que el sociólogo Pierre Sorlin ya había puesto atención en el elemento del acogimiento de las películas. Sorlin propuso el rescate del factor de la recepción y la trascendencia del cine para la recuperación de las prácticas del pasado. La inclusión de los espectadores, es decir, el público cinematográfico es un factor vital para poder conocer el efecto que la cinta tuvo en los asistentes. Sorlin no miró el estudio del séptimo arte únicamente como un mero examen estético, al contrario, él fue uno de los primeros en proponer el análisis del cine como proceso social.

Por ello la propuesta de Mitchell tiene gran relevancia puesto que retoma la importancia del elemento de la recepción de Sorlin, argumentando que el análisis de la imagen debe de ir a otro nivel y no quedarse en el mero aspecto físico. Mitchell acentúa que se debe poner atención en las prácticas de observación y las relaciones entre el sujeto que observa (el espectador) y el objeto mirado (la imagen visual). De esta forma, este nuevo método se presenta así como una alternativa a las maneras tradicionales de lectura visual y por medio de esta propuesta se pretende realizar una decodificación de lo visual más completa y productiva, práctica de interpretar una imagen. Esto principalmente por que se pone especial atención en los efectos que tuvo o tiene la imagen en cuestión, en la cultura o cosmovisión en la sociedad que la observó. De esta manera se pasa a un nivel más diverso de las preguntas y respuestas que se puede obtener de lo visual.

Por su parte los historiadores Pablo Krochmanly y Matías Zarlenga, mencionan la progresiva importancia de lo visual en la vida cotidiana pero también en la vida académica. Dichos autores determinan el surgimiento de los Estudios Visuales “en el cruce de dos campos de estudio. La historia del arte, y los Estudios culturales”. Bajo esta línea determinan “el concepto de Historia es sustituido por el de Cultura y el concepto de Arte es sustituido por lo visual”; por tanto la “cultura visual” es el objeto de disertación de los Estudios visuales, los cuales ponen énfasis en el fenómeno de la visualidad y su construcción cultural. (3)

Y es que refiriéndonos precisamente a la construcción cultural, para Mitchell (26) la cultura visual es “la construcción visual de lo social y no únicamente la construcción social de la visión”. Es decir, la cultura visual debe insistir en la construcción visual del campo social para de esta manera esclarecer la forma adquirida de la visualidad que tenemos intrínsecamente de ciertos temas o conceptos. Es importante exponer que para Mitchell el análisis de las construcciones sociales debería de ser el eje central de los estudios visuales y éstos deben de estar orientados en estudiar las prácticas diarias del ver y del mostrar.

La importancia de la Cultura Visual como objeto de estudio reside en la manera en la que se revalora la función de la imagen como una herramienta historiográfica de donde se pueden obtener novedosas interpretaciones. El estudio de lo visual gira no únicamente en la parte estética de la imagen, un

aspecto al que se le prestaba gran parte de la atención anteriormente. Por el contrario, con la cultura visual se da mayor valor a la relación imagen-sociedad, el modo en la que lo visual es recibido y forma parte de la cultura de la colectividad. Así mismo, Ernest Alphen Van, expone (80) que la cultura visual se concibe como un tipo de escritura sobre los objetos culturales, por lo tanto queda explícito el papel de ésta como agente activo en la cultura.

Es así que los Estudios Visuales se presentan como una valiosa alternativa a las formas tradicionales o convencionales de interpretación o decodificación. Otro de los significativos planteamientos de los Estudios Visuales, comenta Guasch, es su enfoque en las imágenes como prácticas culturales cuya importancia delata los valores de quienes las crean, manipulan y consumen. Y por medio de este giro, se puede ver que no todo está dicho en torno al estudio de la imagen, ni mucho menos la metodología para poder abordar este tema. Los Estudios Visuales proponen una manera distinta de estudiar a la imagen, trayendo consigo un sin fin de análisis complejos desde el aspecto de lo visual, elemento que anteriormente había quedado tan reducido y que a través de esta propuesta nos puede brindar un sin fin de investigaciones.

Con la aproximación a la imagen se busca indagar el porqué de la existencia de las imágenes; de qué manera crean o producen sentido, el servicio que prestan; su diferencia con otras formas simbólicas y; la forma en la que se complementan entre sí.

1.3 El constructo social de la imagen

Se entiende a la imagen como un acto generador de sentido por lo que se debe plantear varias cuestiones como: ¿qué implica la imagen y la interacción de ésta con el espectador?; ¿qué es lo que atrajo al público y qué sentido produjo dicha imagen? Todo esto en base a lo que expone Horst Bredekamp (161), “la imagen no es una ilustración, sino un medio activo del proceso del pensamiento”. En breves palabras la forma en la que lo visual influye en la construcción de la ideología y cultura de una sociedad.

Otra definición sobre el constructo de las imágenes es dada por Mitchell con su “the pictorial turn” (giro hacia las imágenes), en donde se destaca la necesidad de estudiar la imagen de manera interdisciplinaria, además de contemplar los fenómenos de la imagen y la visualidad para procurar

nuevas maneras de pensar y medir este terreno científico, puesto que el estudio de la imagen implica otra forma de pensamiento y abordaje desde la deducción interdisciplinaria. ¿Por qué se dice esto? Porque en su origen los estudios visuales no fueron impulsados exclusivamente por historiadores, sino también sociólogos estuvieron involucrados en la creación de esta disciplina pues se percataron que se podía obtener mayor información de un icono más allá de su elemento estético y esto únicamente sería posible si se hacía una investigación de la imagen diferente, junto con el apoyo de otros saberes. Además de que retoma elementos que otras ciencias ya habían planteado como el de la recepción del sociólogo Pierre Sorlin, y la aportación de poner atención en la relación tripartida la imagen- medio espectador que fue propuesta desde la antropología.

La interdisciplinaria de los Estudios Visuales es un elemento significativo pues usa teorías procedentes de distintos campos de las humanidades. Krochmanly y Zarlenga comentan como la Cultura visual se alimentó también de la teoría cinematográfica junto con los conocimientos históricos y sociales. Además mencionan la importancia de que distintos saberes como la antropología, la sociología y la comunicación, por nombrar algunas, se estén preocupando por este tema por lo que se ve enriquecida esta disciplina.

En el caso de México, como lo comenta Norman Bryson (55), los estudios visuales nacieron de la semiótica y de la teoría de la comunicación principalmente, por lo que el mismo Bryson afirma que estos estudios deben de encontrar un punto en el que teorías funcionales de otras disciplinas puedan coayudar al análisis de la imagen. Este punto de vista tiene el apoyo de varios estudiosos, uno de ellos es el historiador Bredekamp el cual expone que “las imágenes no son ilustraciones, sino universos que ofrecen una semántica creadas de acuerdo con sus propias leyes” (16). Debido a su naturaleza, la imagen no puede ser estudiada con los paradigmas o métodos con los que ha sido y es estudiado un discurso escrito.

Por ello el análisis a emplear no debe estar reducido a una metodología de un saber o ciencia. Por cuanto lo visual trae consigo otra forma de discurso y de análisis, además de que las reflexiones que proponen los Estudios Visuales van orientadas hacia un estudio de la imagen distinto, el cual está relacionado a entender cuál es el impacto de lo visual en las sociedades y el significado que crea en éstas. Debido a esto último se requiere del apoyo de distintas metodologías y diversidad de saberes

para poder emprender una investigación diferente, diversa y más compleja, capaz de descubrir condiciones que aún no han sido analizadas.

Al respecto de esta interdisciplinariedad, la teórica visual Griselda Pollock(90), ratifica que los estudios visuales no se pueden cerrar y que debe de haber en estos un intercambio entre distintas prácticas de creación y de análisis, de diversa disciplinas como psicoanálisis; filosofía; semiótica; por nombrar algunas. Las necesarias que ayuden a entender la manera en la que el aspecto visual forma parte inherente en nuestras vidas y relaciones.

Asimismo, los historiadores Krochmanly y Zarlenga exponen que el concepto de visualización de éstos Estudios Visuales se acerca más a una sociología de la cultura sin ser sociología en sí. Y recalcan como el objeto de análisis de los Estudios Visuales no corresponde únicamente a los entes visuales, sino de igual forma se ocupa de los modos de ver, condiciones de recepción y circulación (4); aspectos que no se habían tomado en cuenta en el estudio de la imagen. Y es precisamente por ello que se necesita el apoyo de otras disciplinas y sus saberes.

El análisis histórico es uno de los conocimientos que deben ser integrados en el estudio de la Cultura Visual, ya que es un factor imprescindible como lo afirma Mitchell. Dichos estudios deben incluir en su análisis la investigación histórica, intercultural y teórica en el campo de la visualidad (86). Al respecto de la inclusión de la historia en estos Estudios Visuales, la historiadora Michael Ann Holly manifiesta que la Historia no se puede ni se debe de expulsar de los estudios visuales, además la propia autora profundiza en el sentido de que en esos estudios se deben incluir una lectura histórica apropiada, reflexiva y unida a las imágenes que ayude a esclarecer el papel de lo visual en la cultura de una sociedad.

Pollock, en relación de la Cultura Visual, expone que se deben de incluir estudios sobre tipos de relación social, poder y la otroriedad del pasado histórico, para de esta forma poseer un enfoque de concepción teóricamente interdisciplinario sobre las maneras en las que pensamos sobre las imágenes y su funcionamiento. Por lo que se percibe que la propuesta de los estudios culturales es un ente distinto del discurso escrito debido a que pretende integrar en su estudio una diversidad de saberes que ayuden a un mejor análisis de la imagen por cuanto esta posee propiedades distintas al del lenguaje

escrito.

Así mismo James Elkins (151) retoma de Bohem la pregunta que se hace y que señala lo siguiente: ¿Cuánta Historia es necesaria en el análisis visual? A lo que el mismo Gottfried Bohem responde, “siempre es necesaria la historia y se debe colocar siempre a la imagen en su contexto, incluyendo discurso, lenguaje y palabras, pero también debemos descontextualizar siempre. La Historia no siempre puede explicarlo todo.” En breves palabras la imagen por sus características necesita de la inclusión de otros saberes que puedan responder a estas particularidades.

Es vital mencionar como los estudios culturales ofrecen diferentes aportaciones en la manera de abordar el elemento visual. Una de esas significativas contribuciones es que hay una renuncia de la jerarquización de la imagen, es decir, por medio de la cultura visual toda imagen tiene valor y posee significado. Como expone Guasch (14) “por medio de la cultura visual hay una amplia variedad de imágenes todas con la misma posibilidad de ser analizadas, desde las imágenes del campo de las bellas artes, como la pintura y escultura, hasta las imágenes de videos, televisión e internet”. Esto explica que lo fundamentalmente importante de estudiar una imagen es encontrar el significado cultural de la obra más allá de su valor artístico, por ello ingresa en el estudio obras que anteriormente habían sido excluidas de interpretación, por no pertenecer a la categoría de las grandes obras de arte.

Por su parte, la historiadora Ana María Guasch, al reafirmar la importancia del estudio de la imagen, menciona el auge que el ámbito de lo visual ha experimentado en las últimas décadas. La importancia del surgimiento de los Estudios Visuales, según Guasch, se encuentra en que esta disciplina ha venido a realizar una reivindicación de la cultura visual como una disciplina táctica que “busca dar respuesta al rol de la imagen como portadora de significados, y las perspectivas globales de la democratización de la cultura” (12).

Sin embargo, también se debe exponer que otros autores como Mieke Bal, plantea una serie de cuestionamientos a los Estudios Visuales. Por ejemplo, indica el error que pueden tener éstos al caer en el esencialismo visual, es decir, que únicamente todo el estudio se centre exclusivamente en la imagen sin tomar en cuenta otro tipo de discursos. Ante este planteamiento, Mitchell (83) concuerda con esta

posición y declara que se debe evitar este esencialismo visual, pues al hacerlo se aísla a otros sentidos de la investigación como lo son el discurso, el contexto; la interpretación; la historia; la tecnología; la mediación y; las prácticas sociales; elementos fundamentales para conocer el impacto de la imagen en la sociedad en cuestión.

Si bien es cierto que no se debe caer en un esencialismo visual, el cual base únicamente su análisis en el elemento de la imagen, colocando a ésta como una fuente incuestionable, sino que debe estar apoyada de otros discursos y otros saberes; no obstante se debe de poner atención al incluir contribuciones de otras ciencias cuidando de no quedar nuevamente relegada como anteriormente se había hecho. La imagen debe de caracterizarse de un análisis distinto del discurso escrito pues es un ente diferente a éste, por lo que debe de contar con una metodología que alumbre acerca de las problemáticas del elemento visual sin que éste último pierda su importancia como en el pasado.

El estudio de la imagen no propone su análisis sin la ayuda del lenguaje pero si busca diferenciarse de él; no pretende ser un defensor del esencialismo visual pero sí encontrar sus propias leyes ya que la imagen al igual que el ojo, está ligada a sus propios contextos de pensamiento, por lo que no se puede llevar a cabo el estudio de la imagen al igual que el texto escrito. Como lo retoma Alvira de Hayden White, los historiadores deben estar atentos a los problemas que requieren las imágenes visuales ya que su lectura requiere el conocimiento de un lenguaje y un modo discursivo diferentes a aquellos usados en el discurso verbal (146). Asimismo, Mitchell reafirma la naturaleza distinta de lo visual y expone su rechazo al análisis semiótico de la imagen por ser reductor de ésta (12). Sostiene que las imágenes deben ser consideradas con independencia de la lengua pues éstas tienen una presencia que escapan de nuestra competencia lingüística para describir o interpretar.

Es preciso revelar otras observaciones negativas que se han hecho de los Estudios Visuales como la que al respecto realiza el historiador Smith Maquard (173) quien exterioriza que estos estudios necesitan seguir rehaciendo sus propias metodologías y objetos de estudio, pues por medio de la consolidación y del continuo cuestionamiento de los mismos, se logrará un campo de estudio intelectual. Las observaciones realizadas tanto por Bal como Maquard tienen cierto fundamento, si bien es cierto que estos Estudios Visuales son una disciplina a la cual aún le falta mucho por esclarecer en cuanto a sí misma y su metodología; sin embargo, a pesar de ello, ofrece una gama de

posibilidades de análisis significativos que respecto a la imagen no existían.

Sin embargo a pesar de las diferentes aristas en torno a los Estudios Visuales como menciona (13) Moxey, ésta propuesta y su estudio deben de “prestar atención a la influencia o magia que tiene la imagen en cuestión sobre su espectador”. Es decir, dentro de estos estudios el factor de la recepción es una de las claves substanciales, la cual no debe de dejarse de lado ya que no se debe pasar por alto el papel de la imagen como generadora de significados. Además, Bohem señala que una teoría de la imagen debería de estar ligada a aquellos procesos de experiencia, al dominio de los efectos y afectos a los ojos del espectador, a sus interpretaciones explícitas o implícitas (151).

Entre las distintas metodologías sobre la manera de abordar el elemento visual parece imprescindible retomar el aspecto político y social que le interesa indagar a Nicholas Mirzoeff, es decir, el potencial ideológico de la imagen. Para la esencia de la presente investigación parece vital hablar de aquella postura en donde la representación no debe ser analizada por sí misma, sino por los efectos sociales que trae consigo. En relación al objeto principal de estudio del texto suscrito, el interés de hablar de la Cultura Visual a través de un filme, es con el propósito de conocer qué efecto ha tenido la representación de un luchador social a través del séptimo arte. Por lo que se coincide con la propuesta de Mirzoeff de poner especial atención en la imagen y la construcción social que se hace por medio de ésta.

Es por ello que para la presente investigación se optó por los Estudios Visuales como guía puesto que se tiene por objetivo abordar la construcción cultural visual del guerrillero teniendo como recurso la película “El violín” (2006), de Francisco Vargas Quevedo. Se eligieron los Estudios Visuales por las diversas aportaciones que poseen como el hecho de eliminar o quitarle la jerarquización a la imagen, es decir, por medio de ésta propuesta -la de los Estudios Visuales- se puede utilizar cualquier imagen o ilustración para estudiarla. Lo importante, en el presente caso, no es el elemento estético, sino la representación que se hace de la imagen del luchador social dentro del filme de Vargas Quevedo, así como el impacto de su planteamiento del guerrillero y el efecto que éste puede tener para con el espectador.

Del mismo modo, se optó por dicha alternativa de análisis debido a que uno de los objetivos de la presente propuesta es ahondar en los efectos que tiene la iconografía en la construcción cultural de la sociedad que se ve reflejada en la cinta de Quevedo. Además de que se revaloriza el aspecto de la visualidad. También se retoma el asunto de la interdisciplinariedad puesto que la investigación vigente retomará conjuntamente diferentes discursos como el escrito, el filmico y el oral.

Al hablar de la manera en la que el presente trabajo se apoyará, parece trascendental rescatar el acercamiento que propone la historiadora Natalie Zemon Davis sobre la forma de estudiar un *film*. Para Zemon, la táctica para abordar el estudio de una cinta es por medio del análisis de la relación tripartida entre Cine, Cultura e Historia. Zemon apuesta por el análisis de estos tres elementos porque estipula que las maneras de representar lo visual están vinculadas con otros tipos de representaciones como la literatura y el arte; las que a su vez se encuentran relacionadas con la Historia misma y la manera en la que la sociedad ha ido construyendo su memoria.

En la actualidad hay quien todavía señala que se debe plantear la pregunta sobre si el estudio de la imagen es necesario ante la creciente expansión de ésta debido a que desempeña un papel esencial en el mundo. Ya que se vive en una sociedad en donde el elemento visual juega el rol protagónico en la vida de la humanidad y de la individualidad, y en donde la influencia de la imagen ha tocado diversas áreas como las personales e incluso las académicas, la respuesta parece obvia. Es por ello que el giro hacia la imagen posee un efecto importante debido a que ha establecido un diálogo entre distintas disciplinas sociales, humanísticas y naturales. De la misma forma, partidarios de ésta disciplina se han dado cuenta que la forma de obtener un mejor estudio de la influencia de la imagen solo se puede llevar a cabo si se realiza de manera integral, como lo es el ser humano, y en lugar de fragmentar el conocimiento, enriquecerlo con los diversos aportes de distintas disciplinas.

1.4 La contravisualidad

Es tal la importancia de la imagen en la actualidad que incluso se puede percibir en el empleo que el régimen hace de ésta, donde inclusive el poder en turno se encarga de seleccionar la visualidad que desea proyectar a sus ciudadanos y al resto del mundo. Sin embargo existe la posibilidad de contrarrestar la visión que desea imponer el gobierno. Al respecto Nicolás Mirzoeff, señala un término trascendental en la cultura de una sociedad: la contravisualidad. En dicho concepto se muestra

un rechazo a la visualidad hegemónica que existe de ciertos temas. Además “la posibilidad de afirmar por medio de ésta, una ciudadanía que pueda crear un mapa visual de lo social”. Por lo que con los Estudios Visuales se desarrolla no sólo el discernimiento de la relación objeto- espectador, sino de igual forma se abre la posibilidad de analizar la cultura visual de una comunidad o grupo que conciba su cultura a través de una interpretación alterna y crítica.

En resumen, el estudio de la imagen debe estar encaminado en la imagen misma, la relación y repercusión que tiene ésta en la cultura de la sociedad. Asimismo debe ser analizada bajo sus propios métodos por cuanto tiene un lenguaje propio y diferente al escrito. Además debe ser examinada con la ayuda de otras disciplinas lo que hará que se logre una investigación más compleja del icono de estudio. El historiador debe ser perspicaz para poder elaborar un buen análisis de lo visual, ya que su estudio trae consigo toda una serie de problemáticas, además de que porta una intención implícita, al igual que el texto escrito, debido a que ambos son creaciones humanas. Al respecto el propio Mitchell precisa (40) que estos Estudios Visuales pueden devolvernos a las disciplinas tradicionales de las humanidades con una mirada renovada hacia nuevos debates con mentes abiertas.

Es así que en ésta investigación, por cuanto una de las fuentes principales de análisis son producciones cinematográficas, al hablar de las obras tanto de un cineasta como de un historiador no se puede hablar de creaciones objetivas debido a que las ha realizado un ser humano y con ello se intuye toda la carga vivencial, emocional, ideológica y epistemológica que trae consigo el creador de éstas; se encuentran retratadas o plasmadas de una o de otra manera en sus obras. En dicho sentido, es necesario conocer las motivaciones del realizador del filme a analizar, así como su historia, lo que ayudará a comprender mejor el objetivo del film y el hecho de que sí desea generar un tipo de postura o crítica sobre algún tema social.

1.5 Memoria visual: un nuevo elemento para observar y rescatar el pasado.

Ante las nuevas necesidades de la sociedad y el continuo desarrollo y expansión de los medios visuales, como la televisión y el cine, por nombrar algunos, el historiador debe replantearse maneras diferentes y elementos nuevos como los medios de comunicación para el análisis de la sociedad actual y las repercusiones o posibles ventajas de dichos medios en la construcción de la memoria, la cual, muchas veces, está repleta de imágenes, estereotipos pero también de grandes lagunas tanto visuales como

historiográficas.

La historia oficial se ha encargado de prescindir o anular ciertos episodios del pasado que no conviene o no van de acuerdo a los intereses del régimen en turno. El historiador no es el único constructor y preservador de la memoria histórica. Los medios visuales son factores o elementos determinantes para la construcción de dicha memoria.

Tal es el caso del cine, un medio que a través de su propio lenguaje (el lenguaje audiovisual) puede ir configurando todo un discurso de gran relevancia histórica en torno a un tema en específico. Tiene esta enorme importancia debido a que a través de la imagen se genera la capacidad de recordar cierto acontecimiento o cierto episodio que habla de la identidad o memoria de una cultura. Así, las imágenes fijas o en movimiento tienen la habilidad de configurar la memoria del individuo. Sin embargo también pueden tener la capacidad de no hacerlo. A esto último, Van Alphen (8) señala que este tipo de medios son los causantes de una crisis en la memoria de la sociedad: “El impacto enorme de la cultura de la media fílmica y fotográfica no ha trabajado al servicio de la memoria, sino que, al contrario, amenazan con destruir la memoria histórica y la imagen mnemónica”.

Y es que esta crisis se ha generado no solamente por el predominio de la imagen en sí (el homovidens que señalaba Giovanni Sartori), sino por el tipo de imágenes presentadas en los medios, las cuales, en su mayoría, carecen de una selección cuidadosa, analizada y crítica hacia su presentación directa al individuo.

El papel del historiador respecto a este tipo de fuentes debe de ser “el de una mirada erudita” como menciona Alphen (9) pues el objetivo de éste, más allá de comprobar que tan cierta o no es la historia que presenta el filme, su verdadera labor se encuentra en descubrir la ideología y política del filme. Ya que es la postura que debe de tener el historiador como científico partiendo de que no todo lo proyectado es auténtico o fidedigno a la realidad.

Es decir, toda obra artística tiene un propósito el cual es definido por el director quien a su vez es el resultado o producto de una serie de acontecimientos, intereses e incluso formaciones educativas. Por

ello, señala Montserrat Huguet (11) “el cine como fuente o documento histórico plantea problemas como: 1.- La traducción en palabras del testimonio que nos plantea, y, 2.- Las imágenes no son ajenas al contexto”.

Todo filme está dotado por una doble intencionalidad ante la reconstrucción del pasado. Una es la del tiempo que tiene por objetivo narrar y la segunda la del momento histórico en que fue elaborada la película. Ambas influirán en el filme. Así el papel del historiador frente a esta nueva fuente documental se encuentra principalmente hacia dos opciones a la hora de analizar una película: la primera es considerar las cintas como reflejo de las preocupaciones y situaciones sociales y políticas de la época en las que se elaboraron, es decir, juzgarlas por aportar o señalar el contexto histórico (sin tenerlo como objetivo) del momento en que fue elaborada.

Por otra parte, el segundo aspecto se basa en analizar la cinta como un libro proyectado; sin embargo tiene mayor importancia el interés y sentido que despierta o genera en el espectador, más que ahondar en qué tan fiel es su representación. En el análisis de la película como texto plasmado, básicamente se entiende al cine como una proyección histórica y la labor del historiador radicada en señalar o juzgar que tan veraz es la construcción histórica de la película. Es justamente éste elemento el que en la actualidad ya se encuentra superado; sí bien tiene su valor señalar que tan veraz es un film comparándolo a los hechos históricos que aborda y en qué manera son proyectados estos sucesos.

La pregunta en la cual su respuesta depende de diversas circunstancias como las condiciones de la cinta, su objetivo o el contenido de ésta, por nombrar algunos, parece fundamental lo que señala Alphen:

Es solo cuando el empleo de estos medios y géneros se llevan a cabo críticamente y (auto) reflexivamente que estos dejan de ser la encarnación o la implementación de esa crisis de la memoria para convertirse en prácticas alternativas que se enfrenten a dicha crisis (18).

Sería de gran ayuda siempre y cuando generara prácticas de memoria productivas en donde, aprovechando la gran influencia que tiene lo visual para la aprehensión del conocimiento, que se generara en el espectador el análisis y entendimiento de su realidad actual como resultado de ese pasado el cual muchas veces es tachado de inútil o inservible pues la memoria está conectada con el presente y solo aquellos recuerdos o imágenes significativas en el presente pueden ser activados. Es así como el cine juega un importante lugar en la reconstrucción o en la deformación de la memoria de la

sociedad, la cual en su mayoría piensa que lo que ve en los medios de comunicación es totalmente cierto, cuando en realidad la proyección de estos contenidos dependerá de los intereses, motivaciones e intenciones de las personas encargadas de estos medios.

1.6 Cine: Una estrategia para la recuperación de una memoria crítica

El cine, como lo señala Huguet (14), se desarrolló como una forma de representación del mundo y su tiempo. El cine nació y maduró como un producto el cual lo podían consumir un mayor número de personas incluyendo las clases populares, con un gran rango de poder pues puede abarcar a un público de miles de espectadores pertenecientes a culturas, clases y edades muy diversas. Por lo que el cine constituye una herramienta básica para crear una memoria colectiva.

Sin embargo, se deben tener ciertas reservas con la utilización de esta herramienta pues al igual que la televisión, el cine también puede ser utilizado con la falsa pretensión de ser un reflejo de la autenticidad con lo que puede confundir al espectador acerca de la naturaleza de su propia realidad, pues como ya se mencionó, este medio si es usado de manera incorrecta o si no se observa con una mirada crítica puede generar una crisis o deformación en la memoria.

El cine retrata con un grado mayor o menor de conciencia la vivencia colectiva de las realidades. Desde que se crea hasta que se estrena la película se convierte, como lo señala Huguet (17), en “una narración que recoge de una forma más o menos consciente aspectos del contexto histórico teniendo una doble intencionalidad ante la reconstrucción del pasado”. Una es la del tiempo que pretende narrar y la segunda es la del momento histórico en que fue elaborada la cinta por lo que todo el cine integra los rasgos que constituyen su momento histórico.

Las películas son productos culturales de autoría colectiva. Como documento, la película es testimonio de un pasado y como lo señala Huguet (21) éste recurso cinematográfico se valida como sujeto de la Historia de nuestro siglo contribuyendo a la construcción de nuestra propia realidad. El filme o la película la debemos de percibir o abordar para estudiarlo como un documento el cual también tiene un planteamiento de partida, una intencionalidad narrativa y la selección de ciertos elementos para construir dicha narración. Así como los historiadores reconstruimos el pasado interrogando a las fuentes y con la información que obtenemos construimos relatos, el cine elabora su narración de un sujeto de interés en un tiempo y lugar determinados.

Cuando se trata de una película utilizada de manera crítica, el cine tiene la cualidad de saber conectar la historia que busca narrar con el presente histórico y la serie de imágenes que posee ayuda a la construcción de la memoria como señala Alphen: “La memoria, por el contrario, está conectada con el presente; es una y otra vez actualizada en el presente y sólo aquellos recuerdos que son significativos en el presente pueden ser activados” (9). Un ejemplo de ello, lo podemos apreciar en la cinta “*El cielo abierto*” de Everardo González; en ésta, se expone una situación de violencia, pobreza y analfabetismo en los años 80s y que aún persiste en el país sudamericano. Por lo que no solo refleja de manera crítica la situación del país en ese tiempo, sino que también la gente se identifica con estos problemas sociales, (pues en el presente la pobreza y el analfabetismo son altos) por lo que la cinta en cuestión puede hacer que produzca sentido y genere una memoria alterna.

Es así como la narración histórica no queda exclusiva a los historiadores, siendo las películas un medio ideal para abordar temas de historia siempre y cuando se haga de manera correcta y crítica al igual que un libro pero la cinta cuenta con la enorme ventaja de desarrollar su narración a través de diálogos pero también de imágenes ante una sociedad en donde predomina la imagen sobre lo escrito.

Aunque ambos medios (el cine y el libro) generen narraciones, sus productos son muy diferentes por lo que no debe de haber más comparación entre libros y películas. El trabajo del historiador debe ser orientado más hacia sí la cinta tiene una intervención adecuada o inadecuada para la formación de una memoria crítica, además de estudiar, comenta Rosenstone, de qué manera se relacionan las cintas con la sociedad, la manera en que éstas generan sentido y no tanto a distinguir entre hechos y ficción, sino la intención global de la película y el objetivo de ésta.

Otro aspecto indispensable al hablar de la importancia de una cinta para generar una memoria crítica, es tomar en cuenta que la película no es sólo un objeto cinematográfico que se elabora por sí mismo. La película también habla del autor cuyo trabajo hace posible el producto final en el cual se encuentra la unión de diversos elementos que se integran para crear un film; pues necesita la unificación de los guionistas, la dirección, las actuaciones, la puesta en escena, el vestuario, la fotografía, la edición, el maquillaje, la música, etc. El desarrollo de cada parte profesional repercute en el resultado de la cinta.

Como ya se ha mencionado el cine también es una producción la cual es en parte el reflejo de las personas que lo elaboran, sus ideologías ya sea de derecha o de izquierda, al final cualesquiera que sean sus posiciones políticas se refleja en la cinta. Por tanto, un fragmento de la película proyecta el ambiente político y social en el que se graba y de alguna manera algunos elementos de vida de las personas que la hacen.

Por lo que es importante identificar las motivaciones del creador de la cinta, debido a que dentro del ramo de los cineastas hay los que sirven al poder y a la ideología dominante y que utilizan sus películas para generar las pautas en la conciencia que el Estado quiere en la sociedad, es decir, funcionan como transmisores de los valores e ideologías del Estado. No obstante Rosenstone cita al mismo Ferro, al afirmar que “algunos directores opuestos al discurso dominante producen trabajos de historia que merecen la pena, mientras que otros directores que logran mantener una innovadora e independiente visión de la sociedad son capaces de dar una interpretación de la historia que ya no es simplemente una reconstrucción o reconstitución sino que realmente es una contribución original a nuestra comprensión de los fenómenos pasados y su relación con el presente” (18).

Siguiendo con los cineastas que Ferro expone, deciden prescindir de la ideología dominante para dar su propio reflejo histórico, con formas diferentes de escribir la historia, los films de éstos logran llevar a cabo diversas funciones: “La primera es una función de memoria y de identidad; La segunda función es la comunicación, realizar una obra que satisfaga a quien la ha hecho y proporcione al que la ha de recibir; La última función es la analítica, es decir, dar una inteligibilidad a los fenómenos históricos” (5).

Cuadro de funciones de las cintas propuesta por Marc Ferro

Memoria / Identidad	Contar la Historia de un grupo o ente, en donde se creen elementos en común o rasgos que hagan sentir a los espectadores que pertenecen a dicho grupo social por que comparten experiencias similares.
Comunicación	Está relacionada con la estética de la imagen, ésta debe de proporcionar placer al espectador.
Analítica	Hacer entendible o accesible los hechos históricos.

Las cintas pueden tener una función o las tres, la importancia de este tipo de películas es que en su mayoría son elaboradas con una función crítica y se desmarquen en cuanto a los intereses y objetivos del Estado, que consiste en generar y comunicar una ideología por la cual consolide su poder y pueda seguir dominando a la sociedad. Caso contrario en el caso de los filmes críticos se puede observar que el autor de éstos tiene una visión del mundo independiente de las visiones oficiales en el argumento de la cinta, asimismo se ve en su forma de traducción fílmica la cual no nada más se orienta a la proyección de la adaptación cinematográfica, es decir, la obra posee un contenido crítico.

Al hablar de un cine que sirva para generar una memoria crítica es importante retomar el concepto que menciona José Luis Sánchez Noriega al realizar una clasificación de las cintas. Noriega nos expone dos conceptos: el primero es la película histórica a la cual define como un filme que aborda temas históricos, sin embargo está caracterizado por el espectáculo, además la gran mayoría de las ocasiones lleva a cabo una dramatización exagerada del hecho histórico y sus personajes(87); asimismo éste tipo de cintas dejan de lado los factores sociales, ideológicos o económicos que pueden contribuir a explicar los cambios sociales. Las vidas de los grandes héroes o personajes nacionales son el tema recurrente de este tipo de metrajes. Es importante recalcar que este tipo de obras las considera como “entretenimiento de masas”, esto porque su principal objetivo es distraer al espectador. Por lo que este tipo de productos en nada ayudan a formar una memoria crítica en la sociedad que las consume.

Por otro lado el mismo Noriega nos habla del film de memoria histórica, para él, el tipo de creaciones que integran esta categoría son “aquellas que reivindican la verdad ocultada y la razón moral de los vencidos” (89), además este tipo de cine se distingue por tratar conflictos contemporáneos de gran trascendencia. Es decir para Noriega un filme de memoria histórica no es aquel que haga una precisa adaptación cinematográfica de un hecho histórico, sino aquel que es capaz de plasmar un elemento de la Historia en donde se le dé voz a aquellos que han sido olvidados y proyecte episodios o hechos históricos que han sido acallados o bien no se les ha dado la relevancia necesaria.

Para Noriega los films de memoria histórica tendrían mayor peso si retoman testimonios de los protagonistas del suceso que piensan abordar, debido a que para él, el cine también desempeñaría el importante papel de salvaguardar testimonios de la sociedad, labor que realizó principalmente en el siglo XX, pues gracias a cintas de este período se puede conocer parte de las colectividades en la que fueron filmadas y parte de la ideología de una fracción de la sociedad.

Al respecto del objetivo que tendrían que tener los filmes, Montero(164) por su parte sugiere que las películas deberían sacar la Historia a la calle, es decir, dar a conocer hechos pasados a los individuos, dicha tarea es complicada pues el público en la gran mayoría no va al cine para recibir erudición o ampliar sus conocimientos históricos. “La mayor parte quiere sólo entretenerse”, afirma Montero, además el cine no deja de ser una función económica que debe reeditar monetariamente a los productores y distribuidores de las cintas, los cuales casi siempre invierten en un proyecto que les dejara cierta derrama económica, pocos son los que tiene por principal cometido solo generar reflexión o conocimiento en el público.

Esto último irremediablemente recuerda la plática sostenida con el director de la cinta “El violín”, Francisco Vargas Quevedo, en la que precisó que una cosa es la Historia y otra es la historia de la cinta, es decir, la forma en la que se debe construir el relato debe tener ciertos elementos que la hagan atractiva; por ejemplo, el director sí retomó de la Historia el acontecimiento de la guerrilla rural y la represión hacia ésta. Sin embargo, a la hora de crear la historia o argumento, a pesar de que la cinta es cruda en su realismo, el director tuvo que quitar algunas escenas de represión muy fuertes (las cuales coinciden con los registros de la Historia), porque si no la cinta no iba atraer al espectador promedio.

Aunque el cine está sustentado principalmente en la imagen, es importante señalar que una cinta es una continuación de acontecimientos narrados en la cual existen personajes, atmósfera, ambiente, tiempo, espacio y guión. El autor de la cinta elige y adapta ciertos elementos que le parecen los indicados para plantear su historia y el tiempo adecuado para esta. Esto se puede relacionar con lo mencionado por Burke (201) quien dice que

“dada la importancia que tiene la mano sujeta a la cámara y el ojo y el cerebro que la dirigen, convendría hablar del realizador cinematográfico como historiador.”

Tomando en cuenta lo anterior, al respecto Rosenstone expone la manera equivocada en la que el historiador en la gran mayoría de veces se ha acercado a estudiar al cine, pues lo ha hecho tratando de “ajustar el cine histórico ficción a las convenciones de historia tradicional, es decir, adaptar lo que vemos a un molde creado por y para el discurso escrito” (10). Dentro de este aspecto, dicho autor recalca la importancia de acercarse a la disertación del cine de una manera distinta, en donde se entienda el valor que tiene en sí mismo el cine histórico, además de que se comprenda este recurso cinematográfico como una forma de hacer historia, únicamente esto se podrá lograr cuando concibamos “hacer historia” como el intento de dar sentido al pasado.

El documento visual como el cine no puede ser observado, tratado o estudiado en la manera que se hace con el texto escrito, pues las características de este son distintas al documento plasmado en papel. Ya que la cinta es un producto final de una acción conjunta y es una integración de las posiciones e intenciones de una determinada cultura e ideología, el trabajo del historiador como analista de la película proyectada debe ser el de un observador con una mirada crítica hacia el contenido de la cinta, más no así dirigir su análisis hacia la veracidad de ésta como ya se mencionó anteriormente.

La imagen del cine conlleva a aspectos de orden social, político e ideológico, por lo tanto, es un reflejo de la cultura de su época e incluso puede ser utilizado como instrumento de integración social. La labor del historiador al respecto debe ser descubrir los valores y estrategias que encierra la cinta o película localizando los códigos formales que busca llevar a cabo o proyectar el director. Dentro de estos ámbitos, de acuerdo a lo que señala Amador, se encuentran el contenido aparente y latente “El contenido aparente es el accesible para cualquier espectador; la mirada del historiador debe buscar el contenido oculto, es decir, el contenido latente”.

Con lo anterior se puede decir que el trabajo del historiador es ir en busca de una exploración y no solamente una descripción de la cinta, es decir, criticar los elementos con el periodo representado, acciones y comportamientos de los personajes con el tiempo de la representación (situación social, política e ideológica) en que se produjo la cinta ya que con el análisis de estos elementos el historiador podrá detectar si la cinta busca consolidar el poder del Estado a través de una representación de su ideología y si la cinta la adopta como propia o si es todo lo contrario.

Retomando el cine que tiene por propósito fortalecer el poder en turno, o en otras palabras el cine de corte oficial o propagandístico, éste tiene por objetivo reafirmar los valores o normas que formen y reduzcan a los ciudadanos a los intereses del poder en turno. También este tipo de obras sirven para generar no solo la formación sino el mantenimiento de las actitudes y normas establecidas para que la estructura de poder continúe. Incluso pueden servir para la formación de opinión pública, como señala Amador, y pueden despertar el deseo de imitación de los ciudadanos creando estereotipos que la sociedad toma como lo correcto.

Es tanto el rango de poder de este medio audiovisual (el cine) que puede crear en los individuos pautas de ciertos comportamientos, los cuales ya ni siquiera los cuestionan, si no por el contrario, los imitan, legitimando y preservando su existencia por medio de la apropiación de estos moldes de comportamiento los cuales son impuestos por las altas esferas del estado. Estos elementos generalmente funcionan como estrategias de encubrimiento y deformación de la realidad en donde lo que es indispensable es formar estereotipos generalizando en exceso ciertos personajes para producir un consenso social sobre un hecho, persona o raza, y todo esto puede apuntar hacia la creación de un patriotismo exagerado basado en la deformación de la realidad.

Otro elemento que es determinante para el estudio de las películas como fuentes históricas es lo que señala Amador como el texto y el contexto (27). El texto es el filme el cual va a ser utilizado como un documento o fuente sobre la cual se va a trabajar. Por otro lado se encuentra el contexto que es el marco sociocultural en donde adquiere su significado la

cinta; éste está rodeado por las circunstancias sociopolíticas y va a definir tanto a los emisores como a los receptores condicionados por el sistema político, social y cultural vigente.

Como retoma Van Alphen de Jill Benet “lo importante de un recurso como el cine en la memoria de la sociedad, es crear relaciones entre la condición actual y lo que sucedió”, por lo que es indispensable que el cineasta (cuando este medio es utilizado de manera crítica) establezca similitudes entre el espectador y los sujetos representados en donde el receptor se sienta identificado con la realidad proyectada en la película para que así tenga significado la cinta y quede registrada en su memoria. Por ello una de las características del arte es que “no representa lo que ya sucedió sino que establece las condiciones para relacionarse con lo sucedido” (10). Es por ello que recurso del cine como una nueva fuente historiográfica, define Alphen, podría empujar hacia “la reanudación de su misión, no de dictar y dibujar lo que hoy somos o hacemos sino de servir al pasado y preservarlo en nuestro presente” (11).

Por su parte, De las Heras, propone al respecto que se debe partir de una metodología compuesta de una interdisciplinariedad; una segunda cuestión es que se debe de “tener en cuenta la naturaleza del fragmento y registro documental”, es decir, analizar el momento histórico en el que se hizo el filme, también debe incluir un análisis técnico de la película como iconográfico, en donde se deba tomar en cuenta cada uno de los aspectos que forman parte en la cinta desde el autor hasta el espectador.

El último elemento a considerar es el “tratar a la imagen como si fuera un hallazgo arqueológico, es una pieza que se localiza, se rescata, se limpia de los posibles restos que impiden al estudioso apreciar al documento, se determinan sus elementos constitutivos y se detectan informaciones que en él se contienen, para, finalmente, engazarlos con otras teselas de información que nos permitan reconstruir ese pasado” (77). Tal como se observa en lo antes expuesto, la principal novedad de su propuesta es la interdisciplinariedad que menciona, pues los demás elementos ya los había expuesto el Dr. Caparros.

No obstante se debe dejar claro que en el caso de la presente investigación no se ahondará únicamente en los elementos estéticos de la película, aunque estos tienen su importancia no serán aspectos en los que se profundizará debido a que el objetivo primordial del presente trabajo se centra en la manera en cómo es representada la guerrilla a través de la cinta “El violín”, del director Francisco Vargas Quevedo. Además de plasmar lo que han dicho o han presentado otros discursos como el fotográfico y el literario acerca de la figura del guerrillero para complementar y enriquecer nuestra indagación socio académica.

Sin embargo, para abordar la manera en la que es representado el movimiento armado, es necesario conocer sobre el tema, por lo que en el siguiente capítulo se expondrán las condiciones de dicho fenómeno en Latinoamérica, ya que parece importante destacar y ahondar en que éste levantamiento social no fue un hecho aislado en México sino que diversas condiciones sociales y políticas generaron la multiplicación de descontento que en algunos casos culminó o desembocó en ciudadanos decididos a optar por el camino de las armas al ver casos de injusticia social. Esto para comparar y exponer como fue representada la guerrilla en el séptimo arte, es decir, explorar la forma en la que otros discursos expusieron la imagen del luchador social, con la finalidad de develar la visualidad que se generó por medio de otras disertaciones sobre éste ente.

Capítulo 2. Las guerrillas centroamericanas y el contexto histórico internacional

El presente apartado está orientado a abordar el contexto y los antecedentes en los que se desarrollaron los movimientos armados en Centroamérica así como presentar un breve panorama histórico sobre la visualidad del guerrillero. Con esto se pretende plantear brevemente cuáles fueron las condiciones y las principales causas por las que se gestaron las rebeliones armadas alrededor del mundo, en específico, en América del Centro. Asimismo, se resaltarán algunas características que compartieron varios de los regímenes de dicha región, tal es el caso de la represión, como una respuesta de los poderes en turno hacia las demandas exigidas por los ciudadanos.

Es importante saber que la segunda mitad del siglo XX se distinguió por padecer de una fuerte agitación política y social en un gran número de países, de los distintos continentes. Sucesos como la Revolución Cubana y la Guerra Fría marcaron la pauta para la gestación de una nueva conciencia en una representativa parte de la sociedad mundial, la cual ya no se encontró conforme ante las acciones llevadas por los gobiernos establecidos en su época.

Dicho grupo de individuos, al observar que la vía legal se encontraba cerrada, optó por la vía de las armas. Es dentro de este panorama que surge el movimiento guerrillero, el cual tuvo un gran auge e impacto en diversos países, durante el último tercio del siglo XX. Para el presente trabajo se expondrá otro aspecto o elemento que combatieron los distintos movimientos armados como es la influencia del gobierno estadounidense en las políticas y en los entrenamientos paramilitares en contra de las guerrillas. Un claro ejemplo de la hegemonía del país de las barras y las estrellas se puede apreciar en la caída del gobierno de Juan Jacobo Arbenz, ex presidente de Guatemala, acción que fue el comienzo de una serie de intervenciones norteamericanas en el mencionado país centroamericano.

Otra nación de la que también se hará mención dentro de este capítulo es el Salvador. ¿El motivo? Principalmente porque su ambiente de crisis política y social desencadenó años después una férrea guerra entre el ejército gubernamental y las fuerzas guerrilleras. La lucha armada en éste país -al igual que en Guatemala- dejó como saldo un grave número de

personas asesinadas.

En el desarrollo de los movimientos armados hubo tendencias ideológicas que son precisas de señalar porque de alguna u otra forma repercutieron en el credo de unas cuantas guerrillas de Centroamérica. Por ejemplo, la teología de la liberación, doctrina que en algunas naciones desempeñó un papel significativo y que se caracterizó por la manera en que algunos clérigos decidieron ser portadores de una transformación y colocar a su iglesia como un servicio de verdadero acompañamiento y aliento para los grupos más vulnerables. Es preciso indicar que solo un parte de los sacerdotes decidieron practicar sus preceptos y que no existió una conversión completa de la iglesia católica hacia esta renovación.

Por otro lado, se puede encontrar la Teoría Marxista y la influencia que ésta tuvo en Ernesto el “Che” Guevara, quien escribió la obra “Guerra de Guerrillas”. Dicho escrito fue en muchos casos utilizado como una guía o manual por los movimientos guerrilleros en América Latina, incluso, en México fue utilizado, principalmente, por las diferentes guerrillas urbanas. La obra que Ernesto Guevara expuso a través de un compendio resalta las principales acciones o pasos a seguir para la planeación y ejecución de un levantamiento armado.

¿Por qué hablar acerca de estas dos ideologías en el presente capítulo? Quizá porque al igual que existe una Cultura Visual del guerrillero, integrada por diversos discursos iconológicos y escritos (novelas y artículos), que merman o influyen en la sociedad, también hubo una pluralidad de formas de pensar que de alguna manera contribuyeron en la creación y métodos de actuar de la organización político-militar del luchador social. Es parte del contexto que requiere el presente trabajo para complementar y enriquecer el análisis del constructo cultural e histórico de la figura del guerrillero.

En resumen, sirva el presente apartado de la investigación para abordar el camino en que por medio de la historia, el cine y la fotografía (disciplina que también se sustenta en la cultura visual) se puede elaborar una reconstrucción de la forma en que se ha ido configurando la memoria colectiva del guerrillero.

2.1 Panorama internacional.

La segunda mitad del siglo XX se distinguió por diferentes cosas, una de ellas fue la agitación política y social que surgió en los distintos países del mundo. El descontento de la población fue una de las principales características de este período. La política de los años sesenta se radicalizó, principalmente entre los jóvenes, quienes se convirtieron en la semilla de la revuelta político-cultural. Gran parte de la juventud rechazó las normas y valores de sus mayores. Para éste grupo, comenta Eric Hobsbawn, la libertad personal iba de la mano con la libertad social (365).

El mundo después de la década de los cincuenta, del siglo XX, se convirtió en urbano, lo que trajo consigo una serie de cambios y transformaciones socio-económicas importantes. Para comenzar, durante los años 60's y 70's hubo un incremento en el número de jóvenes que estudiaron una carrera universitaria, lo que representaba una mejora no sólo en el ingreso económico sino también en el medio social. Y fue precisamente en el ambiente universitario, alrededor del mundo, donde se gestó una serie de movimientos y protestas ante la situación que prevalecía por aquella época.

Los estudiantes universitarios se convirtieron en un nuevo elemento de la cultura política de los diversos estados. Hobsbawn los describe como jóvenes políticamente radicales y explosivos. Ésta parte de la juventud se encargó de externar, a nivel internacional, su descontento político y social (301). Ante la rebelión representada por este sector alrededor del mundo, el Estado (poder) respondió -en la mayoría de las ocasiones- con represión. En el caso de México, expone el mismo Hobsbawn, después de la matanza de Tlatelolco, en 1968, comenzó una nueva época de la política mexicana. Cabe recordar que también en la Plaza de Tiananmen, en Pekín (el oriente del mundo), hubo una gran masacre contra los grupos estudiantiles. Una fracción de estos grupos, después del nulo éxito de sus acciones, se radicalizó y decidieron tomar la vía armada; algunos fueron exterminados por el aparato estatal.

Es de esta forma que se presenta una de las características más crudas de los años setenta: la represión. Al respecto, comenta Hobsbawn, la política de distintos gobernantes fue

“hacer de la brutalidad extrema y la tortura prácticas comunes”, sobre todo en Centro y Sudamérica (302). La política de opresión, en la mayoría de las ocasiones, iba de la mano de gobiernos militares. Otra de las principales particularidades de los países denominados del tercer mundo fue el predominio de regímenes marciales, los cuales generalmente eran colocados por el gobierno estadounidense.

Los golpes de estado se convirtieron en una práctica común, sobre todo, durante las décadas de los sesentas y setentas. La intervención militar fue más factible en el tercer mundo en donde una de las principales excusas que argumentaba el gobierno de los Estados Unidos para su intromisión, en diversos países, fue la ligera sospecha o posibilidad de que se cayera en manos comunistas, lo que sustentó como una grave amenaza hacia la libertad de los pueblos.

2.1.1 El intervencionismo estadounidense y el surgimiento guerrillero centroamericano

De los principales eventos que desencadenaron gran violencia en estados de América Latina y que, además, fungió como justificación para actos atroces, fue la Guerra Fría. Dicha guerra surgió de forma posterior a la Segunda Guerra Mundial, distinguiéndose porque Estados Unidos vio en la Unión Soviética una especie de amenaza o enemigo potencial. Quizá el temor que sentía los Estados Unidos de Norteamérica hacia la URSS fue que se percató de una nación que podía crecer y competir por la hegemonía económica mundial. La alianza occidental, creada para hacer la Guerra Fría, comenzó el 14 de abril de 1949 durante el bloqueo de Berlín, comenta Peter Calvocoressi (30), mientras la supremacía Norteamericana estaba garantizada por la bomba nuclear, los rusos al no desmovilizarse, establecieron una fuerza de superioridad en fuerzas terrestres movilizadas en Europa. Se creía que había una conspiración comunista para dominar al mundo y que ponía en riesgo incluso la libertad Estadounidense. Dicho gobierno lanzó una política anticomunista de difamación hacia la Unión Soviética.

Además es indispensable enfatizar que el sistema que regía el gobierno de la Unión Soviética fue comunista, por lo que Estados Unidos vislumbró en el crecimiento de esa

potencia un peligro para el desarrollo de su poder político y económico, es decir, del capitalismo. El gobierno estadounidense pensó que uno de los principales objetivos de Stalin consistía en ampliar la extensión de su influencia en Europa con tácticas de infiltración y subversión. Sin embargo, dichos miedos o inquietudes estaban mal fundamentados pues al terminar la Segunda Guerra Mundial, comenta el propio Calvocoressi, la Unión Soviética estaba incapacitada para seguir empleando sus fuerzas militares y los partidos comunistas fueron incapaces de lograr nada significativo (15).

El que la URSS tuviera la posibilidad de convertirse en potencia representó un gran riesgo para la hegemonía que Estados Unidos quería implementar puesto que uno de sus objetivos -del país del norte de América- era tener el control total y tomar el liderazgo político-económico del mundo. Aquí cabe ejemplificar el proceder de uno de los grandes actores sociales que estuvo relacionado con el origen de la estrategia anticomunista, el embajador estadounidense George F. Kennan, quien estuvo asignado en la embajada de Moscú en 1946 y que en su telegrama que envió al gobierno estadounidense acerca de la URSS, calificó al régimen soviético como “expansionista por naturaleza, por lo que su influencia debía ser detenida en los aspectos económicos y militares, los que eran sectores claves para los Estados Unidos.”

El reporte de Kenan se vio reflejado en la práctica de una política tripartita: la Doctrina Truman, el Plan Marshall y la Agencia Central de Inteligencia (CIA). La primera, la Doctrina Truman, proclamada en 1947, hizo hincapié en que el mundo se enfrentaba al desastre a menos de que los Estados Unidos combatieran al comunismo en el extranjero; de no ser así todo el mundo libre podía quedar en las tinieblas. En consecuencia, todo conflicto en donde Estados Unidos considerara que hubiera influencia comunista, su gobierno tendría el compromiso de intervenir para garantizar “el orden, la libertad y la democracia”, enfatiza Rubén Ortiz (21)

Es importante retomar para el presente trabajo de investigación la serie de estrategias tripartitas que implementó el gobierno estadounidense porque marca parte de las causas que repercutieron en la gestión de movimientos sociales centroamericanos. Con el discurso

expuesto en la Doctrina Truman, Estados Unidos se dedicó a proporcionar armas; enseñar entrenamiento militar; colocar o derrocar gobiernos en América Latina; entre otras cuestiones. De esta forma la injerencia extranjera de E.U.A no sería considerada como una intrusión. Como lo menciona Ortiz (22) ese orden debía continuar “no importando si ese orden era mantenido a base de explotación”.

Es fundamental exponer que la intención en la que el gobierno norteamericano estuvo dispuesto a brindar o destinar millones de dólares, para restaurar los daños ocasionados por la guerra, fue a cambio de someter la economía de las naciones que aceptaron su ayuda y así obtener su control. Las políticas de militarización se volvieron una práctica muy común, sobre todo en las naciones centroamericanas (Salvador y Guatemala como ejemplos); esto porque los países de dicha zona tuvieron un estado débil, permitiendo la intromisión de la nación estadounidense.

Este tipo de tácticas las llevó a cabo el gobierno de Estados Unidos tanto en Europa como en América Latina. Un ejemplo claro, como expone Alan Angell (97), sucedió con el gobierno de Gabriel González Videla, en Chile, a quien E.U.A le otorgó ayuda económica, posterior a la Segunda Guerra Mundial, a cambio de la destitución de ministros comunistas en aquel país sudamericano.

Es importante señalar que el discurso de la Guerra Fría se basó en la creencia occidental de que el capitalismo mundial y la sociedad liberal se encontraban en grave peligro por el “gran enemigo comunista”, razón por la que Estados Unidos implementó la Doctrina de Seguridad Nacional, en la que se determinaron distintas tácticas anticomunistas.

Al surgir el conflicto entre la Unión Soviética y los Estados Unidos, éste último tomó una postura de contención hacia el expansionismo de la U.R.S.S. De esta forma algunos gobiernos latinoamericanos aprovecharon, comenta Angell, la oferta que E.U.A. les ofreció para poder reprimir a los movimientos populares existentes (98). Cabe agregar que además de proveer armas, el gobierno norteamericano también brindó, a las fuerzas militares de los gobiernos latinoamericanos, una serie de entrenamientos “especiales” para

poder aniquilar a los grupos sociales que se opusieron a los planes de los mandatarios nacionales y a los intereses particulares de Estados Unidos.

El autor Angell precisa que en donde obtuvo mayor influencia la política estadounidense fue en América Central, región en la que fue capaz de anular gobiernos según su conveniencia. Una muestra del poderío norteamericano se percibió en el derrocamiento del presidente guatemalteco Jacobo Árbenz, en donde afirma el mismo Angell que realmente no hubo un peligro comunista. Al parecer, el objetivo estadounidense fue detener los movimientos reformistas que pudieran identificarse con la izquierda, afirma Angell (100).

Posteriormente, al triunfo de la Revolución Cubana, Estados Unidos demostró que haría cualquier cosa para evitar otro movimiento social de esa magnitud. Esto se demuestra en los nueve golpes de estado que realizó en Latinoamérica en el periodo comprendido entre los años de 1962 a 1966.

De los más duros ejemplos de la férrea política norteamericana que se implementó durante esos años fue el golpe de estado para deponer el gobierno de Salvador Allende, en Chile. Durante el breve gobierno del mencionado Allende, hubo el experimento de crear una sociedad socialista por vía pacífica y constitucional, sin embargo ante el golpe de estado que sufrió éste, señala Angell, la respuesta por parte de los grupos más radicales de la izquierda latinoamericana fue intensificar el movimiento armado, con el argumento de que por la vía pacífica era imposible llegar al socialismo. Esto debido a que el caso de Chile evidenció que por el camino pacífico era imposible llegar al poder. De la forma en que el triunfo de la Revolución Cubana marcó el programa de los grupos de izquierda, en los años sesenta, el golpe estado contra Allende también lo hizo en la década de los setentas.

El anti-imperialismo fue un factor decisivo para la creación de sectores radicales latinoamericanos que también sirvió como estandarte para varios movimientos populares a lo largo del siglo XX. Dicho aspecto derivó de la propia historia y de la conciencia histórica de numerosos países que fueron víctimas de invasiones e intervenciones militares. Sin embargo, las expresiones anti-imperialistas fueron careciendo de homogeneidad. A pesar de

esto último, el nacionalismo fue usado como un vehículo que permitió expresar una posición con un fuerte sentimiento anti-norteamericano. En la segunda y tercera parte del siglo XX, el discurso frente a la supremacía “yanqui” resurgió con más fuerza como consecuencia de la multiplicación de las intervenciones militares de Estados Unidos en la región de Centroamérica.

La existencia de un sentimiento anti-hegemónico estadounidense funcionó como un hilo conductor importante en la Historia del pensamiento Latinoamericano. Dentro del contexto mexicano existió una sensación similar. Por su parte, Centroamérica fue el espacio geográfico y social de América Latina que sufrió mayor número de intervenciones extremas, especialmente de las fuerzas militares norteamericanas, trayendo como consecuencia una gran difusión de la identidad latinoamericana opuesta a la del dominio “yanqui”. Las principales denuncias que sostenían los grupos adversos al imperialismo gringo, enunciaban la desaparición del intervencionismo estadounidense y, con ello, la eliminación de las dictaduras que hubo en la región, pregonándose al respecto que con dichas acciones se podría lograr un progreso más sostenido en las sociedades latinas.

Respecto al movimiento guerrillero suscitado en la zona latinoamericana y en México, fue el resultado de una serie de características de abusos que vivieron muchos pobladores de las zonas marginadas, aunque también contribuyó, en gran medida, el contexto mundial vivido durante aquella época.

En América Central, las tensiones en los años sesenta fueron en aumento, debido a que el régimen económico vigente agudizó la desigualdad existente. La represión fue la respuesta de los gobernantes ante las demandas que solicitaron las diversas clases sociales acerca de sus derechos, por lo que estos últimos decidieron crear coaliciones revolucionarias, señala Angell, de base amplia. Un par de ejemplos de esto son los casos de Guatemala y el Salvador (114). Es importante destacar la multiplicación de regímenes militares y autoritarios que a partir de los años 50's tomaron el poder en países de América Latina, ejemplo de ello son las naciones de Guatemala, Brasil, Argentina, Perú; dichos regímenes, expone Guillermo De la Peña, se distinguieron por abolir partidos políticos, extinguir

manifestaciones de descontento popular, además de violar de manera constante los derechos humanos (241).

2.1.2 La Revolución Cubana

De los eventos más trascendentales que sirvieron de inspiración para el levantamiento de variados grupos guerrilleros fue la Revolución Cubana. Los años cincuenta habían sido difíciles para la izquierda en América Latina, puesto que en gran parte de los países de la región el partido comunista había sido declarado ilegal. El derrocamiento del gobierno guatemalteco de Árbenz, en 1954, hizo notar más la difícil situación en la que se encontraron los gobiernos latinoamericanos que no estuvieron dispuestos a solicitar la ayuda norteamericana. Por ello, el triunfo de la revolución capitaneada por Fidel Castro, dio un aliento a la izquierda latinoamericana.

Dicha sublevación cubana tuvo una estrategia de guerrilla ya que se hizo de la apropiación de la isla caribeña, el 1 de enero de 1959, a partir del apoyo de diversos grupos sociales como el estudiantil; el obrero; el campesino, y; las capas medias de la población; que en conjunto se levantaron en contra de la injusticia y autoritarismo representados por el gobierno de Fulgencio Batista, político que había privilegiado el enriquecimiento de una pequeña oligarquía del país caribeño.

En breves palabras, la Revolución Cubana fue un movimiento que derrocó a la dictadura que detentaba el poder, en enero de 1959. Una de las principales acciones que se emprendieron para lograr tal revolución fue plantearse como objetivo el hecho de acabar con la corrupción e influencia de Estados Unidos de Norteamérica. Es importante señalar que dicho país poseía gran control de los recursos de la isla caribeña.

Fulgencio Batista llegó al poder, en 1952, gracias al golpe de estado que realizó con ayuda de militares. El primero de junio de 1952, Batista había instaurado una dictadura bélica caracterizada por ser altamente represiva. Su gobierno había incrementado el salario de las fuerzas armadas y de la policía. También había suprimido el derecho a la huelga y había restablecido la pena de muerte, suspendiendo con ello las garantías individuales. Para

colmo, el propio Batista se había auto-subido su salario, rebasando incluso el sueldo del presidente de Estados Unidos de América. Tales acciones emprendidas por su poder evidenciaron las cualidades negativas de su mandato: un gobierno plagado de medidas represivas, inestabilidad económica y corrupción.

Durante la gestión de Batista existió una creciente crisis monetaria y un déficit en el Producto Interno Bruto de Cuba, el cual llegó a descender hasta 11.41 %. En la industria azucarera, la política emprendida por Batista no funcionó, al contrario, se caracterizó por continuos y significantes descensos en las ganancias y en la producción de la rama azucarera. Tal inestabilidad se vio trasladada en las condiciones de vida de los campesinos, las cuales eran de miseria. Reinaba el desempleo, los sueldos raquíticos y el analfabetismo. La dictadura de Batista fue considerada la etapa más sangrienta en la historia de Cuba.

Diversos grupos decidieron levantarse en armas en contra del régimen de Batista. Uno de ellos correspondió al de los estudiantes, en 1955, quienes a través de varias manifestaciones declararon su descontento hacia el gobierno “batistense”, pero fueron convertidos en objeto de una fuerte represión lo que ocasionó la organización de un alzamiento armado, tal como lo señala De la Peña (174).

Dos años anteriores a estos sucesos, Fidel Castro había organizado el ataque hacía el cuartel Moncada, en Santiago de Cuba. El evento fue un fracaso. En noviembre de 1956, Fidel Castro ya había planeado otro ataque, sin embargo, fue descubierto y la revuelta fue destruida. Castro llegó a Cuba en un pequeño yate llamado “Granma”, con una tripulación de 80 hombres de los cuales únicamente lograron escapar 18, quienes huyeron de las fuerzas armadas de Batista.

Los sobrevivientes se refugiaron en la Sierra Maestra, en donde comenta De la Peña (175) que emprendieron la *Guerra de guerrillas*. A la lucha de éste grupo pronto se sumaron habitantes de las comunidades aledañas, que habían padecido constantes abusos por parte de la Guardia Rural, institución gubernamental que había aterrorizado sin justificación alguna a las poblaciones de esa zona. Tras varios ataques por parte del grupo armado hacía

las guardias rurales, el gobierno de Batista mandó un número mayor de fuerzas gubernamentales para perseguir a los guerrilleros, trayendo como consecuencia la vulnerabilidad en la seguridad de las ciudades.

Posteriormente, ante las noticias de triunfos por parte de los grupos armados, más personas fueron adhiriéndose entre las filas de la guerrilla. La oposición al gobierno de Batista no sólo quedó reducida a grupos políticos de carácter civil; De la Peña (175) menciona que a mediados de los años 50 existió una gran oposición al mandato de Batista, de parte de un número significativo de integrantes de las fuerzas armadas.

Aunado a lo anterior, otro aspecto determinante que intervino en el descontento de los habitantes cubanos fue el dominio del capital estadounidense sobre los recursos y empresas cubanas; es preciso comentar que este control existía desde el tratado de 1934, convenio en el cual se impuso la supremacía de Estados Unidos sobre la nación de Cuba. Para 1955, subraya De la Peña (177), el capital estadounidense controlaba el 90 % de los servicios de teléfono y electricidad en Cuba; el 50% de los ferrocarriles; y el 40% de la producción azucarera.

Durante 1957 y parte de 1958, aumentó la cantidad del ejército rebelde así como las acciones realizadas por el mismo, consolidándose las fuerzas insurgentes. Líderes como Camilo Cien Fuegos, Juan Almeida y Ernesto “Che” Guevara se encargaron de dirigir ataques clave para disminuir las fuerzas del estado. Finalmente, Batista se fue de la isla caribeña a finales de 1958 al quedarse sin el apoyo de los Estados Unidos, llevándose con él a gran parte de sus funcionarios de gobierno.

De esta forma el movimiento armado que comenzó con tan sólo 18 hombres en la Sierra Madre en Cuba se convirtió en un ejemplo a seguir gracias a la astucia y tácticas del grupo adverso a la dictadura de Fulgencio Batista. Cabe señalar que su éxito también dependió de la anexión de otros sectores de la población civil, mismos que fueron agraviados por las políticas del régimen saliente, políticas que llegaron a afectar a la clase media y a la clase alta cubanas.

2.2 Guerrillas en Centroamérica

Factores como la Guerra Fría en Estados Unidos; el continuo delirio anticomunista; la Doctrina de la Seguridad Nacional; el ascendiente dominio estadounidense sobre otras naciones, y; la pauperización de los grupos campesinos; contribuyeron al fervor colectivo en el que más personas decidieron unirse a la lucha armada, dentro del continente Americano. Un claro ejemplo de esto último ocurrió en El Salvador, zona en la que una parte de los trabajadores agrícolas se moría de hambre por el sueldo miserable que se les pagaba.

Con el triunfo de la Revolución Cubana, surgieron muchos jóvenes que pensaron que con el entusiasmo y el compromiso se tenían razones suficientes para poder emprender una sublevación, tal y como lo indica Angell (101); sumado a la incorporación del texto “Guerra de guerrillas” como sustento de sus rebeliones. La influencia de la Revolución Cubana, en estos sectores, se dio tanto a nivel teórico como en la praxis.

En Latinoamérica, los trabajadores rurales seguían luchando por obtener tierras, tecnología y acceso a créditos; su enemigo, comenta De la Peña (241), ya no eran los grandes terratenientes, sino era el estado. Y es que a lo largo de las décadas de los años sesenta y los años setenta, aconteció una especie de revolución agrícola, pero ésta solamente se logró en aquellos países en donde el capital era abundante pues se contaba con el presupuesto monetario para poder invertir en la maquinaria necesaria; por ello los trabajadores agrarios de los países ricos pudieron producir más en los años setentas.

La mayor parte del sector campesino latinoamericano fue incapaz de producir a gran escala y obtener grandes ganancias, quedando vulnerable ante las demandas de la producción del estado. La gran mayoría no contaba con el capital suficiente para poder generar mejores cultivos, además de que el elemento climatológico contribuyó a que perdieran sus cosechas. Sumado a esto, las reformas propuestas por el Estado no fueron suficientes, además de que en gran parte dichas medidas fueron encaminadas para beneficiar a los grandes terratenientes y hacendados. Un ejemplo de esto último ocurre con la llamada “revolución verde” que se implementó en México, en la que se benefició -principalmente- a

los propietarios de grandes sembradíos, dejando a la deriva al pequeño campesino.

Es de esta manera como se puede evidenciar que la zona de Centroamérica estaba llena de severas condiciones de pobreza y marginación. Lo que distinguió a los territorios comprendidos en dicha zona fue la situación de que se trataban de países gobernados por dictaduras militares y en donde los golpes de estado fueron una táctica constante para deponer gobiernos que fueran convenientes a los intereses de Estados Unidos. Por esto, es muy probable que en naciones como Guatemala, El Salvador y Nicaragua, los movimientos rurales contaran con el apoyo y la simpatía de gran parte de los sectores populares, como una vía para alcanzar la justicia social y la liberación nacional.

2.2.1 Movimiento armado en Guatemala

Guatemala fue uno de los ejemplos más claros de los países en donde la desigualdad social mermó las condiciones de un sector importante de la población. Es en ésta nación en donde se puede observar la más recalcitrante influencia norteamericana que existió para remover a mandatarios de acuerdo a la conveniencia y planes de su política.

Es conveniente establecer que en el caso de Guatemala, como en otros países de Centroamérica, la desproporción en la distribución de tierras fue un conflicto importante, por ello la llegada de Jacobo Arbenz a la presidencia guatemalteca, en 1951, representó un notorio cambio, pues dentro de sus planes de trabajo se realizó el decreto de la reforma agraria, aprobado en 1952, que tuvo como objetivo expropiar y redistribuir los latifundios donde la extensión de tierra superase las 90 hectáreas. De 1952 a 1954, cerca de 500 fincas y plantaciones fueron afectadas legalmente, señala De la Peña (242), y se expropiaron cerca de 70.000 hectáreas para redistribuirlas.

Las acciones emprendidas por Arbenz afectaron los intereses de la compañía norteamericana “United Fruit Company” por lo que en junio de 1954 dicha empresa provocó una revuelta, que fue apoyada por la CIA. Éste golpe de estado concluyó con el gobierno de Arbenz y el poder quedó en manos de oficiales del ejército, quienes se encargaron de echar abajo las reformas hechas por el mandatario destituido, además de

reprimir y asesinar a quienes lo apoyaron.

De esta forma el gobierno de Arbenz, comenta Angell (113), fue víctima de la paranoia de Estados Unidos y el futuro prometedor que se pudo vislumbrar para el pueblo guatemalteco, quedó hecho añicos. Además de echar atrás las reformas, de igual forma se creó un clima de violencia política en el país. En el derrocamiento que sufrió Arbenz, hubo gran influencia de la Guerra Fría para el desarrollo de estos actos ya que existió, en el trasfondo, una política anticomunista promovida por Estados Unidos, así como un cierre de los espacios democráticos y la promoción de un estado excluyente y absolutista, mismo que sustituyó las leyes con represión.

De la Peña (252), ubica el origen de la guerrilla guatemalteca en una revuelta sostenida a principios de la década de los años 60. En tal disturbio un grupo de oficiales nacionalistas guatemaltecos tuvieron como objetivo impedir que el gobierno de Miguel Ydígoras Fuentes instalara en el país campamentos secretos de instrucción militar correspondientes a grupos anticastristas y de la CIA. Sin embargo, dicho disturbio no tuvo éxito trayendo como consecuencia el escape de los sobrevivientes (Marco Antonio Yon Sosa, Luis Turcios Lima, y Alejandro de León) hacia México, con el auxilio de los campesinos simpatizantes a la revuelta.

Entre las principales causas por las que se generó el movimiento armado guatemalteco se encuentran: la injusticia estructural; el cierre de los espacios políticos; el racismo, y; la renuencia de impulsar reformas que ayudaran y cumplieran las demandas de gran parte de la población. El surgimiento de la guerrilla fue visto como una herramienta de respuesta contra los abusos, la pobreza, la discriminación y la falta de espacios políticos y sociales.

Cabe señalar que surgieron distintos grupos anti-imperialistas como el movimiento MR-13, en 1962, fundado por Yon Sosa y Turcios Lima; o el Frente 20 de Octubre, creado en el mismo año y organizado por el Coronel Paz Tejada. Durante los meses posteriores a 1962, acontecieron una serie de revueltas por parte de campesinos y estudiantes que apoyaron a los movimientos guerrilleros. Ante tales circunstancias, el gobierno del general Ydígoras se

dedicó a abatir a cualquier grupo opositor a su mandato. Como respuesta a sus acciones, el MR- 13 realizó una alianza con diversos grupos como la Fuerza Armada Revolucionaria (FAR), el Partido Guatemalteco del Trabajo (PGT), el grupo Comunista y con un grupo estudiantil denominado Movimiento 12 de Abril.

Tanto el grupo de la FAR como el MR-13 se dedicaron en los sucesivos años, indica De la Peña (253), a formar comités clandestinos de campesinos armados. También trabajaron en organizar a dichos comités, encubiertos -primordialmente- en las zonas que habían sido afectadas por la anulación de la reforma agraria propuesta por el gobierno de Arbenz, en la década de los 50's. Cabe recordar que una de las principales causas del apoyo del sector campesino a la guerrilla tuvo su origen en el desmantelamiento de la reforma agraria, propuesta por el propio Arbenz, y la represión sufrida en los sindicatos, después de 1954.

Ahora bien, se debe retomar la importancia de la influencia de los partidos comunistas que existieron en los diferentes países latinoamericanos. Por ejemplo, en el caso de Guatemala, hubo una gran influencia en la toma de conciencia de parte de los campesinos de la región, a tal grado que llegaron a ser mal vistos por una porción representativa de la sociedad guatemalteca.

Así como se gestaron diferentes grupos guerrilleros también hubo la creación de varias organizaciones opositoras, financiadas por la derecha, como “la mano blanca” y el “frente de resistencia nacional”, los cuales fueron entrenados con el objetivo de exterminar a las fuerzas guerrilleras. En dicho sentido, cabe resaltar la aparición de las “boinas verdes”, grupo perteneciente a las fuerzas especiales estadounidenses que junto con el ejército guatemalteco se dedicaron a amedrentar, torturar y asesinar a personas de las que se tuviera, incluso, una ligera sospecha de colaborar con los grupos armados guerrilleros.

La manera en la que se financiaron las diversas guerrillas surgidas en Guatemala procedió de diversas fuentes como el secuestro de personas para exigir el rescate de ellas; el abastecimiento de armas a través de las incursiones militares; por los contactos de personas que se tenían en México; de gobiernos socialistas simpatizantes con su causa; aunque

también recibieron apoyo de civiles tanto rurales como urbanos.

Para la década de 1970 el país guatemalteco se encontró en estado de guerra civil clandestina ya que surgieron más organizaciones inconformes con las condiciones precarias de vida, además de que éstas estuvieron mejor organizadas. Durante el mismo año, se asesinó a uno de los dirigentes del MR-13, organización que se recuperó y volvió a entrar en acción en 1975 para después quedar disuelta por completo por las fuerzas anti-subversivas. Durante el año de 1975 apareció un nuevo frente rebelde: el Ejército Guerrillero de los Pobres (EGP) que tuvo una influencia importante en el norte de Quiché. Tanto el EGP como las fuerzas de la FAR tomaron mayor vigor con el surgimiento de otro grupo emergente conocido como la Organización del Pueblo en Armas. Éstos tres grupos armados, comenta De la Peña (254), encontraron muchos seguidores entre los indios pobres de las zonas del Quiché, Huehuetenango, Quetzaltenango y San Marcos, donde los productos de subsistencia se encontraban en crisis debido a la invasión de fincas hacia las tierras que producían los cultivos, mismos que tenían como propósito el hecho de sembrar productos para la exportación.

En el caso de las aldeas se lograron seguidores por medio de las organizaciones rituales tradicionales, influyendo de gran manera las redes de parentesco y las comunidades de bases cristianas, mismas que fomentaban los grupos del clero católico de postura progresista. Es importante señalar que una parte importante de sacerdotes católicos de Guatemala percibieron las demandas de los grupos guerrilleros como causas y exigencias justas orillando a que una parte esencial de la sociedad decidieran tomar las armas.

Mientras tanto, los gobiernos de Lucas García y Ríos Montt continuaron ejerciendo una represión indiscriminada en las zonas rurales, principalmente en las aldeas indias en donde, subraya De la Peña (254), cerca de 150.000 personas fueron asesinadas en el lapso de siete años; dicha acción fue nutrida por un discurso racista. Fue tal la situación de terror que se vivió durante ésta época que ciudadanos guatemaltecos huyeron al Estado de Chiapas, en México, buscando refugio. Para 1984 existían cerca de 200.000 refugiados guatemaltecos en la nación mexicana.

A pesar de la fuerte represión del gobierno guatemalteco, la resistencia popular perduró y se consiguió movilizar tanto a indios como a ladinos para que participasen en las huelgas y en las marchas. Un ejemplo de la movilidad ciudadana lograda se puede observar en la Huelga Nacional, en marzo de 1980, en donde cerca de 80.000 peones pararon 14 refinерías de azúcar y cerca de 70 fincas grandes, teniendo como objetivo la mejora en las condiciones de trabajo.

Al respecto, el Estado Guatemalteco realizó una política excluyente en donde la injusticia social provocó una serie de protestas continuas que fueron silenciadas mediante la represión, suplantando así las figuras de las instituciones jurídicas. La consecuencia de dicha política represiva se concretó en las violaciones perpetradas por fuerzas del Estado y grupos paramilitares, siendo responsables del 93% de ejecuciones arbitrarias y del 91% de las desapariciones forzadas. Dentro de las víctimas de tales actos se encontraron hombres, mujeres y niños, de diferentes sectores del país como obreros, campesinos, estudiantes, académicos, profesionales, religiosos y políticos.

La trascendencia de la guerrilla en la nación guatemalteca no se debió a que hubo un proyecto ideológico y político general, más bien fue resultado del grado sorprendente de represión y cerrazón del Estado en contra de la lucha armada. Recientes investigaciones demuestran como las fuerzas insurgentes representaron una amenaza real para el gobierno en turno ocasionando una política de abuso hacia esos grupos. Para validar éstas acciones, el poder giró sus argumentos en torno a un discurso anticomunista.

El mayor grupo violentado fue el de los indígenas mayas. La inteligencia militar de Guatemala fue usada como guía para el ejército y así arremeter en contra de los movimientos armados, además de funcionar como medio de control sobre la población. Al igual que en México, en Guatemala existió una actividad oculta de opresión, en donde hubo centros ilegales de detención o cárceles clandestinas. Tanto el gobierno de México como el de Guatemala idearon fuerzas especiales contra insurgentes. En el caso de Guatemala crearon al grupo paramilitar denominado “kaibiles”, que se distinguió por la extrema crueldad en sus métodos. En una suerte de paralelismo histórico, en México la

“Brigada Blanca” fue creada con el objetivo de eliminar los distintos grupos guerrilleros.

Pero siguiendo con el caso de los guatemaltecos, un elemento característico de la guerrilla en aquel país fue el hecho de que no se pudieran enterrar a sus muertos porque se ignoraban sus paraderos. Para la cultura o costumbres de dicha población, esto representa un suceso que violenta los valores y la dignidad de todos. La falta de un lugar sagrado para poder enterrar a sus difuntos constituye una profunda preocupación en las comunidades mayas. Es preciso señalar que durante ese período de violencia, se incrementó la cantidad de cementerios clandestinos, en los que las fuerzas del Estado enterraban a las personas que asesinaban.

2.2.2 Guerrilla en Nicaragua

La guerrilla en Nicaragua presentó largos años de conflicto intenso con el general Somoza, en la década de los años setenta. Sus ideales se inspiraron en diferentes fuentes como la Teología de la liberación, el Jacobinismo radical, y los distintos tipos de Marxismo. En Nicaragua, a diferencia de otros países centroamericanos, la guerrilla sí logró administrar el poder.

En un principio, el Frente Sandinista de Liberación Nacional (FSLN), fue muy sectario y no aceptaba a otros grupos; con el tiempo y después de una larga lucha contra la ultra derecha -representada por Somoza- la guerrilla del FSLN se dio cuenta de que debía aceptar a otros sectores para poder ganar. Es así como requirió el apoyo de campesinos sin tierra y también de los trabajadores agrarios de clase media. En las ciudades recurrió al apoyo de las clases trabajadoras. El movimiento FSLN tuvo que ser popular, democrático y anti-imperialista para obtener el triunfo en contra de Somoza. Señala Angell (114) que el proceso revolucionario se dio en Nicaragua como un movimiento político consciente cuyo origen fue fruto de la opresión por parte de Somoza, más que de una clase capitalista.

Este frente tuvo varias cosas a su favor: contó con el apoyo de la iglesia católica; utilizó el lenguaje del nacionalismo; y obtuvo aval de un país que sufrió a manos de los Estados Unidos, cimentando con esto su lucha basada en los sentimientos anti-norteamericanos. Al

respecto Angell señala declaraciones de Carlos Fonseca, uno de los dirigentes de FSLN, en el cual indicó que su movimiento se basó en diferentes ideologías:

Una de ellas fue el marxismo, por su análisis de los problemas de sociales y por su capacidad de organizar acciones revolucionarias, pero también hizo uso del liberalismo por su defensa a los derechos humanos y del cristianismo social por su capacidad de difundir ideas progresistas. (115)

El 19 de julio de 1979, la guerrilla FSLN instauró la Junta de Gobierno de Reconstrucción Nacional. Esta junta se encontró con un país destrozado, con altos índices de analfabetismo y grandes crisis. Sin embargo, en años posteriores el gobierno estadounidense tuvo nuevamente injerencia en éste país.

2.2.3 Insurrección en El Salvador

En el año de 1975, el 40% de de las familias rurales salvadoreñas carecieron de tierras. También hubo escasez crónica de cereales y de alimentos básicos, ya que su cultivo se relegó, además de que existió una sobre abundante mano de obra y no prevalecían los empleos suficientes para suplir tal demanda. El paro rural se intensificó cuando el gobierno de Honduras expulsó a más de cien mil inmigrantes de Salvador a las tierras marginales. Los grupos radicales del campo que aparecieron en este país, en los años setenta, se componían de grupos temporeros, es decir, campesinos que no tenían un trabajo fijo. Al respecto, comenta Angell, el caso salvadoreño se singularizó por ser un país en donde se dio de manera más rápida el empobrecimiento de las zonas rurales (255).

La Federación Cristiana de Campesinos Salvadoreños (FECCAS), fue la primera organización independiente que surgió en el Salvador, comenta Angell, en un país en donde no habían existido las libertades civiles en cuatro décadas. Uno de los casos notables que hacen diferente el desarrollo de la guerrilla en este país, y que es preciso señalar, es el gran antagonismo existente entre los militares y la iglesia católica; el papel de ésta última fue crucial para el despertar organizativo de amplios sectores de la población que vencieron el temor de la represión de estado, comenta González (146).

Las guerrillas salvadoreñas fueron organizaciones político-militares, cuya mayoría de integrantes tuvieron el ideario Marxista- Leninista (en algunos casos con elementos Maoístas o Trotskistas). Algunas de las guerrillas como las Fuerzas Populares de Liberación (FPL); el Ejército Revolucionario del Pueblo (ERP); las Fuerzas Armadas de la Resistencia Nacional (FARN); el Partido Revolucionario de los Trabajadores Centroamericanos (PRTC); incluso, el Partido Comunista Salvadoreño; crearon su propia estructura militar para entrar en la dinámica de la izquierda armada, constituyendo así las Fuerzas Armadas de Liberación (FAL). Todas estas fuerzas guerrilleras se prepararon para hacerle frente al aparato represivo del Estado. Al igual que en otros países latinoamericanos, los dirigentes y militantes de los levantamientos armados fueron víctimas de una despiadada persecución política, comenta González (146).

El Salvador, en semejanza con otras naciones latinas de comienzos del siglo XX, había sido gobernado por militares, además del creciente empobrecimiento del país, en donde cada vez era más grande la brecha entre ricos y pobres. De igual forma, hubo una ausencia importante de libertades, lo que provocó una crisis política y social. El Estado creó agrupaciones especializadas en desaparecer a los movimientos subversivos. Para el caso del Salvador se crearon los escuadrones de la muerte, que fueron ideados por grupos de poder económico derechistas salvadoreños, con una clara ideología anticomunista. Estos escuadrones de la muerte incluso contaron con la colaboración de los cuerpos de seguridad estatales.

La represión, en el caso del Salvador, no era únicamente en contra de las guerrillas en sí, sino principalmente contra los dirigentes de las organizaciones populares. Dicha ola de terror se intensificó en marzo de 1980 con el asesinato de monseñor Óscar Romero. Esta guerra, denominada de baja intensidad, que realizó el gobierno Salvadoreño, expone González, estaba asesorada y sostenida por el gobierno de Estados Unidos (148).

2.3 Semejanza entre las distintas guerrillas del Continente Americano

Hablar de las guerrillas latinoamericanas es muy complejo, a pesar de que se pueden identificar paralelismos históricos en los perfiles de sus protagonistas. Cada una de las

guerrillas nació en un contexto muy particular por lo que es un error el pretender homogeneizar las guerrillas en conjunto. Sin embargo, entre ellas existen elementos o rasgos en común como la pobreza y la desigualdad, condiciones por las que en la gran mayoría de las ocasiones se desencadenaron los movimientos armados. Al carecer de los bienes necesarios para sobrevivir y no encontrar diálogo con sus gobiernos en turno, la gente decidió tomar las armas.

Semejanzas entre las distintas guerrillas			
	Guerrilla en Guatemala	Guerrilla en El Salvador 70s FPL, ERP, FAL,	Guerrillas en Nicaragua 70s Frente Sandinista de Liberación Nacional.
Integrantes	Indios pobres, campesinos, estudiantes	Heterogéneo, campesinos, estudiantes, clérigos radicales,	Campesinos, trabajadores agrarios, apoyo de las clases trabajadoras.
Causas	Injusticia estructural, cierre de los espacios políticos, renuencia a impulsar reformas que ayudaran a la población.	Aparato represivo del Estado, gran pobreza del país, necesidad de reparto de tierras.	Gran opresión por parte del gobierno del general Somoza. Grandes crisis analfabetismo
Tipos de gobierno	Regímenes militares	Gobernado por militares	Gobierno militar
Injerencia de otros grupos	Comunidades de bases cristianas	Campesinos de comunidades de bases cristianas	Apoyo de la iglesia católica
Influencia norteamericana	Sufrieron la paranoia de Estados Unidos.	Guerra de baja intensidad asesorada y sostenida por Estados Unidos	También hubo injerencia norteamericana

¿Quiénes eran los integrantes de las guerrillas en América Latina? Nos comenta Angell que en los sesenta y setenta el grupo fue muy heterogéneo; estuvo integrado por intelectuales de clase media, militares disidentes, estudiantes y clérigos radicales (258) pero también hubo gente de origen campesino, surgidos de las comunidades de bases cristianas, como en el Salvador y Guatemala. En Nicaragua, de igual manera, jugó un papel importante el

incremento de grupos cristianos pues fue de allí donde surgieron líderes campesinos como integrantes para la organización de la resistencia popular.

Hay otros elementos que son importantes de retomar y de señalar, como la continua injerencia norteamericana en los distintos países de América Latina, lo que ocasionó un sentimiento anti imperialista en diferentes sectores de la sociedad de los diversos países en donde se desarrollaron movimientos armados.

La militarización fue un suceso que influyó en gran medida para que estallaran los movimientos armados. Posterior a la década de los 60's, las élites de las distintas naciones se enfocaron en contrarrestar y no permitir la agitación popular; al parecer, como expone De la Peña, el triunfo de la Revolución Cubana intensificó los temores de disturbio para los gobernantes, quienes pensaban que se podían desencadenar movimientos parecidos al revolucionario cubano. Por ello, para el control de la sociedad, el papel del ejército fue clave. Es importante destacar que en América Latina, posterior a la década de los años cincuenta, hubo una gran proliferación de gobiernos militares duraderos; ejemplo de ello son los países de Guatemala, Brasil, Bolivia y Perú. Estos mandatos se caracterizaron por desaparecer a los partidos políticos, sofocar manifestaciones, además de violar los derechos humanos, comenta De la Peña (241).

La opresión y la nula discusión con las clases más menesterosas fueron factores comunes en gran parte de los movimientos armados de los años 60's y 70's. Ante la protesta y la inconformidad de la gente, el Estado respondió con represalias y el diálogo fue sustituido por el uso explícito de la fuerza pública; los canales de mediación por parte del gobierno fueron cerrados. El Estado pretendió estigmatizar y culpar a las víctimas así como también a las organizaciones sociales, esto con el fin de transformarlas en criminales ante la imagen pública y así poder ser objetos legítimos de represión.

En referencia a las características compartidas por los diversos grupos armados latinoamericanos, se puede mencionar la exigencia de repartición de tierras o la estipulación de una reforma agraria justa. Si bien es cierto que sus demandas no se

redujeron únicamente a la petición de tierras para el sector campesino, en gran parte de los movimientos armados sí fungió como un factor constante. Los campesinos de los países rezagados generalmente continuaban sembrando y cosechando de manera arcaica, lo cual trajo consigo la producción de una menor cantidad de alimentos cosechados y con ello menores ganancias; y precisamente señala Hobsbawn (298) una parte de estos campesinos constituyeron la base de movimientos guerrilleros locales, principalmente en América Latina.

El fuerte imperialismo norteamericano, el cual fue capaz de generar grandes aberraciones para mantener el control y el dominio económico, fue un elemento fundamental en la desaparición de líderes sociales y en la contención de los distintos movimientos armados. Por ello, una característica importante que se desarrolló entre las numerosas guerrillas latinoamericanas fue la postura anti-estadounidense. Los grupos armados revolucionarios se pronunciaron en contra de la influencia norteamericana en sus diferentes países, teniéndola en claro como la principal causa del malestar político y económico que padeció América Latina, malestar mismo que fue el principal responsable de las distintas masacres que ocurrieron en la región.

Posterior al triunfo de la Revolución Cubana, comenta De la Peña (244), Ernesto “Che” Guevara planteó una nueva Teoría de la revolución, la cual poseía dos puntos principales: en primer lugar, que un pequeño grupo de hombres resueltos con una ideología revolucionaria y actuando en la clandestinidad podían crear un foco, es decir, una chispa poderosa desde la cual el fuego del cambio radical se propagaría a todo un país y finalizaría con la derrota del ejército profesional; y en segundo sitio, que la revolución en América Latina debía comenzar en las zonas rurales. Guevara era un marxista declarado que desarrolló este par de ideas en su tratado “Guerra de guerrillas”, repercutiendo con su idiosincrasia en los métodos y tratados de los partidos comunistas de Bolivia, Venezuela y Colombia.

En 1966, Ernesto Guevara llegó a Bolivia, con una identificación falsa en la que portaba el nombre de un economista llamado Adolfo Mena González. El propósito de Guevara en

Bolivia fue generar conciencia y una revolución en ese país; además de que creó la guerrilla llamada Ejército de Liberación Nacional (ELN) cuyo objetivo era desarrollar un foco insurrecto en las selvas de dicha nación. Sin embargo, las condiciones de los campesinos bolivianos no eran tan precarias y la respuesta de la sociedad no fue la esperada por Guevara. Éste fue capturado y asesinado en 1967, ya que las personas relacionadas con movimientos guerrilleros eran castigadas con represión y con la muerte. El homicidio de Ernesto Guevara, no logró detener la actividad de la organización política- militar del ELN, movimiento que se fortaleció con la incursión de miembros de guerrillas de otras naciones, como Argentina, Cuba, Chile e incluso la propia Bolivia, por nombrar algunas.

Es importante comentar que en las zonas más paupérrimas del continente la revolución agraria fue difícil de lograr ya que no se alcanzó la innovación tecnológica agrícola al mismo nivel que en la de los Estados con más capital y mayor desarrollo. Como consecuencia a esto, los países del tercer y segundo mundo, señala Hobsbawn (295), dejaron de alimentarse a sí mismos, además de que en su mayoría fueron incapaces de producir excedentes alimentarios que podrían ser exportados a otras naciones, lo que generó un ambiente de miseria y desigualdad en éstas latitudes. Ante éste ambiente de pobreza, un grupo de sacerdotes decidió no permanecer indiferente y tomó una postura crítica al respecto, como se verá en el siguiente apartado.

2.4 La Teología de la liberación y su relación con la Teoría de Marx

Posterior a los concilios del Vaticano segundo, realizados de 1962 a 1965, y después de la conferencia episcopal de Medellín, un fragmento de la iglesia católica encontró como principal objetivo convertirse en un ente que velara por los pobres y estuviera a favor de los desamparados o de aquellos que sufrían injusticias. En el caso de Guatemala, gran parte de los sacerdotes llevaron a cabo estos preceptos, al grado de que un importante número de religiosos y misioneros fueron víctimas de violencia y represión por parte de los grupos paramilitares.

La teología de la liberación, más que la iglesia católica, se caracterizó por no mantenerse al margen de las situaciones de precariedad en las que vivía la gente y por preocuparse por las condiciones de abuso que enfrentaban las clases más vulnerables.

Es vital señalar que el origen de la Teología de la liberación se dio en Europa, con Walter Rauschbusch, en 1912, quien fue un teólogo alemán con fuerte influencia marxista. Posteriormente, otros teólogos retomaron algunas de sus ideas para desarrollar lo que también se le conoció como la Teología de la esperanza.

La transformación que se pretendió hacer en la institución católica fue a raíz del Concilio del Vaticano II, realizado de 1962 a 1965. La prueba del cambio de parecer de dicha institución se evidenció en la Declaración de los obispos Latinoamericanos en Medellín, en el año de 1968. En éste discurso se marcó una renovación espiritual sobre todo para los sacerdotes de América Latina, los que debían poseer una auténtica sensibilidad social, preocupándose por la situación de pobreza y desigualdad en la que vivían muchos pobladores de los países latinoamericanos.

A pesar de que esa teología nació en Europa, en donde realmente tuvo mayor fuerza fue en América Latina, al parecer como una respuesta a la interrogante de ¿qué manera ser cristiano en un continente oprimido? Sus principales exponentes fueron el sacerdote guerrillero colombiano Camilo Torres Restrepo, quien fue tomado como ejemplo por otros sacerdotes, no sólo en Colombia, sino también en otras zonas de Latinoamérica. Sin embargo, es preciso señalar que el cambio no fue tan radical y estas ideas renovadoras no las realizó la iglesia en conjunto, sino como señala Angell (109), fueron grupos de sacerdotes conmovidos con la situación de injusticia y precariedad en que vivía una parte de la sociedad en la que daban sus servicios, los que practicaron la teología de la liberación.

Es importante comentar que en países como Argentina, Uruguay y Colombia existieron algunos sacerdotes que apoyaron las nuevas ideas propuestas por la Teología de la liberación y formaron el Movimiento Tercer Mundo, además, expone Angell, contribuyeron a formular las ideas que posteriormente se expresaron por medio de la

guerrilla urbana.

La Teología de la liberación en América Latina se mostró como una alternativa contra el capitalismo, mismo que fue señalado como responsable de las condiciones de carencias en las que vivieron millones de ciudadanos americanos. Dicha teología tuvo sus bases en la Teoría Marxista debido a que se trató de una ideología de lucha, surgida desde la realidad de la pobreza y la dependencia del pueblo latinoamericano. La tesis principal de la Teología de la liberación, comenta Gutiérrez, tuvo como objetivo el llegar a Dios desde el clamor de los pobres y los oprimidos; las clases menesterosas también debían ser actores partícipes de la riqueza y del potencial de desarrollo del continente Americano.

En el caso de Nicaragua, la radicalización evangélica -en donde la iglesia se puso del lado de los oprimidos- tuvo una importante consecuencia en el Frente Sandinista de Liberación Nacional, señala Angell, puesto que ésta guerrilla se abrió a los cristianos porque creyeron que la iglesia era un factor importante para la lucha por la liberación. De esta forma el Frente adquirió madurez y también fue frecuente los casos de cristianos revolucionarios que abandonaron la iglesia para hacerse militantes abiertamente marxistas. Al respecto, expone Angell (110), que el acto de abrirse a la iglesia católica por parte del Frente Sandinista pudo ser más un oportunismo táctico que por verdadera convicción, pues al movimiento armado le convenía hacerse de aliados y más del catolicismo, en un país como Nicaragua donde la religión católica estaba muy arraigada entre la población.

La Teología de la liberación es una doctrina que en palabras llanas no predicó con la sentencia cristiana de “poner una mejilla y luego la otra”, ni mucho menos de aceptar las cosas con abnegación. Al contrario, su propuesta consistió en trabajar por la liberación del pueblo latinoamericano de la opresión y del subdesarrollo. Como ya se mencionó, se puede observar la influencia de la Teoría Marxista dentro de la Teología de la liberación en la propuesta que realizó Porras Cardozo Baltazar, quien fuera arzobispo de Mérida, Venezuela, y quien propuso una iglesia popular que de verdad ayudará a los grupos marginados; es decir, hasta cierto punto se manejó una idea socialista de igualdad y de una praxis como criterio de verdad.

La Teología de la liberación realizó una crítica social y hasta revolucionaria ya que puso de manifiesto la lucha entre los hombres, entre los dominados y los dominadores. Dicha teología propuso, además, la creación de un hombre nuevo, razón por la que la doctrina citada se percibió como una postura más radical. Así mismo enunció la transformación de los diversos grupos marginados. Esto, expone Gutiérrez, era vital ante el contexto que había en América Latina:

... la insostenible situación de miseria, alienación y despojo en que vive la inmensa mayoría de la población latinoamericana presiona, con urgencia, para encontrar el camino de una liberación política, social y económica. Primer paso hacia una nueva sociedad.(129)

La ayuda de los que más tienen hacia las clases más desprotegidas fue otro de los principios proclamados por la Teología en cuestión, pues es precisamente en este auxilio hacia los más necesitados en donde se lleva a cabo el verdadero cristianismo. La injusticia y poca humanidad en los países industrializados sumados al elemento de la globalización de la economía, fueron factores que propiciaron una falta de solidaridad en América Latina, en donde de manera evidente se percibieron profundos desequilibrios socioeconómicos.

Entre las principales ideas que declaró la Teología de la liberación -algunas ya mencionadas en párrafos anteriores del presente trabajo de investigación- Gutiérrez Merino Gustavo cita otras más como:

1.- Opción preferencial por los pobres; 2.- La salvación cristiana no puede darse sin la liberación económica, política, social e ideológica como signos visibles de la dignidad del hombre; 3.- Eliminar la explotación y la falta de oportunidades e injusticias de este mundo; 4.- La liberación como toma de conciencia ante la realidad socioeconómica latinoamericana; 5.- La situación de pobreza de la mayoría de los latinoamericanos contradice el designio histórico de Dios y la pobreza es un pecado social, 6.- No solamente hay pecadores, hay víctimas del pecado que necesitan justicia y restauración (11).

Como se puede observar dicha Teología parte del análisis de la pobreza y de los sucesos que desencadenaron éste empobrecimiento, además de la relación entre las clases sociales abogando por las clases más desprotegidas. Esta Teología, en la opinión de la autora que suscribe el presente texto, surge en base con ciertas ideas del Marxismo, en cuanto a su postura en los aspectos económicos y sociales; pero también influyó la visión crítica hacia lo que debía de predicar y realizar el auténtico cristianismo.

¿De qué manera se relacionan ambos dogmas, el Marxista y el de la Teología de la liberación? En primer lugar, el creador de la Teología de la liberación, Walter Rauschbusch, poseía una fuerte influencia de la creencia Marxista. Además, también hay conceptos comunes como el de la explotación, que expone Gutiérrez al decir que la iglesia no debe ni puede justificarla (la explotación) ya que es causa de la pobreza (381). Por otra parte, Marx apostaba por una conciencia de clase, mientras que la Teología de la liberación, señala Gutiérrez, habla de una toma de conciencia de las clases vulnerables en cuanto a la situación de explotación que viven e incluso busquen librarse de ella (383). La pobreza material se concibe, desde la Teología de la liberación, como un mal contra el que se tiene que protestar, además de esforzarse por abolirla.

La explotación y alineación del hombre no es algo natural, ni es un designio de Dios; es necesario comprometerse con el proceso revolucionario latinoamericano, para lograr la liberación del pueblo y procurar que no hubiera personas necesitadas. Ambas doctrinas hablan de una sociedad nueva la que se puede lograr mediante la participación activa y eficaz en la lucha que emprenden las clases sociales explotadas en contra de sus opresores. La iglesia debe de estar del lado de las clases oprimidas y de los pueblos dominados. Sentido de la comunidad de bienes es otro elemento que concuerda con otro de los enunciados Marxistas, pues éste habla de una sociedad sin distinción de clases sociales.

La ideología Marxista incidió en distintos dogmas. El contexto de desigualdad y de insurrección hizo que los enunciados de Marx cobraran nuevas fuerzas. Como anteriormente se ha visto algunos de los postulados del otrora teórico alemán están implícitos en la Teología de la liberación; asimismo, es preciso señalar la manera en que

varios movimientos sociales tomaron sus principios como idearios de sus causas. Incluso, la obra *Guerra de Guerrillas* de Ernesto Guevara, fue un manual para los distintos grupos insurrectos, quienes tomaron su escrito como el referente en el cual apoyarse para desarrollar su movimiento armado, cuestión que se tratara en el siguiente apartado.

2.4.1 La influencia del Marxismo y de la obra de Ernesto Guevara en la guerrilla rural de Guerrero, México.

En la esencia, este manual es una táctica de guerra en contra de los poseedores de los medios de producción (una máxima Marxista) y que tienen al grueso de la población sumida en la desigualdad y la miseria. El análisis que se hará de dicha obra tiene por objetivo señalar las principales influencias de los principios marxistas en las acciones de los grupos armados latinoamericanos, pero haciendo énfasis en la importancia que tuvo el manual escrito por Ernesto Guevara tanto en la forma como en el fondo de la guerrilla rural de Guerrero.

De acuerdo a Ernesto Guevara, el terreno de la lucha armada en las naciones latinas es el campo, por tratarse de un lugar idóneo ya que es más difícil la represión en esa zona, además de tener a favor el apoyo de los habitantes de la comunidad en cuestión. El brote del movimiento armado es provocado por la postura de las autoridades; dicha postura es generalmente de autoritarismo y represión.

La “Guerra de guerrillas” tuvo como base la lucha de un pueblo por redimirse, así que sus condiciones geográficas y sociales determinarían el modo o forma que el combate armado adoptaría. La fuerza del movimiento guerrillero radica en el soporte de la población de la zona o del lugar donde se va a desenvolver la contienda, debido a que éste será indispensable para la provisión de alimentos y armas; es de vital importancia que la población proteja el movimiento y no lo delate.

En cuanto al papel del guerrillero, Guevara expone en su obra que éste último debe ser como un reformador social: “El guerrillero empuña las armas como protesta airada del pueblo contra sus opresores, y lucha por cambiar el régimen social que mantiene a todos

sus hermanos desarmados en el oprobio y en la miseria”. Asimismo, el guerrillero se convierte en una especie de revolucionario agrario. Las leyes esenciales del manual de Guevara tienen vigencia para cualquier lucha de éste tipo.

La lucha guerrillera es una lucha de masas, es una lucha del pueblo. La guerrilla debe funcionar como el núcleo armado, como la vanguardia combatiente del mismo. La gran fuerza de éste movimiento armado, señaló Guevara, radica en la masa de la población. El guerrillero debe contar entonces con todo el apoyo de la población del lugar. Los guerrilleros deben tener claro que la base de la guerrilla son las masas. La “guerra de guerrillas” es la guerra del pueblo entero contra la opresión dominante, es decir la lucha no se efectúa o se lleva a cabo por intereses de unos cuantos individuos. La contienda debe ser por el bienestar del pueblo entero.

En el caso mexicano, la bandera de la lucha democrática la hicieron los jóvenes, en su mayoría estudiantes de escuelas de nivel medio superior como las escuelas normales. Esto como resultado de la agudización de la crisis en el campo; el ataque implacable contra los movimientos opositores, y; la imposibilidad de realizar cambios sociales y económicos por la vía electoral. Movimientos sociales como el de la Sierra del Atoyac, en el estado de Guerrero, son claro ejemplo de esto último. Sí bien, no se tiene la certeza de hasta que punto existió la influencia del manual de Ernesto Guevara en la lucha del “Partido de los Pobres”, sí se contemplan varias similitudes entre lo propuesto por Guevara y lo desarrollado por la guerrilla liderada por Lucio Cabañas, maestro guerrerense.

En primer lugar, Guevara enunció que el guerrillero debe ser como un reformador social, es decir, que debe luchar por transformar las condiciones marginales que mantienen a la población en la opresión y en la miseria. En el caso de Lucio Cabañas, se trató de un tipo que continuamente era exiliado de las escuelas en las que daba clases por asesorar a la población ante las diversas injusticias en las que vivían. Durante esta etapa de su vida, Cabañas todavía no tomaba las armas, aunque ya tenía clara la idea de ayudar a la gente más cercana.

Otro de los elementos importantes que expuso el creador del manual *Guerra de Guerrillas* dentro de su obra, es que el guerrillero debe poseer un conocimiento pleno del terreno en donde programara su combate, así como de sus caminos de acceso y de escape. Además, el lugar de pelea deberá ser programado en zonas no muy pobladas, debido a que antes que nada el guerrillero es un revolucionario agrario y vela por los deseos y bienestar de la gran masa campesina. En éste punto es necesario evidenciar que el movimiento armado de la Sierra del Atoyac conocía la zona; los integrantes de ésta organización eran principalmente campesinos de dicha región. Asimismo, las demandas emanadas por el “Partido de los Pobres” y su brigada de ajusticiamiento fueron encaminadas en ser peticiones que beneficiaran principalmente a los campesinos de la zona.

Los militantes del movimiento armado de Guerrero tuvieron tan asimilado su territorio que los ataques sorpresivos del ejército Federal no fueron tan devastadores, debido a que el movimiento del Atoyac, con un número inferior de elementos, causó grandes estragos en el grupo gubernamental y una cifra importante de bajas.

Ahora bien, Guevara señaló que al campesino se le debía ayudar técnica, económica y culturalmente. Por tal, el guerrillero debía ser un ejemplo en cuanto a su vida y tenía que ser un orientador. En este sentido, es preciso exponer que de lo obtenido en los secuestros realizados por el grupo armado guerrerense, una parte fue destinada para distribuirla entre la población. Cabañas, según expone Castellanos (122), reiteró que ellos debían de aprender de la comunidad, conocer sus necesidades, conocer al pueblo, acercarse a él, ser pueblo.

El texto de Ernesto Guevara es un manual para los distintos grupos guerrilleros, pues alumbra la manera de emprender la lucha y las tácticas a seguir para poder lograr el objetivo, en este caso, el de la justicia social. En la manera en que el “Partido de los Pobres” entabló sus distintas estrategias, se puede percibir mucho de los métodos propuestos por la obra del “Che” Guevara.

Sí la guerrilla en cuestión tuvo gran impacto en la zona del Atoyac se debió a varios factores relacionados con la “Guerra de guerrillas”. En primer lugar, su origen rural hizo difícil el acceso al Estado represor a esa zona. Otro aspecto es el gran apoyo que los grupos guerrilleros obtuvieron de los habitantes de la zona, pues la población los protegió y los escondió. Y posiblemente, los pobladores de esa región observaban en Lucio Cabañas a ese reformador social que requerían, el cual estaba peleando por los intereses de la comunidad, una que se encontraba muy marginada.

Una vez realizado el recuento de la guerrilla desde el elemento histórico, es pertinente señalar que aunque los textos académicos han tenido su trascendencia en la construcción de la imagen del guerrillero, no han sido únicamente estos discursos los que han configurado la relevancia del luchador social. Existen otros argumentos que juegan un rol importante en la gestación de la representación, visual y no visual, del guerrillero. Como se menciona en el primer capítulo, en el apartado en que se expone la importancia de los Estudios Visuales, es tan complejo el tema de la visualidad que se cree necesario el estudio del guerrillero desde la interdisciplinariedad, para poder lograr un mejor análisis del tema en cuestión. Dicho de otro modo, la fotografía y la cinematografía pasan a ser piezas fundamentales en la construcción de la figura guerrillera.

2.5 Recuperación y reconstrucción de la Memoria Visual de los movimientos armados en Centroamérica

La fotografía y el cine son los ámbitos que por excelencia enaltecen el análisis de la imagen en el mundo contemporáneo, sobre todo durante el siglo XX. Además, son grandes protagonistas en la restauración de la visualidad de la figura del luchador social. Un ejemplo de esto es que en décadas recientes diversos cineastas han mostrado interés por plasmar el tema de la guerrilla en la pantalla grande. Estos directores han optado por usar, en la mayoría de las veces, el género del documental para lograrlo, quizá porque entre sus propósitos se encuentra el reconstruir e indagar en una parte de esa Historia que ha sido fragmentada o posiblemente encubierta, así como para sacar a la luz fragmentos o episodios que son poco conocidos. Sin embargo, la **fotografía fija** también ha sido un elemento primordial en la reconstrucción de la visualidad del guerrillero puesto que se le

percibe como un ente primigenio dentro de esa dinámica.

En la actualidad, el papel de la fotografía como herramienta de investigación ha crecido. Expone Victor Renobell que “el mundo social ha entrado a una hipervisualidad que de alguna forma repercute en el uso masivo de medios audiovisuales con el propósito de explorar, investigar y analizar diversas formas de construir o crear nuevas categorías y nuevas maneras de transmisión de conocimiento e información socioculturales” (3).

2.5.1 El microfilm estático y la guerrilla

¿Qué es la fotografía? Enrique Villaseñor (2) la define como una representación o referente icónico de realidades determinadas individuales o colectivas; estas siempre están sujetas a definiciones delineadas por significados que parten de la observación, el discurso ideológico y la naturaleza de los canales que son utilizados para la difusión de dicha imagen. Por cuanto es una representación, la foto es una imagen que simboliza o personifica algo o alguien. Para Villaseñor todas las fotos son documentales puesto que todas documentan sucesos y dan fe y testimonio de algo. Por tanto, la imagen que es captada por medio de la lente es un hecho o momento que definitivamente ocurrió, y esto ya la dota de cierto grado de autenticidad.

En sus orígenes, la fotografía paso de ser utilizada de los entornos privados a los públicos. Desde que apareció, ha plasmado a distintos actores como guerras y sus participantes. Aunque la fotografía nació en el siglo XIX, su consolidación en la prensa se dio hasta las primeras décadas del siglo XX. De 1914 a 1960, el protagonismo de la fotografía en las imprentas fue absoluto, comenta Huguet que su presencia arrinconó al texto escrito en los periódicos (12). El testimonio visual “objetivo” que ofreció este arte fue moldeando la mirada de las personas ya que éstas observaron distintos temas desde la perspectiva y la postura ideológica del autor de la foto. Villaseñor enfatiza que la imagen es importante exponerla como una polisemia, la cual está sujeta a varios niveles de interpretación, ya sean personales, ideológicos, culturales, emanadas de las realidades que determinan al sujeto o al fotógrafo (6).

En sus comienzos, el papel de la foto fue reducido como acompañante de un reportaje para después tener gran relevancia. La fuerza y la veracidad detrás de la imagen cobro mayor importancia en la segunda mitad del siglo XX. El microfilm estático ocupó un espacio indispensable en periódicos y revistas. En los años treinta y cincuenta hubo un auge de la fotografía, mismo que fue inspirado por el fotoperiodismo europeo. De esta manera, surgió una nueva generación de publicaciones especializadas en la exhibición de fotografías documentales. Es así como aparecen *Time*, *Fortune* y *Life*, en donde las fotografías son guiadas por la intención del fotógrafo. Estas imágenes se sustentaron en la opinión del autor de la foto. Por tanto la imagen en su vertiente más testimonial se dio con el fotoperiodismo, que tuvo como fin realizar una denuncia social. La irrupción de la fotografía, enfatiza Huguet, como un documento social, no fue fruto de una construcción mental o ideológica, sino una estrategia, una postura del fotógrafo ante la realidad (12). Por lo que la fotografía documental es la que analiza e informa, con el objetivo de transformar y concientizar a quien la consume. No obstante también se deben analizar y exponer otros elementos importantes de la foto, como el idioma o los distintos elementos que integran a ésta.

No se puede ignorar que con la llegada de la imagen se desarrolló un lenguaje fotográfico compuesto de diversos elementos que son necesarios de conocer para descubrir las intenciones del autor de las imágenes, por cuanto toda imagen tiene un objetivo o propósito. Como expone Jhon Mraz, la fotografía son mensajes contruidos, compuestos por las decisiones hechas durante el acto fotográfico que incluye la selección del sujeto u objeto, el encuadre, el enfoque, la luz y el lente (11).

El encuadre de la cámara define la dimensión espacial y con ello la manera en la que un fotógrafo desea que observemos algo de determinada manera; la fotografía es fruto de la elección y de la memoria visual y particular del fotógrafo. Por lo que el autor de una imagen nos muestra lo que él pretende que veamos. Esto lo hace de manera subjetiva, pues él decide que es lo que va a capturar en su lente, por lo que fotografiar no es únicamente registrar, comenta Huguet, sino también construir ámbitos para así posibilitar el encuentro con realidades desconocidas o apenas vistas (9). Todo esto dependerá de las intenciones del

discurso fotográfico.

Es así como los planos generales, planos detalles, ángulos frontales, ángulos picados, encuadres horizontales, encuadres verticales, encuadres dinámicos, entre otros, pasan de ser simples nombres de técnicas para ser parte de la esencia de la foto y por medio de esta cobran relevancia.

La imagen captada se concentra en un instante, en el que se guarda la mirada que el creador de la foto tiene del mundo o de un tema en particular. El fotógrafo enseña a mirar desde una forma subjetiva pues elige lo que desea plasmar y lo que desea que se quede fuera; lo que no le interesa que aparezca, lo deja fuera de su cuadro.

Enrique Villaseñor García indica que en la prensa mexicana la inserción de la imagen se dio a finales del siglo XIX, aunque fue en el siglo XX cuando ésta tuvo un “boom”. En los años treinta, del siglo citado anteriormente, el fotógrafo se caracterizó por retratar los conflictos armados, las crisis y las condiciones del país posterior a la Revolución Mexicana. Fue en esta misma década cuando comienza el foto reportaje, publicado en las revistas ilustradas. La siguiente generación de fotógrafos se interesó por captar la condición social de México. Para los años 50's hubo fotografías más críticas y audaces, sin embargo, esto sólo fue por parte de personajes como Nacho López y Héctor García, los que no aceptaron ser comprados por el régimen en turno y continuaron con un estilo gráfico más crítico (7)

Es precisamente en la década de los 50's cuando se propagó un estilo mercenario de la prensa. La fotografía periodística que se encargó de forjar Miguel Alemán durante su gobierno fue la del “embute” o “chayote”; esta consistió en dar una compensación económica a los fotógrafos para que no sacaran notas e imágenes desfavorables al régimen. Gran parte de los periodistas aceptaron esta dinámica del Estado. Sin embargo, en los años sesenta se hicieron presentes fotógrafos que procuraron tener imágenes alternativas a las del régimen, que no se vendieron, al contrario, se observó la fusión de varios estilos fotográficos con la intención de hacer de la imagen una denuncia social.

De esta forma los retratos, los foto reportajes y las notas gráficas fueron encaminados a denunciar las injusticias sociales, económicas y políticas. Fueron captadas imágenes de desigualdad social, mítines, movimientos sociales y la represión hacia estos. Existieron determinados fotógrafos que tomaron un matiz “latinoamericanizado” y la iconografía de denuncia fue constante. Nacho López, Héctor García, Enrique Bordes y Rodrigo Moya, fueron algunos de los retratistas que no se dejaron cooptar; como comenta Del Castillo. en éstos permaneció el interés de dar una visión diferente a la del estado, con un discurso ideológico y simbólico muy claro y contundente (115).

La revista “Siempre” y la revista “Sucesos para todos” se distinguieron por interesarse en diversos temas de importancia social como los movimientos guerrilleros en América Latina; temas que otros medios no cubrieron o si lo hicieron fue de acuerdo a los intereses del Estado. Además estas publicaciones lograron tener a su lado periodistas jóvenes vinculados con la izquierda lo que, expone Alberto Del Castillo, marcó una primera fase de cambio de contenidos y acercó a estas publicaciones a los problemas políticos y sociales de México y América Latina (116). “Sucesos para todos” logró tener un equipo altamente politizado, con varios integrantes del Partido Comunista Mexicano, entre los que estuvieron Juan Dutch; Froilán Manjarrez; Héctor Anaya, y; Rodrigo Moya. Por medio de ésta publicación se logró gestar contrapeso a los puntos de vista impuestos por Estados Unidos, asimismo se generó una crítica abierta a la actitud imperial hacia América Latina.

2.6 Contexto histórico de la visualidad del guerrillero

2.6.1 Rodrigo Moya: Un lente militante.

El fotoperiodista nacionalizado mexicano, Rodrigo Moya², fue un importante partícipe en la reconstrucción de una memoria gráfica opuesta a la visión hegemónica impuesta por el régimen. Los distintos retratos capturados por la lente de éste fotógrafo, con respecto a los

2

Rodrigo Moya es un fotógrafo nacionalizado mexicano, es reconocido por su trabajo en el que capturo desigualdades sociales, y los disturbios políticos de Latinoamérica en los años cincuenta y sesenta principalmente. Es uno de los foto documentalistas más importantes de América Latina.

movimientos armados en México y en diferentes lugares de América Latina, son de gran relevancia. Y lo son aún más cuando en las décadas de los sesentas y parte de los setentas los medios de comunicación siguieron la línea que marcó el gobierno. Por medio de la publicación *Sucesos para todos*, cuyo director fue Mario Menéndez, y el suplemento cultural *Siempre!*, la gente pudo conocer esa parte ignorada del luchador guerrillero que tanto se había desacreditado en la mayoría de los medios.

Uno de los primeros trabajos de Moya en relación al tema de la insurrección, fue el reportaje titulado “Chihuahua: de la desesperación a la muerte”, en donde, comenta Del Castillo, es la primera crónica de una revista ilustrada mexicana sobre el tema de una guerrilla actuante en el país (119), el testimonial de las imágenes de este artículo convirtieron a éste foto-reportaje en uno de los más trascendentales en la vida de Moya. La obra en cuestión explica e ilustra lo acontecido en el episodio del asalto al cuartel madera, así como también las condiciones reinantes en la zona del conflicto, en donde era común el abuso de los caciques en contra de los campesinos de esa región. Asimismo, se aprecia una clara postura del grupo insurrecto en contra del gobierno.

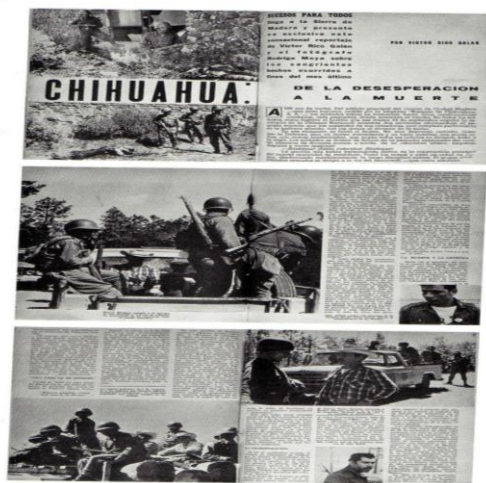
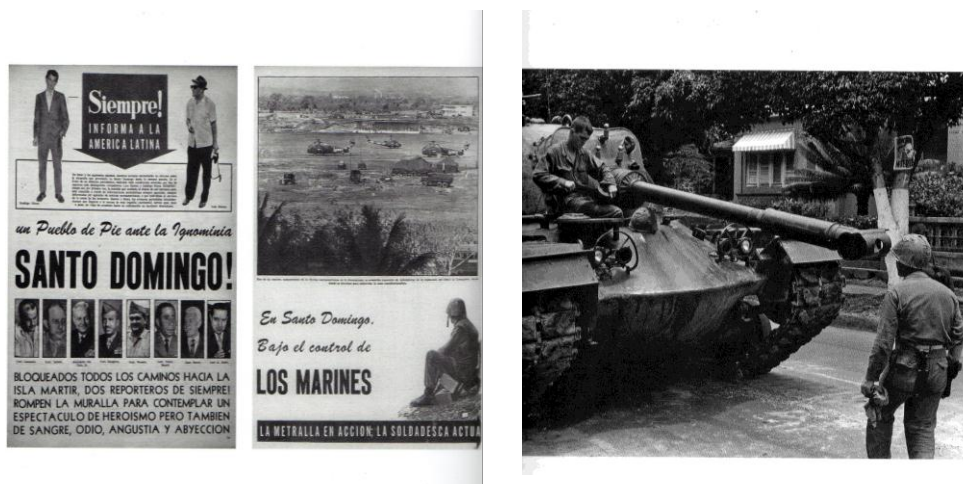


Figura 2.1 (imagen de lo acontecido en El asalto al cuartel madera en Chihuahua)

En el artículo periodístico, mencionado anteriormente, existió una verdadera lectura geopolítica de los sucesos. Además los “pies” de foto fueron totalmente acorde a las imágenes que se presentaban; nada que ver con lo transmitido por otros medios vendidos al régimen, los cuales publicaban cosas visuales que no iban de la mano con los textos que se

escribían abajo de las mismas. La trascendencia, ilustra Del Castillo (121), está en que el ya mencionado artículo abrió el espacio a la manifestación de las guerrillas en el territorio nacional y lo hizo desde una postura crítica hacia el poder.

Rodrigo Moya también realizó trabajos trascendentales de la guerrilla en Latinoamérica, como el reportaje de la invasión norteamericana en República Dominicana. Las fotos publicadas con el artículo titulado “Siempre! Bajo el fuego de los fusileros americanos!”, muestra aspectos de la ocupación estadounidense así como elementos de la resistencia de los milicianos dominicanos; es decir, exhibió la oposición civil que hubo en contra de la invasión. La lente de Moya, enfatiza Del Castillo, proyecta una intensa atmósfera de guerra (124). Los protagonistas de los hechos, en la visión del ya citado fotógrafo, son los milicianos. Las imágenes de Moya ampliaron el contexto humano de una ciudad que vivió una de sus mayores tragedias históricas. La gran relevancia de su serie de fotos es que presentó una realidad dura y desconocida para gran parte de la población.



Figuras 2.2 y 2.3 (Incursión Estadounidense en República Dominicana en 1965)

Además, con las creaciones de Moya se logró la documentación de algo que ningún fotógrafo latinoamericano había conseguido antes: se pudo plasmar la vida y las operaciones en países como Guatemala y Venezuela, actividades publicadas entre 1965 y 1966. Estos reportajes posicionaron a los respectivos medios en los que se publicaron como

espacios de divulgación privilegiados de los movimientos armados en el continente

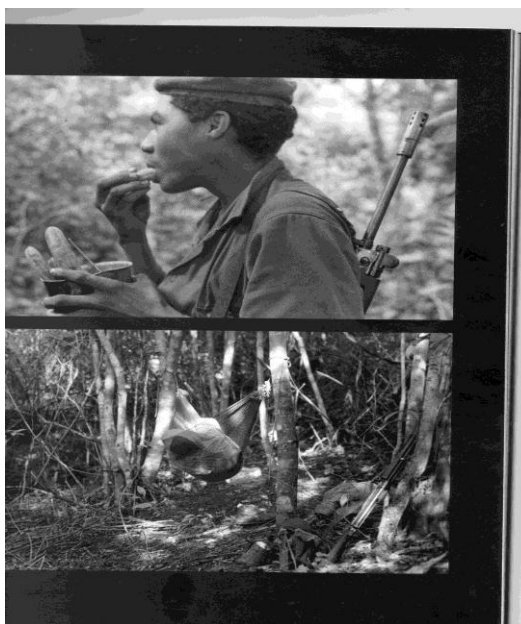
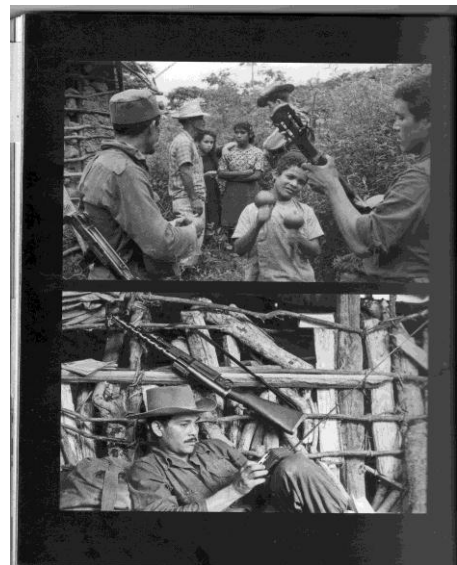


Figura 2.4 (Rodrigo Moya con guerrilleros venezolanos)

Americano. Moya también capturó, con su lente, la imagen de Ernesto Guevara en el año de 1964, en la Habana, Cuba. La trascendencia de dicha foto radica en la manera en la que Moya decidió mostrar a Guevara, ya que por medio de su cámara aprehendió la imagen de a un hombre común, lejos de la figura habitual del guerrillero con un arma en sus manos. Moya hizo del “Che” una estampa distante de prejuicios y estereotipos. Mostró a un individuo fumando un tabaco; conversando; sonriendo; escribiendo; es decir, el fotoperiodista reveló a un ser humano cotidiano (91 y 102).

Otra de las grandes aportaciones iconográficas del movimiento armado, por medio de la lente de Rodrigo Moya, se suscitó con un reportaje acerca de las Fuerzas Armadas de Liberación Nacional en Venezuela (las FALN), realizado para la misma revista *Sucesos para todos*. Acá Moya fotografió a un grupo de guerrilleros en Sierra Falcón, Venezuela (101). Sus fotos fueron hechas en 1966 y en varias de ellas presentó a un grupo de hombres armados en la selva, con una indumentaria sencilla y de complexión delgada; alguno leyendo el periódico, alguno otro comiendo; algunos más en sus labores de estrategias; incluso, Moya tomó una foto en la que los insurrectos posan con sus armas. Con esto, la imagen del guerrillero se condensó en la representación de un conjunto de individuos, de

extracción humilde, que deciden estar en condiciones aún más precarias para combatir y lograr sus objetivos.



Figuras 2.5, 2.6, 2.7 (La vida cotidiana de los guerrilleros centroamericanos)

Para 1966, se publicaron ocho foto reportajes sobre la guerrilla guatemalteca (ver figuras 2.5, 2.6 y 2.7), los cuales constituyen los testimonios periodísticos más importantes sobre la lucha armada de esa región, enfatiza Del Castillo, con un despliegue fotográfico como

jamás se había logrado, ni siquiera en las grandes revistas norteamericanas (126). Esos trabajos influyeron en el imaginario de la oposición de izquierda de la época y en la actualidad constituyen referentes que demuestran la contundencia que tuvieron las fotografías en la lucha ideológica de esos años.

Los encuadres y ángulos escogidos por Moya reflejan la opinión o postura del artista frente al movimiento armado. Se usaron en su mayoría imágenes en contra picada, lo que fortalece la figura del luchador social. Los retratos grupales de la guerrilla elegidos por Moya, enfatiza Del Castillo, quizá son porque a través de éstos se hizo una reivindicación de lo grupal, reforzados por los reportajes sobre el comportamiento de los guerrilleros como una gran familia (127).

Las imágenes capturadas por la lente de Moya, acerca del fenómeno guerrillero, constituyen una pieza diferente y fundamental en la construcción de la cultura visual del pelear social, ya que se captó a unos seres humanos en sus diversas facetas. Las fotos de Rodrigo Moya se convirtieron en las verdaderas protagonistas de los reportajes publicados sobre la guerrilla. Dentro de uno de los objetivos del fotógrafo se encontraba el de retratar las condiciones de violencia, injusticia, precariedad y compañerismo en que vivieron los insurrectos. La selva, ambiente en el que se desarrollaron parte de los movimientos armados, se convirtió en otro elemento primordial para la producción de Moya, expone Del Castillo (152).

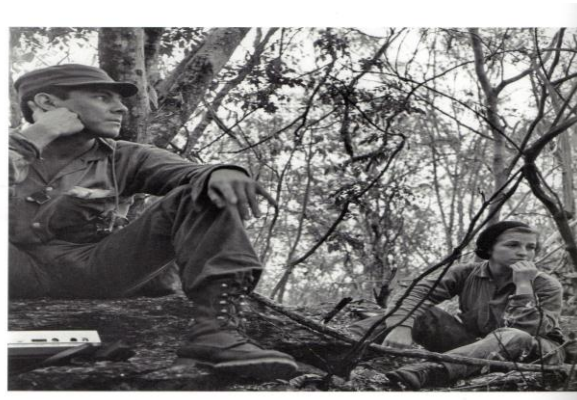


Figura 2.8 (Guerrilleros Guatemaltecos)



Figura 2.9 (imagen que muestra las zonas de difícil acceso en el que vivieron los guerrilleros)

2.6.2 Alberto Díaz Korda: Una simbiosis de la foto estática y la foto en movimiento.

Ejemplo de la importancia del elemento visual en la construcción del imaginario social o del imaginario colectivo es la película “Una foto recorre el mundo”, documental dirigido por Pedro Chaskel, en 1981. Con una duración de 15 minutos, la cinta versa sobre una foto de Ernesto Guevara, misma que transitó por distintas partes del mundo. La imagen fue tomada por Alberto Díaz Korda, en 1960. El discurso visual del documental muestra como la figura de Ernesto Guevara fue usada como emblema por diversos movimientos sociales, en diferentes partes del mundo. Es decir, este cortometraje expone o deja al descubierto como la fotografía del “Che” se convirtió en un ícono gráfico del mundo del siglo XX. Las “masas” conocieron o identificaron más a éste líder guerrillero por medio de un retrato que por medio de un texto académico, lo que habla del impacto del elemento visual. De esta forma se puede destacar que al nombrar a Ernesto Guevara su imagen la relacionan con aquella fotografía de su rostro, el cual aparece con una boina en la cabeza, con barba y con cabello largo.

2.6.3 Cinema y Guerrilla

2.6.3.1 La guerrilla guatemalteca documentada por la lente de un mexicano

El filme “Voces de la tierra” (2002), dirigido por el realizador mexicano José Luis Reza, es un largometraje documental que pretende recuperar el tema del movimiento armado en Guatemala, de los años 1978 a 1985. La cinta en cuestión desarrolla su argumento hacia varias directrices; una de estas se relaciona con lo que fue la desaparición forzada. Reza busca documentar como elemento central la serie de exhumaciones que se hicieron de las personas que fueron masacradas, principalmente en la década de los años ochenta. Los cadáveres fueron encontrados en cementerios clandestinos y el objetivo del desentierro de los mismos, realizado por habitantes de las poblaciones de Huehuetenango Guatemala, fue con el afán de identificar los restos óseos de sus familiares. Las imágenes de extracción de cadáveres es una constante a lo largo del documental por lo que bien pudo haberse titulado “Buscando a sus muertos”.

Un elemento que plantea “Voces de la Tierra” es identificar las causas de la pobreza y la desigualdad; también plasmar las vejaciones que constantemente padecieron los comunitarios de las zonas más paupérrimas de la nación guatemalteca. En lo expuesto por la película de Reza se pueden encontrar testimonios de ex guerrilleros, pobladores y familiares de las personas masacradas que muchas veces no tenían nada que ver con la guerrilla. En el mencionado documental se puede atestiguar como la población señala como principales responsables de los atropellos recibidos a dos grupos: la CIA y las brigadas de Israel.

Referente al primero, la población enfatiza el papel desempeñado por la Agencia Central de Inteligencia, de la que se dice que autorizó y entrenó a funcionarios guatemaltecos para que llevaran a cabo la desaparición forzada y la liquidación de los desaparecidos. Sobre el otro grupo, las brigadas de Israel, mencionan los entrenamientos que le daban al ejército nacional de Guatemala. Aunado a esto, la gente también indica como otro de los organismos represores a los “escuadrones de la muerte”, que eran grupos paramilitares creados con la finalidad de aniquilar los movimientos armados.

Por otra parte, “Voces de la tierra” también indaga en algunas de las consecuencias de la torturas y violaciones a los derechos humanos de los guerrilleros y de integrantes de la población civil; éstos últimos no estuvieron relacionados con ninguno de los insurrectos, en la gran mayoría de las ocasiones. El documento histórico visual de José Luis Reza recopila las declaraciones en torno a las formas en cómo las mujeres fueron utilizadas para aniquilar la guerrilla, además de exhibir las violaciones y versar sobre los actos atroces cometidos durante ese oscuro episodio de la historia guatemalteca, como el hecho de cortar las lenguas de las personas que se capturaban, incluso, de rebanarles las plantas de los pies; embarazos no deseados; infecciones, y; trastornos emocionales; por mencionar algunos.

La población que aparece en el documental de Reza menciona como único grupo rebelde al Ejército Guerrillero de los Pobres (EGP). Si bien es cierto que existían más sectores insurrectos, quizá se refirieron únicamente a esa cuadrilla porque fue justo en la década de los setentas cuando apareció y cobró mayor fuerza dicha organización político-militar. Son precisamente los testimonios de los sobrevivientes, uno de los fuertes aportes de la cinta, pues a través de ellos se logra reconstruir parte de esa historia de represión y brutalidad del país centroamericano en comento.

El contexto de la Guatemala de la posguerra se caracterizó por tratarse de un sistema social compuesto por una combinación tripartita de injusticia, desigualdad y hambres, aspectos que el director de la cinta “Voces de la Tierra” pretende destacar, pues es justamente con una serie de imágenes que muestran las condiciones de pobreza en las que vive la población, con las que se decide concluir el documental.

2.6.3.2 “El cielo abierto” de Everardo González, visualidad de la guerrilla salvadoreña

Otro de los filmes con temática guerrillera es *El Cielo Abierto*, del documentalista mexicano Everardo González, película exhibida en 2011. En ésta se habla de la guerra civil en El Salvador y la represión hacia las fuerzas de los luchadores sociales o guerrilleros, así como de la creación de ejércitos especiales para exterminar los movimientos armados, al costo que sea. El tópico de la Teología de la liberación es uno de los distintivos que añade

González a su documento cinematográfico-histórico, un aspecto que ha sido poco ahondado. Lo presenta como un agente en pro del movimiento armado y como uno de los ejes fundamentales sobre los que se desarrolla su filme. En específico, se aborda el asesinato del sacerdote Oscar Arnulfo Romero, por apoyar la guerrilla y mostrar su postura en favor de la gente con menos recursos.

En “El Cielo Abierto”, al igual que “Voces de la tierra”, el director exhibe las condiciones precarias en las que vive una parte importante de la población, en éste caso, la salvadoreña. La construcción del documental en comento se hace por medio de varios elementos como testimonios de pobladores de la región; fotografías; incluso, vídeos. Una constante es la aparición de la violencia e incluso el asesinato de Monseñor Romero. También se aborda la arista de la creación de grupos paramilitares con el propósito de aniquilar los movimientos armados existentes en el Salvador.



Poster y una imagen del documental “El cielo abierto”, de Everardo González, sobre la guerrilla salvadoreña

Es importante señalar que en caso de “El cielo abierto”, fue un encargo de la Universidad de Notre Dame, este documental conmemoraría el 30 aniversario del asesinato del Arzobispo Oscar Arnulfo Romero; sin embargo, comenta el mismo Everardo González, que al ver el primer corte de la cinta, la Universidad decidió removerlo del proyecto. Esto porque para ellos “la cinta atacaba a la iglesia” afirma el mismo González: “Pensaron que yo había pintado una figura incendiaria de Romero, pero creo que si no hubiera sido una figura que afectara intereses no hubiera sido asesinado”, por lo mismo el documentalista Everardo González peleó por los derechos de la cinta.

El recibimiento de ésta película en el Teatro Nacional de San Salvador en El Salvador, fue bueno, expone Karen Amaya, “ inició la presentación con una sala abarrotada”, ...en dónde hubo más de 600 personas que recibieron la cinta emocionados y conmovidos pues muchos de ellos vivieron de cerca esa férrea guerra civil en ese país.

Capítulo 3 La Guerrilla en México

En el abordaje del tema de la Cultura Visual del guerrillero es importante exponer lo que se ha escrito en dicho sentido, la forma en que las investigaciones pasadas han procedido metodológicamente y el objetivo de este tipo de trabajos. Por ello, una parte del presente capítulo está enfocado en hacer un balance historiográfico del tópico de la guerrilla, para poder exteriorizar si se ha modificado la manera en que se ha escrito sobre la cuestión guerrillera, incluso, si se ha avanzado en la metodología de abordaje sobre dicho rubro.

Otro aspecto que se tocará es el contexto nacional, esto para poder comprender las posibles situaciones que orillaron la gestación de los movimientos armados en nuestro país. Es sabido que aunque, en gran medida, el contexto internacional influye, en el entorno nacional se crean ciertas prácticas y se regionalizan algunas otras.

Ahora bien, es imprescindible referirse a la guerrilla como un fenómeno social que, como menciona el escritor Carlos Montemayor, no debe de ser reducido a un simple acto de delincuencia, sino debe ser estudiado como un proceso social complejo. Es así como se tratará de exponer al movimiento armado en México como un recurso constante de los pueblos ante las condiciones de pauperización que sufrían: circunstancias de pobreza extrema; discriminación; aislamiento; explotación; despojos, y; una escasa impartición de justicia; componentes que hacen que los movimientos armados sean recurrentes (17).

Finalmente se expondrán distintos movimientos armados que surgieron en México, esto con la finalidad para dejar en claro que hubo una gran multitud de guerrillas a lo largo de la historia de nuestro país, además de revelar la gran diversidad de éstas puesto que cada una de ellas tiene características particulares que las hacen únicas. Sin embargo, aún con lo anterior, varios elementos de las guerrillas nacionales muestran similitudes que son inevitables de evidenciar.

Se abordará de manera especial la guerrilla liderada por Lucio Cabañas, en el estado de Guerrero, debido a que es el movimiento social que se toma como objeto principal de

estudio y de inspiración para la creación de los personajes de la película “El violín”, documento visual que representa la parte medular de la presente investigación, la cual pretende analizar la forma en que es expuesta la imagen del movimiento armado mexicano a través del cine.

3.1 Balance historiográfico acerca de la aproximación al tema de las guerrillas

Versar sobre la guerrilla implica exponer brevemente la forma en la que se ha trabajado con este tópico, específicamente en México. Esto porque es preciso tener un esbozo de los diversos enfoques de sus estudios, ya que los mismos pueden mostrar si hay una transformación o un avance en el tratamiento del tema en cuestión. Así mismo pueden ser reflejo de la concepción que se tuvo de la guerrilla en la sociedad y de los prejuicios de los que fueron víctimas sus propios integrantes.

A pesar de que el tema de la guerrilla tiene todo un antecedente (muchos estudiosos la ubican posterior al episodio de la Revolución Mexicana), fue a partir del triunfo de la Revolución Cubana que hubo una mayor proliferación de los movimientos armados ciudadanos. Muchos grupos vieron una esperanza y un ejemplo en éste tipo de fenómenos sociales para poder emprender un verdadero cambio económico y político en su país. Una de las principales razones por las que se multiplicaron los movimientos armados fue el éxito de Fidel Castro, en Cuba, mismo que dejó precedente de que la vía armada era posible para llegar al poder y lograr derrocar así a un gobierno incompetente y corrupto.

Fue a finales de la década de los años sesenta en que comenzaron a surgir escritos interesados en la guerrilla latinoamericana. En el año de 1969, expone Lamberg, aparece la obra titulada “Ensayos sobre América Latina”, ejemplar que fue integrado por varios artículos y reportajes diseñados por el ex guerrillero, filósofo y escritor francés Regys Debray (96). En dichos ensayos aparecen narradas varias reflexiones del autor que giran en torno a su experiencia con Fidel Castro y el papel de los intelectuales en los movimientos de liberación nacional. La obra apareció publicada en Europa y en el Continente Americano. En ese mismo año aparece un texto de Leo Hubberman, titulado “Debray y la Revolución Latinoamericana”, la cual, comenta Lamberg, tuvo como propósito realizar

un examen crítico de la obra de Debray, denominada “Revolución en la revolución” (98). Posteriormente, aparecieron publicaciones acerca de la lucha guerrillera en Guatemala, así como escritos sobre Ernesto “Che” Guevara. Uno de ellos es el texto titulado “Los Guerrilleros”, creación de 1969, la cual, comenta Lamberg, es un reportaje de un viaje por América Latina con el propósito de encontrar al guerrillero de origen argentino. Asimismo, fueron emergiendo varios textos del “Che” después de su muerte; uno de estos fue “El diario del Che en Bolivia”, y su manual “Guerra de guerrillas”. Los escritos sobre la guerrilla en México eran casi inexistentes hasta antes de la década de los años setenta.

Los primeros trabajos de los que se tiene registro a la guerrilla mexicana como tema de investigación fue a lo largo de los años 70s, por medio de un foro internacional acerca de los movimientos armados se editó un texto producto de dicho fórum titulado *La guerrilla urbana. Condiciones y Perspectivas de la segunda ola guerrillera*, el texto fue publicado en 1971, respecto al texto escribe Lamberg, éste hace una descripción de las guerrillas urbanas en América Latina además de hacer un estudio acerca de las posibilidades políticas de estas(99). Aunque no se toca exclusivamente el movimiento armado en México, sin embargo se empieza a vislumbrar el interés por dicho tema.

El trabajo de Jaime López, en 1974, fue uno de los primeros en entablar el asunto de la guerrilla mexicana como un tema de investigación; tituló a su texto *Diez años de guerrilla en México 1964- 1974*, al respecto comenta Sánchez, esta investigación fue de corte periodístico, el cual careció de metodología y aparato crítico (121). López hizo una reconstrucción de la historia de la guerrilla con fuentes documentales de los grupos armados y testimonios de militantes. Sin embargo al parecer el vacío de su investigación fue la ausencia de la principal guerrilla del país de ese momento, es decir de la Liga Comunista 23 de Septiembre.

En esta década también están los trabajos de Mario Huacuja y José Woldenberg, en las obras de estos dos, tildan a las guerrillas de ilegítimas y confusas. Huacuja y Woldenberg afirma Sánchez, señalan a los movimientos armados como parte de una estrategia del

Estado y del imperialismo para desarticular a los movimientos sociales existentes. Es preciso comentar que estas obras fueron publicadas por imprentas del Partido Comunista Mexicano, sin embargo estas acusaciones están carentes de sustento comenta Sánchez (123). De igual manera, el mismo Sánchez afirma que ésta visión del fenómeno guerrillero fue el resultado de una gran confusión política que aún está vigente. Estas fueron las principales investigaciones de los movimientos armados durante los años 70s.

A lo largo de los 80s hubo una particular directriz en torno al estudio de la guerrilla, ésta se caracterizó por emprender el tema desde el movimiento armado urbano, con especial atención en el componente universitario y la izquierda que formó parte de esta lucha social. No obstante aun continuaron las descalificaciones hacia el asunto de la guerrilla, pues en varios trabajos se configuró la imagen de las guerrillas comenta Sánchez como “explosiones demenciales” de “pandillas delirantes” (125). Además de que la producción de estos trabajos al igual que en la década de los 70s, continuaron siendo escasos y sin grandes alcances de tipo teórico y metodológico.

En 1983, con Mario Menéndez Rodríguez, se comenzó a escribir textos sobre un grupo en particular guerrillero, con testimonios de estos, Menéndez publicó una serie de artículos basados en afirmaciones de estos luchadores sociales en la revista *Por esto*. A través de estas declaraciones que hicieron, su autor elaboró reflexiones que giraron alrededor de los posibles motivos que ocasionaron la existencia de este grupo armado. Por esta misma línea es por la que siguió Arnoldo Martínez Verdugo, pues abordó críticamente el tema de la guerrilla en México, para este autor la opción de estos jóvenes de tomar las armas y dejar el Partido Comunista no era más que la expresión recalca Sánchez (126) de la desesperación de un conjunto de jóvenes frente al autoritarismo estatal.

A finales de la década de los 80s Gilberto Guevara Niebla hizo una reseña de la historia del movimiento juvenil mexicano entre 1958 y 1987, el trabajo de Guevara puso énfasis en el movimiento del 68, y las consecuencias que trajo esta radicalización política. Para Guevara, señala, Sánchez a pesar de la concientización política que trajo la represión del estado, el radicalismo político juvenil era una página negra en la historia del movimiento

universitario nacional (126). Aún con los intentos de algunos trabajos de indagar en las posibles causas de los movimientos armados, la guerrilla urbana fue percibida como caos, manipulación, y destrucción de movimientos genuinos y revolucionarios.

En los noventa fue cuando se dio un genuino cambio en las interpretaciones, un factor determinante para ello fue la aparición y alzamiento del Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN). A partir de estos hechos se intentaron dar varias explicaciones acerca del surgimiento de movimientos reaccionarios. Uno de ellos fue el trabajo de Barry Carr, expone Sánchez, Carr coloca la represión política del estado, especialmente la del 1968 y 1971, como la principal causante de la radicalización política armada juvenil(129). Sin embargo continuaron surgiendo obras carentes de investigación, metodología e incluso fuentes, como el texto de Mario Arturo Acosta Chaparro, quien fue el militar encargado de la represión hacia las fuerzas guerrilleras, el argumento de éste fue colocar como principal responsable de la guerra sucia y del surgimiento de grupos guerrilleros a “una conjura comunista internacional”(127).

En contraste con el escrito de Acosta Chaparro, fue el ensayo de Marco Bellingeri, quien integro en su trabajo una serie de posibles causas que contribuyeron a la explosión guerrillera. La importancia de su investigación comenta Sánchez, tiene varios elementos destacados: Bellingeri realizó una cronología de las diversas etapas de la guerrilla en el México Contemporáneo; así mismo planteó la necesidad de trascender el prejuicio que se tuvo en los 80s contra la guerrilla urbana; e incorporó en sus reflexiones el elemento de la represión como principal detonante para el surgimiento de movimientos armados(130).

A finales de la década de los noventa, comenta Sánchez es cuando se dio un boom en la producción de obras referentes al tema. Además de que estos escritos fueron desde testimonios, libros y tesis, en ellos se empezaron a tocar aspectos no abordados hasta entonces. En principio surgieron textos basados en testimonios de militantes guerrilleros, una de las características del auge de éste tema fue que se comenzó a escribir de ciertos grupos armados de los que no se había indagado. Uno de esos casos, señala Sánchez, fue el de Leticia Carrasco Gutiérrez (133), su estudio giró acerca de la Liga Comunista 23 de Septiembre, en su investigación abordó los distintos factores que dieron origen a esta

guerrilla, además de exponer el sustento ideológico de éste movimiento armado. Todo esto en un contexto de reinante desigualdad en nuestro país.

Así surgieron múltiples ejemplares basados en análisis de diferentes movimientos armados en específico como: la liga comunista 23 de septiembre; los movimientos armados liderados por Genaro Vázquez Rojas y Lucio Cabañas; Frente Armado de Revolución socialista (FRAS) en Aguascalientes; los movimientos estudiantiles de Sonora y el grupo de los Enfermos en Sinaloa. En el caso del movimiento de los *enfermos* incluso el mismo Sánchez realizó una investigación acerca de este grupo titulada *La guerrilla y la lucha social en Sinaloa: 1972-1974*, a través de su estudio trató de explicar las diferentes causas políticas, económicas, además de la articulación de distintos movimientos sociales tanto en el campo como en las ciudades en ese territorio lo que determinó la radicalización de éste grupo, expone Sánchez (140).

Del agrarismo Armado a la guerra de los pobres, de 1940 – 1976. Libro de Marco Bellingeri (2003) está conformado por una serie de ensayos que abordaron el tema de la guerrilla rural a través de ese periodo y a lo largo del territorio nacional. En su obra retrata diversas guerrillas rurales como la encabezada por Rubén Jaramillo, en el estado de Morelos, en la década de los cuarenta; la guerrilla de Arturo Gamiz, en Chihuahua, durante los sesenta; la transición del movimiento popular al movimiento armado, de Genaro Vázquez, en el estado de Guerrero, durante la década de los sesenta y parte de los setentas; así mismo integró en su investigación a Lucio Cabañas y la guerrilla liderada por él, la creación del Partido de los Pobres y la Brigada Campesina de Ajusticiamiento. La aportación de Bellingeri fue que su estudio lo centró en el movimiento armado rural, dotando a esta lucha de gran importancia, además de que en cada uno de los apartados desarrollo los antecedentes, el contexto político, social y económico de la zona o lugar, las demandas de la guerrilla en cuestión y el desenlace de ésta.

Es imperativo exponer el ambicioso trabajo de la periodista Laura Castellanos, pues realizó una obra trascendental al presentar en su libro, a el movimiento armado con una temporalidad de 1943 a 1981, a lo largo del territorio nacional. La investigación de Castellanos que salió a la luz en 2007, fue integrada por más de cincuenta testimonios de

familiares, una gran investigación hemerográfica, textos de especialistas en el tema de la guerrilla, y la consulta de diversos archivos.

El ejemplar de Castellanos tiene varias aportaciones, la primera es la inclusión en su investigación del movimiento de Rubén Jaramillo, lo cual sirve para poder entender el contexto en el que surgieron las guerrillas, además de mostrar que éste movimiento armado no surgió por generación espontánea. Otro de los aciertos es que abordó los diferentes tipos de guerrillas, tanto las urbanas como las rurales, pero lo hace desde la óptica de cada una de ellas. Al hablar de cada uno de esos movimientos armados la investigadora sitúa las reivindicaciones que cada grupo demanda, su contexto y la manera de operar de cada una de ellas. La temporalidad que manejó Castellanos, permitió que integrara en su estudio desde el movimiento de Rubén Jaramillo, así como la lucha de Arturo Gamiz, el movimiento de Genaro Vázquez y Lucio Cabañas hasta la creación del Ejército Zapatista de Liberación Nacional(EZNL),y el del Ejército Popular Revolucionario(EPR).

La guerrilla recurrente (2007), del escritor Carlos Montemayor, ejemplar integrado por una serie de ensayos en los que Montemayor tiene como propósito presentar a los movimientos armados como consecuencias o resultados de la política de desigualdad y represión ejercida por el estado. A lo largo de su texto, Montemayor retomó distintos movimientos: luchas estudiantiles, guerrillas campesinas como las de Guerrero o la del EZLN, así mismo habla del Ejército Popular Revolucionario. Además de presentar las causas por las que brotan estos movimientos, otra de las contribuciones de Montemayor fue el develar las diferentes “formas de control de estado” vinculadas con la atroz represión que el aparato estatal uso como control, estrategia que Montemayor expone como ineficaz, pues para él la solución de raíz está en mejorar las condiciones sociales de estos grupos, razones por las que surgen continuamente estos movimientos sociales(17).

Como se puede observar la manera de abordar éste fenómeno social ha ido transformándose, lo que ha llevado a otras formas de interpretación las cuales están dotadas de una mayor metodología, y teoría a diferencia de las primeras obras surgidas en la década de los 70s. En un comienzo los escritos sobre la guerrilla fueron más hacia la condena y descalificación de dicho movimiento, postura que continuó y se hizo más

evidente en los 80s, especialmente con la guerrilla urbana.

Con una gran variedad de perspectivas se dio un auge en la narrativa del movimiento armado en los años 90s, pero especialmente lo favorecedor del tratamiento de este tema fue que se hizo con una mayor investigación, y se estudiaron aspectos en los que no se había reparado. Al parecer esto fue el antesala para que a principios del siglo XXI, se multiplicara las distintas producciones del tema del movimiento armado por medio de la elaboración de libros, artículos, tesis y documentales conformados con testimonios de ex militantes y familiares de ellos. Sin embargo aún falta mucho por investigar enfatiza Sánchez(139), pues aun continua más que una investigación del movimiento, una cierta estigmatización hacía éste cargada de prejuicios. Por otra parte señala que uno de los aspectos que poco se ha tratado es la vida cotidiana de estos grupos.

3.2 Contexto de México a partir de la década de los 40s

El objetivo de exponer ciertos aspectos o dinámicas del Estado a lo largo de los años es con la finalidad de exteriorizar las situaciones que vivieron gran parte de la población del país, para poder dejar claro que el movimiento armado, no fue una lucha que surgiera como por generación espontánea. La guerrilla fue un movimiento que se gestó por el incumplimiento del estado hacia los derechos más elementales, la generalidad de las veces la omisión y atropellos fueron hacia las clases más vulnerables. Otra de las finalidades de presentar el contexto mexicano es el develar que posterior a la Revolución mexicana, no fueron cumplidas todas la demandas sociales que la población exigió y por las que luchó.

México a partir de la década de los años 40s del siglo XX, tuvo un crecimiento demográfico significativo, las condiciones de sus ciudadanos estuvieron muy relacionadas con el lugar donde residieron; el sur del país se caracterizó por ser una zona menos desarrollada y con menos privilegios, estados como Oaxaca y Chiapas con poblaciones indígenas numerosas continuaron siendo rurales y pobres; en contraste el norte del país se convirtió en el segundo centro industrial de la nación, se distinguió por ser una región próspera, conservadora y pro estadounidense.

El interés de buscar el desarrollo del país fue una constante. La industrialización de la mano con la educación fueron dos estrategias persistentes que realizaron los presidentes pos revolucionarios. Con respecto a la estructura de poder durante el período de 1940-1968, quedó integrada por: el ejecutivo, el clero, el ejército, los empresarios nacionales y extranjeros, los caudillos y los caciques regionales y los latifundistas comenta Concepción (13).

Fue justamente a partir de los años 40s donde algunos autores como Angell, exponen, se consolidó un presidencialismo fuerte y opresor, capaz de controlar todas las instituciones creadas en México, en la nación mexicana todo fue controlado por el presidente. Fuera del país analistas expusieron al régimen mexicano como una estructura de partido único, además de poseer aspectos autoritarios como el control del poder político el cual residió en el presidente, quién tuvo la última palabra expone el mismo Angell (93). El presidencialismo (según los autores que defienden ésta visión del poder, como Angell) fue una constante a lo largo de los distintos gobernantes mexicanos, el gobierno federal tuvo completo poder sobre los gobiernos estatales, sobre los poderes legislativo y judicial; e incluso la influencia de éste no culminaba al terminar su mandato, el presidente saliente incluso desempeñó un papel central en la elección de su sucesor, una vez designado al que será el nuevo presidente hay un unánime apoyo.

Empero, contrario a éste análisis propuesto por Angell, está el estudio de Rubin, el cual en primer lugar expone para su investigación una definición de hegemonía distinta a la utilizada por analistas anteriores con respecto al papel del Estado. En primer lugar, Jeffrey W. Rubin desarrolla la tesis de que la presencia del Estado fue desigual e incompleta y que su hegemonía fue construida, lejos de ser total y permanente, Rubin sostiene que ésta fue incluso impugnada. Y que el generalizar produce visiones erróneas acerca del control del Régimen en el país; la supremacía del Estado afirma Rubin cambio de un lugar a otro(128).

Rubin comenta como ésta visión del Estado con poder centralizado y homogéneo, fue mal interpretada la naturaleza del poder y las causas de la permanencia del régimen mexicano.

Para éste autor el que se dejara fuera elementos como las prácticas de etnicidad, lenguaje, género, religión e incluso la identidad cívica, fue una gran equivocación, pues estos factores desempeñaron un gran rol en la construcción del poder. Se dejó de lado la importancia de las historias regionales y las luchas que se llevaron a cabo en esa zona, para así poder cuestionar la visión corporativista del estado todo poderoso. Los procesos políticos y culturales en el escenario local se acomodaron, resistieron e incluso crearon nuevas formas políticas (170), que dejan en entre dicho la existencia de un único sistema político en México.

Concepción por su parte, señala el control, aunque fuera indirecto de las organizaciones que se crearon bajo el patrocinio del Estado, desarrolla la manera en que organizaciones pertenecientes a los sectores campesino, obrero y popular del PRI como: CTM, CNC Y CNOP, fueron creadas con el propósito de controlar a los distintos ámbitos y sectores. Las elecciones eran dominadas por el Partido Revolucionario Institucional (PRI), los partidos de oposición fueron débiles y fragmentarios; estos no representaron una grave amenaza para el régimen hasta la década de los 80s. La visión de Concepción está relacionada con los análisis que se generaron del Estado mexicano corporativista, el cual cómo tesis principal propone que gracias a la inclusión de gran parte de la población en organizaciones masivas patrocinadas por el gobierno, fue que el Estado se mantuvo en el poder.

Contrario a éste enfoque, Rubín enfatizo qué no se puede hablar de una hegemonía del poder en México (como la que se ha hecho) debido a que el dominio de éste último, difiere en las distintas localidades geográficas y culturales(171) estudios como el de Rubín proponen un enfoque diferente en donde se muestre como el papel desempeñado por ciudadanos e instituciones fue dinámico, en contraste con otras antiguas posturas en las que se da entender cierta inamovilidad de parte de la sociedad. Rubín, señala la complejidad de las formas de poder y de qué manera se transforman con el tiempo; además de evidenciar la inestabilidad del Estado mexicano, y la importancia de analizar la hegemonía de éste último de manera minuciosa, dependiendo de cada región, para evitar generalizar la presencia y el poder del Estado mexicano(173).

Al parecer, el aparente control que logró el presidente y el partido único (PRI), en parte se debió al discurso que se encargaron de manifestar en el cual se declararon herederos legítimos de la Revolución Mexicana. El alegato presidencial se sustentó ideológicamente en ser nacionalista y popular; con el propósito de inclusión de las clases populares y campesinas, las cuales habían participado en la Revolución. La unidad nacional, fue uno de los principales objetivos y discursos posteriores a la Revolución Mexicana, además del cumplimiento de la constitución y de la democracia, que fueron las constantes peroratas emanadas por el régimen. El desarrollo económico y la “estabilidad política” sólo se podían lograr por medio de la justicia social, uno de los anhelos de la revolución mexicana.

En los posteriores años, el Estado mexicano continuó con el crecimiento gracias a la alianza que tenía con el capital privado tanto nacional como extranjero. El régimen contó con una base popular integrada por campesinos y trabajadores, la clase media urbana mientras tanto brindó apoyo a un sistema que le convenía. El Estado estuvo englobado por tres grupos identificables explica Angell: 1) estaba representado por los técnicos, que lo integraban el cuerpo de burócratas; 2) este lo formaron los políticos veteranos que ascendían de la jerarquía del PRI; 3) el ejército profesional constituyó el tercer grupo(94).

Éste último conjunto, cumplió las funciones principalmente de perseguir a los guerrilleros, supervisar las elecciones difíciles y reprimir a la oposición más resistente. La milicia tuvo la misión de defender “la ley y el orden,” en sí, el papel que desempeñó el ejército nacional fue el de ser el brazo armado de la represión. Las medidas implacables y las campañas contra las guerrillas las llevaron a cabo los policías y el ejército, ambos se dedicaron a aplastar sin humanidad a las rebeliones armadas. Una de las tácticas empleadas por el Estado fue detener y criminalizar a los oponentes a su gobierno como desarrolla Angell “El régimen encarceló a personas por motivos políticos o también desaparecían misteriosamente activistas y agitadores, muestra de la represión total del Estado” (94).

Dentro de las prácticas que realizó a lo largo del tiempo dicho régimen para mantener el status quo, se encuentra la cooptación a los líderes de masas cuando había descontento entre la población; otro de los procedimientos del Estado fue proporcionar puestos públicos a los dirigentes de los movimientos. El sistema de negociación del Estado, (incluso en este aspecto se puede apreciar la ausencia de un estado todopoderoso) fue realizar una serie de alianzas o acuerdos con las cabecillas de los distintos sectores para poder conservar su poder.

Con el objetivo de tener a las bases populares controladas, a lo largo del tiempo el Estado Mexicano se dedicó a crear reformas que aparentemente beneficiaban a las clases más pobres; esto quedó únicamente en el discurso, pues en la práctica la realidad fue muy diferente. Durante el gobierno de Miguel Alemán se realizó la que se denominaría la “Revolución Verde”, esta política consistió en la ampliación de regadíos; sin embargo hizo hincapié en la productividad y el beneficio, en lugar de en el reparto de tierras a las clases más necesitadas. Las inversiones a los regadíos fue dirigido a las grandes haciendas y ranchos del norte, en vez de ir hacía los campesinos del centro y del sur. Hubo una mejora en la eficiencia y productividad, sin embargo hizo más amplia las desigualdades entre el gran hacendado y el campesino; estas medidas únicamente favorecieron a los grandes productores, las condiciones de pauperización de los campesinos se hicieron cada vez más grandes y evidentes.

Además de estas condiciones de desigualdad, parte de la sociedad mexicana lidió con una conjura comunista. Pues más adelante durante la etapa conocida como Guerra Fría, al igual que en América Latina, en México expone Castellanos:

Comienza a alentarse una histeria anticomunista con la participación de los sectores conservadores de la sociedad, del gobierno, la iglesia y casi la totalidad de los medios de comunicación. (43)

Esta campaña anticomunista promovida por el sector conservador del país, alimento los

prejuicios populares y al Estado le dio la oportunidad de tener una justificación para reprimir cualquier tipo de grupo disidente. Además, al igual que en otros países latinoamericanos se conformaron grupos especialistas en la represión y desaparición de grupos inconformes; en México se creó la Dirección Federal de Seguridad (DFS) con la asesoría del FBI, grupo al cual se le atribuye como uno de los principales operadores en la tortura y desaparición de miles de personas.

El DFS, expone Castellanos se trató de un servicio de inteligencia de policías y militares de élite que dependían directamente del presidente, dentro de sus principales funciones están: infiltrarse y acosar a los disidentes políticos de izquierda. El agente Nazar Haro quien formo parte del DFS, fundó el conjunto de Investigaciones Especiales c- 047 en 1965(84), éste junto con el grupo paramilitar llamado Brigada Blanca, fueron los principales participes encargados de la desaparición de militantes guerrilleros.

Es preciso señalar que los mandatarios mexicanos recurrieron continuamente a utilizar las figuras de la Revolución Mexicana; el gobierno de López Mateos no fue la excepción, éste hizo énfasis en señalar la solidaridad ideológica con Zapata y Villa, con el objetivo de que las clases populares lo identificaran con estas ideologías o valores, para así de esta manera conseguir la aceptación del pueblo y la legitimación de su gobierno. Además de afirmar la soberanía de México respecto a Estados Unidos la cual al término de su mandato quedo en entre dicho pues se percibió la inclinación del gobierno mexicano hacia las políticas estadounidenses.

La postura del gobierno de Miguel Alemán (1946-1952) ante el partido comunista mexicano fue de intolerancia pues incluso señala Angell, Alemán creó una cruzada anticomunista; sin embargo gracias a las políticas emprendidas por Lázaro Cárdenas que dejaron una izquierda más fortalecida, fue por lo que el gobierno de Alemán tuvo que ser más sutil y menos sanguinario, de lo que fueron otros regímenes en otros países latinoamericanos, Angell (98).

El gobierno de Mateos incrementó la influencia del estado en la economía nacional, logró

el control de la energía eléctrica y también el dominio en la industria cinematográfica. Durante su mandato se realizó la distribución de aproximadamente 11.4 millones de hectáreas entre más de 300.000 campesinos para poder tener su apoyo y lealtad, uno de los principales mensajes que le interesó difundir fue que su gobierno se estaba poniendo a favor de las masas; López Mateos tomó una postura populista ante los trabajadores, ejemplo de ello fue que instituyó en 1961, el derecho de los trabajadores de participar de las ganancias que rindiera la empresa en donde laboraran, sin embargo las cantidades monetarias entregadas a los trabajadores fueron muy pequeñas y dicha ley no se hizo cumplir con rigor.

La política de represión continuó al igual que con sus antecesores, en 1959 mandó a encarcelar al pintor David Alfaro Siqueiros, quien permaneció en la prisión hasta el año de 1964. En 1963 el dirigente de los ferrocarriles, Demetrio Vallejo, fue acusado de sedición, cargo por el cual pasó 16 años en la cárcel; Rubén Jaramillo fue otro ejemplo de la represión por parte del Estado, éste líder campesino decidió dejar las armas y dialogar con el presidente López Mateos, quien a cambio le prometió amnistía y cumplir sus demandas de reparto de tierras a los campesinos en el estado de Morelos, Jaramillo al ver que no eran cumplidas sus peticiones, ordenó la ocupación de campos, de quienes los dueños eran políticos importantes, dicho conflicto culminó con el asesinato de Rubén Jaramillo y su familia en 1962.

Durante el gobierno de López Mateos se llevó a cabo un bloqueo disfrazado hacia Cuba, a pesar de que en apariencia durante su mandato no mostró un completo apoyo hacia la política que ejerció el gobierno Estadounidense en contra de Cuba, no obstante realizó medidas como el colocar en una lista a las personas que viajaban a Cuba y confiscarles el material político que pudieran traer de ese país. Aún con la declaración de éste presidente de ser de izquierda.

A finales de la década de los 50s y principios de los 60s campesinos de Morelos, Sonora, Sinaloa, Nayarit, Baja California, y Chihuahua se lanzaron hacia una nueva etapa de lucha por sus tierras Castellanos (69); además los movimientos de los ferrocarrileros,

maestros, telegrafistas, metalúrgicos, petroleros y telefonistas. Estos años fueron de agitación y demandas sociales constantes. En respuesta ante tales demandas el gobierno persiguió a los dirigentes de las distintas luchas sociales, metiéndolos en la cárcel acusándolos de disolución social o asesinandolos. Con la revolución Cubana, y la Guerra Fría, Estados Unidos tuvo el pretexto para poder entrometerse en la política de los países latinoamericanos.

Es importante destacar la creación en 1961, del Movimiento de Liberación Nacional (MLN), en esta organización estuvieron un importante número de luchadores sociales de distintos estados del país como: Arturo Gamiz y Pablo Gómez, en Chihuahua; Lucio Cabañas y Genaro Vázquez, en Guerrero; y Rubén Jaramillo en Morelos. Es fundamental recalcar que estos luchadores sociales eligieron la vía armada expone Castellanos (70), después de agotar las vías legales, la lucha armada, no fue su primera opción.

Para mediados de los años 60s existió una gran politización en los centros de educación superior señala Castellanos (86) hubo círculos estudiantiles en donde se discutieron las ideas de Carlos Marx, Vladimir Lenin y Mao Tse-tung. La Revolución Cubana despertó este tipo de dinámicas e incluso se creó la Central Nacional de Estudiantes Democráticos (CNED), en esta organización se congregaron integrantes de partidos políticos, de movimientos campesinos, obreros y estudiantiles. La Federación de Estudiantes Campesinos Socialistas (FECSM), que fue integrada por alumnos de escuelas rurales, ésta se destacó por una participación activa.

En cuanto a la relación de Estados Unidos con México, desde la década de los 40s los mandatarios mexicanos a cargo optaron por mantener una buena relación. La mayoría de ellos terminaron por ceder ante medidas que beneficiaron al país vecino, un ejemplo de ello se puede notar durante el mandato del propio López Mateos, a pesar de que trato de mantener una postura neutral con respecto a la relación Estados Unidos – Cuba, Mateos tuvo que declarar al final su apoyo al bloqueo hacía Cuba por parte de Estados Unidos.

Al arribo de la presidencia de Gustavo Díaz Ordaz, en 1964 éste se distinguió por gobernar con mano dura, se encargó de deponer de sus cargos a las personas que representaron una amenaza para él o para su gobierno, señala Angell (113) entre ellas están la destitución del jefe CNC Amador Hernández; la destitución del gobernador de Durango, Enrique Ceniceros por haber sido incompetente al no controlar una huelga en contra de compañías mineras extranjeras; y la del rector de la UNAM, Ignacio Chávez por haber sido incapaz de frenar una huelga estudiantil.

Dicho gobierno también al igual que sus predecesores buscó el apoyo del campesinado, Díaz lo hizo a través de un programa llamado “graneros del pueblo”, por medio de dicho proyecto se pretendió garantizar a los agricultores más pobres el que adquirieran los productos básicos para poder sembrar a un mejor precio; sin embargo debido a lo mal planeado, a los abusos y la mala administración de estos graneros para 1971, comenta Angell ya únicamente se utilizó el 15% del total de los graneros(113). Los campesinos realizaron protestas en contra de los abusos que continuaban padeciendo, sin embargo el gobierno hizo caso omiso ante sus demandas.

Las protestas no sólo las realizó el sector agrario de la población, las clases medias fueron las principales protagonistas de manifestaciones durante éste mandato presidencial. En 1964 médicos internos de la Ciudad de México hicieron huelga ante la falta de pago de su aguinaldo y por las malas condiciones de sus centros de trabajo; en 1965 Díaz les otorgó algunas de sus peticiones, por lo que algunos médicos al no ver cumplidas todas sus demandas convocaron a huelga nuevamente en abril de 1965, ante estos hechos el gobierno en turno respondió con una postura inflexible; en agosto del mismo año una vez más los médicos volvieron a hacer paro de labores, a lo cual el régimen respondió con la fuerza bruta. El resultado final de su política intolerante expone Angell fue el encarcelamiento de los simpatizantes médicos, y el despido de más de doscientos huelguistas (116).

En los 60s la bandera de lucha democrática fue liderada por los jóvenes, principalmente los de acceso a un nivel medio de enseñanza, a las normales y al nivel superior. Estos jóvenes expone Castellanos, una de sus características es que fueron politizados con las

obras de diversos autores como: Marx, Lenin y Mao- Tse- Tung. Incluso parte de ellos llegaron a desempeñar el papel de militante de algunas de las distintas organizaciones pro democráticas como: El partido Popular Socialista; el Centro Nacional de Estudiantes Democráticos(CNED); la Federación de Estudiantes Campesinos Socialistas de México; e incluso algunos de ellos llegaron a tener acercamiento con la Teología de la Liberación.

La juventud mexicana, afirma Castellanos, observó la crisis intensa en el campo, la represión contra los movimientos sociales y la imposibilidad de realizar cambios políticos, sociales y económicos por medio de las elecciones; en contraste a estas condiciones, fue el éxito de la Revolución Cubana (169). Por lo que el triunfo de Fidel Castro en Cuba alentó a una parte de estos jóvenes, a cambiar las condiciones de injusticias del país.

A pesar de ser una constante la práctica de la represión, el movimiento estudiantil de 1968 evidenció como el régimen mexicano llevó a niveles insospechados sus represalias, y fue incapaz de abrir los canales para el diálogo, aspecto que no sólo caracterizó al régimen mexicano, sino también a gran parte de los regímenes latinoamericanos, quienes en su gran mayoría fueron militares. El gobierno de Ordaz no sólo utilizó el recurso de la Disolución Social, como elemento represivo para encarcelar a luchadores de oposición. Bajo la “Teoría de una supuesta conjura”, cometió uno de los actos más atroces el 2 de octubre de 1968, el que influyó para que combatientes sociales eligieran el camino armado como lucha.

Echeverría, quién fue Secretario de gobernación en el sexenio de Gustavo Díaz Ordaz, ganó las elecciones tranquilamente, mientras en Sudamérica se instauraron ocho dictaduras comenta Castellanos (125). Durante el período presidencial de Echeverría, el campo mexicano sufrió de nueva cuenta una crisis, esto debido a precarias condiciones en la financiación, la tecnología y la comercialización en las que se encontró la mayoría del campesinado; además de las fluctuaciones en el mercado internacional y los efectos de éste en puntos clave como el algodón, las frutas y las verduras afectaron gravemente su producción, bajo estas condiciones para 1974 el país ya no pudo abastecerse así mismo de alimentos básicos.

Hubo una gran brecha entre los pequeños campesinos que generalmente padecieron pobreza, los agricultores y rancheros prósperos, que generalmente eran autoridades del PRI en sus regiones, comenta Angell (268). Los campesinos sin tierra fueron aumentando año con año. Los beneficiarios de la reforma agraria de Cárdenas se vieron reducidos significativamente disminuyeron un 13%, mientras que en 1940 los beneficiarios de la reforma representaron el 40% de la población activa rural, para 1970 la población beneficiada se redujo al 27%.

Durante el mandato de Echeverría, en contraste con su supuesta estrategia de “apertura política,” a lo largo de su sexenio fueron enviados a la Escuela de las Américas, veintiocho oficiales que tomaron cursos de inteligencia militar, contra inteligencia, contra insurrección y operaciones en la selva, estos actuaron principalmente en Guerrero. A partir de entonces se instauró “un imperio del terror” afirma Castellanos con la asesoría de las agencias de inteligencia estadounidense(125). La llamada Escuela de las Américas fue la principal instancia militar, ideológica, y de adiestramiento contra insurgente, fue una de las tácticas del gobierno norteamericano para eliminar a distintos grupos subversivos en América latina e incluso a gobiernos de izquierda.

El gobierno de Luis Echeverría Álvarez, estuvo marcado por una fuerte represión, y miles de desapariciones forzadas, como por ejemplo señala Castellanos:

El llamado “Invierno trágico” en diciembre de 1971 hasta el 2 febrero de 1972 fue titulado de esa manera porque en ese período hubo gran número de detenciones, combates y muertes de integrantes de movimientos sociales.

La política del estado contra los grupos que no comulgaron con sus estrategias fue la de desaparición y tortura. El estado como señala Angulo, actuó de manera indiscriminada con todas sus fuerzas de destrucción, es decir la militar, la civil y la de labor social, para exterminar a la disidencia política (6). La principal arma del régimen fueron los métodos policíaco militares, y no los políticos para frenar el descontento social, personificado en los movimientos sociales.

3.3 Guerrillas en México

En el territorio nacional hay una larga tradición de movimientos armados; las desigualdades económicas, los abusos de poder, la corrupción y la injusticia, han sido los principales ingredientes para que a lo largo del tiempo se hayan germinado una serie de movimientos armados; en el presente texto se hará brevemente referencia a algunas de ellas, con la finalidad de mostrar la reiteración y la heterogeneidad de estas guerrillas a lo largo del tiempo y del territorio nacional.

Pero ¿Qué es la guerrilla? Es necesario dar una definición de éste fenómeno social, debido a que es un elemento indispensable en el desarrollo de la presente investigación. El movimiento armado es una característica distintiva en la Historia de México. Al respecto de este fenómeno Montemayor puntualiza:

Los movimientos guerrilleros han sido constantes. En ocasiones como recursos de los pueblos; en otras de ejércitos regulares vencidos o de militares sublevados. Uno de sus componentes es el núcleo armado y otra más la circunstancia social en la que aparecen(13).

Dentro de las causas que pueden generar la guerrilla se encuentran dos rubros importantes: el político y el económico. El primero tiene que ver con aquellas manifestaciones de inconformidad ante el incumplimiento de los principales deberes de las instituciones del Estado para con el pueblo. Por su parte para López Jaime la guerrilla es “una forma de lucha política, pues para los militantes de este movimiento la lucha pacífica y legal es un recurso desgastado e inútil”.

Por lo que a la guerrilla la podemos definir como un movimiento social, el cual surge como una respuesta ante a un ambiente político asfixiante y represivo teniendo a la violencia, la intolerancia, la injusticia y la persecución como principales factores que desencadenan un contexto de descontento y rebelión colectivos. Por tanto la dialéctica de la guerrilla mexicana ha sido en general una última instancia a la que recurren los individuos ante la cerrazón del régimen en turno y la represión de la que son objeto. Y como lo expone Montemayor hasta que no se solucionen las causas de raíz que ocasionan estos alzamientos, cómo lo son las desigualdades, las injusticias y la situación de miseria que

viven; hasta que no se resuelvan estas problemáticas continuaran germinando más movimientos armados(17). Además se deben entender estas organizaciones político-militares, como un proceso de transformación fundamental, y no únicamente como un incidente de inconformidad social.

Se pueden identificar dos tipos de guerrilla: la rural y la urbana. La segunda se distingue de la primera porque generalmente tiene una formación ideológica estructurada ya que sus integrantes son personas con cierta preparación escolar. Busca como punto indispensable contar con una teoría para poder emprender el movimiento social. Dentro de sus objetivos no solamente se incluyen causas suprarregionales como lo menciona Montemayor y existe una mayor movilidad de sus células activas.

Por su parte, el desarrollo de la guerrilla rural se da en una región determinada, no necesariamente hay una formación ideológica debido a que los militantes del movimiento son personas con escaso nivel escolar. Los lazos que afianzan a la guerrilla rural son las condiciones de desigualdad, pobreza, abuso y el origen humilde de donde se proviene. La guerrilla rural es de movilización lenta a diferencia de la urbana y se propone combatir los conflictos propios de su región.

Los grupos armados pertenecientes a la guerrilla rural no se extienden sino que pueden aumentar o reforzar su poder pero dentro de la misma región o pueden unirse a otros movimientos pero no extenderse. Tienen como una de sus características principales el apoyo de la comunidad en donde se organiza o se desarrolla el movimiento. Esto último se debe, principalmente, a la cosmovisión cultural indígena que, como lo señala Montemayor, tiene un compromiso más sólido hacia la tierra, hacia los lazos familiares y hacia los lazos comunitarios. Este tipo de factores son los que suplen la preparación ideológica (18).

3.3.1 Guerrilla en Morelos liderada por Rubén Jaramillo

Una de las guerrillas que se abordara es la comandada por el ex líder revolucionario Rubén Jaramillo, hijo de padre minero y madre campesina; el movimiento armado encabezado por Jaramillo se desarrolló en el estado de Morelos. Sus principales demandas estuvieron ligadas con las peticiones del plan de Ayala, y las exigencias de Emiliano

Zapata durante la Revolución Mexicana: el reparto agrario. Es importante señalar que antes de tomar la vía armada Jaramillo recurrió a los recursos legales, a la movilización popular y electoral para que fueran concedidas sus peticiones; sin embargo al ver ignoradas sus demandas recurrió entonces a la autodefensa armada.

Jaramillo había participado en su juventud en el Ejército Libertador del Sur y señala Castellanos incluso a éste se le llegó a considerar como el sucesor de Zapata. Al término de la Revolución decidió dejar las armas, para empezar la lucha en el plano político. A la llegada del general Cárdenas a la presidencia, éste impulsó una serie de cambios y reformas en el país para que fueran beneficiados los campesinos. En el estado de Morelos se creó un ingenio azucarero cuyo proyecto fue idea de Rubén Jaramillo y que el presidente Cárdenas llevó a cabo.

Comenta Castellanos que existió un vínculo estrecho de Jaramillo con el presidente Cárdenas, sin embargo al término del mandato del primero, Jaramillo quedó en una situación vulnerable y varias fueron las ocasiones en que intentaron asesinarlo. Una de ellas fue la amenaza del gobernador del estado de Morelos, como consecuencia del movimiento que encabezó Jaramillo en 1942, junto con el líder obrero Mónico Rodríguez, las demandas desencadenaron en una huelga; sus principales peticiones fueron un aumento de sueldo a campesinos y obreros.

Jaramillo decidió tomar armas y juntar hombres que se identificaran con su lucha; siguió en la clandestinidad hasta que en 1944, en el estado de Puebla fue emboscado él y sus hombres por militares con fusiles y metralleta. Ante estos hechos comenta Castellanos (40) el ex presidente Cárdenas intercedió por Jaramillo ante el presidente Ávila Camacho. Se llevó cabo una reunión entre los rebeldes y el presidente mexicano. La oferta de Ávila Camacho fue proporcionar tierras a Jaramillo y a los suyos; Jaramillo decidió no aceptar. Pues su propósito fue aún mayor, la petición de Jaramillo fue de tierras pero no sólo para él y los suyos, sino para los campesinos de toda la región de Morelos.

Más tarde éste líder agrario creó el Partido Agrario Obrero Morelense (PAOM), con el propósito de participar en las elecciones para gubernatura de Morelos en el año de 1945;

dentro de los principales objetivos del partido estuvieron: impulsar las cooperativas agrarias, fortalecer al ejido y repartir más tierra a los campesinos, crear guarderías para las obreras, ampliar los centros educativos rurales y promover desayunos escolares entre los niños más pobres del estado. Las elecciones fueron ganadas por el candidato oficial Ernesto Escobar Muñoz, por lo que el triunfo fue cuestionado por los *jaramillistas* menciona Castellanos (42) por lo que hubo una nueva persecución en su contra; algunos de ellos fueron detenidos y otros torturados.

Después de 5 años de clandestinidad en 1951, Jaramillo decidió nuevamente postularse para la gubernatura a través de la reactivación de su partido el PAOM, cuyo lema fue “PAN, TIERRA Y LIBERTAD”. Dentro de los simpatizantes de Rubén Jaramillo y de su partido hubo campesinos, maestros, obreros, jóvenes, y mujeres a pesar de que estas últimas aun no tenían el derecho a votar. El líder campesino tuvo gran apoyo por una parte importante de la sociedad.

Las elecciones se realizaron el 20 de marzo de 1952, hubo una gran cantidad de anomalías y en gran parte del territorio se impidieron las elecciones; el PRI proclamó el triunfo de su candidato Rodolfo López Nava. Los *jaramillistas* comenta Castellanos (47) denunciaron unas elecciones fraudulentas, la respuesta del Estado fue la represión, tortura, detenciones extrajudiciales y las desapariciones de algunos de los integrantes del partido liderado por Rubén Jaramillo.

Jaramillo decidió ocultarse e irse a la clandestinidad junto con parte de sus seguidores. La prensa nacional le dio fama de bandolero y delincuente, recurso que fue constante como estrategia del Estado, para desacreditar a los distintos movimientos. Durante la campaña electoral presidencial de López Mateos, éste decidió reunirse con Jaramillo, le ofreció amnistía al llegar a la presidencia. Como presidente López Mateos, expone Castellanos (55) éste confirmó el carácter legal de la lucha de Jaramillo.

Dentro de la legalidad Jaramillo realizó una serie de actos a favor de los campesinos, una de ellas fue crear una comunidad campesina en las tierras del Valle de Guarín, al suroeste

del estado de Morelos. Realizaron los trámites necesarios para tomar dichas tierras, la institución a cargo dio su autorización por escrito. Después de dos años expone Castellanos (57) “un millar de campesinos que habitaron esa región fueron desalojados.”

Ante las demandas y la inconformidad de Jaramillo se llevó a cabo por parte del Estado la operación Xochicalco, donde participaron policías y gente de ejército mexicano; dicho operativo tuvo como objetivo matar a Jaramillo. El movimiento culminó con el asesinato de Rubén Jaramillo y su familia en 1962. Este acontecimiento comenta Castellanos fue el suceso que más marco a la izquierda de los sesenta. Además las causas de dicho movimiento encabezado por Jaramillo, dejó al descubierto qué las demandas revolucionarias no habían sido cumplidas aún varias décadas después.

A la muerte de Jaramillo comenta Castellanos (27) la situación de los campesinos no cambió mucho de la que estos vivieron antes de la Revolución Mexicana. Los campesinos siguieron en condiciones precarias por carencia del crédito, maquinaria, asesoría y por los abusos de la burguesía agraria. Además de que existió una persecución violenta en contra de los *jaramillistas* y sus familiares.

3.3.2 Asalto Armado al Cuartel Madera

Otro de los movimientos armados que se expondrá en el presente trabajo es el del movimiento armado Grupo Popular Guerrillero (GPG), éste grupo fue quien realizó el Asalto al cuartel Madera, cuya acción fue la más relevante de éste grupo, el plan lo ejecutaron 13 jóvenes. Hubo gran heterogeneidad en la integración de este agrupación, estuvo conformado por maestros, estudiantes normalistas y campesinos; la gran mayoría de ellos fueron menores de los 25 años de edad, sólo uno de los integrantes contó con 30 años.

Castellanos (63) expone que el objetivo de esa acción fue realizar un asalto relámpago a ese cuartel militar para poder obtener armas, tomar la población, expropiar el banco local y transmitir un mensaje revolucionario por medio de la radio emisora local. El ataque al

Cuartel Madera se realizó el 23 de septiembre de 1965, en el cuartel de la población rural de Madera al suroeste del estado de Chihuahua. Dicho ataque intento ser la imitación del realizado al Cuartel Moncada en Cuba por Fidel Castro y sus seguidores. Sin embargo en éste intento sus protagonistas fueron casi exterminados en su totalidad.

En este movimiento armado se observó la influencia del manual Guerra de guerrillas de Ernesto Che Guevara y por ende la influencia de la Revolución Cubana. Esta facción realizo acciones de golpeteo con los recursos con los que contaron, dentro de sus armas estuvieron bombas de fabricación caseras y granadas.

Al ingresar a dicho cuartel y ser descubiertos, el tiroteo entre estos jóvenes y el ejército se prolongó por más de hora y media, solo cinco de los 13 guerrilleros lograron huir, los demás perecieron durante el combate. A pesar del trágico final de este intento por obtener armas, este suceso inspiro años después la lucha armada por parte de otros jóvenes y la conmemoración por parte de la guerrilla urbana: la liga comunista 23 de septiembre, que fue creada en 1973.

Una vez más al igual que en otros movimientos armados, los motivos por los que este grupo decidió tomar las armas fue la injusticia social. El grupo que ingreso al Cuartel Madera lanzó una advertencia 15 días antes del ataque hacia el cuartel, en donde denunciaron el cacicazgo y el apoyo del gobierno del estado hacia los caciques José Ibarra, y Tomás Vega, dicha agrupación expuso los abusos de los ya mencionados caciques en el periódico *índice* muestra Castellanos

... los caciques que por décadas se han dedicado impunemente a explotar como bestias a los campesinos, a humillarlos, a asesinarlos, a quemarles sus ranchos, robarles su ganado y violar sus mujeres.(65)

Además de denunciar los abusos de dichos caciques, dentro de sus peticiones al igual que Jaramillo pidieron reparto de tierras y el paro a la represión y persecución de la cual fueron constante objeto por parte del ejército. Es importante dejar claro que ellos expusieron que su lucha no era contra los soldados, sino contra los abusos de los caciques como retoma Castellanos del periódico *índice* (65).

A pesar de la diferencia del territorio y de la conformación de este grupo con el de Rubén Jaramillo en Morelos, hay un rasgo en común, la exigencia del reparto agrario. La injusticia social, la pobreza y la corrupción la padecieron los habitantes de los dos estados; en el caso del grupo que realizó el ataque al cuartel armado en Chihuahua, uno de los reclamos es que se le dio mayor importancia al ganado y existían enormes latifundios ganaderos pues enfatiza Bellingeri 145 familias ganaderas explotaron una superficie de aproximadamente 4 millones de hectáreas(73). Mientras tanto el campo fue abandonado, había un retraso en el reparto agrario, carencia de fertilizantes y del equipo adecuado.

El poderío de los caciques en este estado fue grande, de la misma manera que en gran parte del territorio nacional; los campesinos de esa región fueron lanzados de sus viviendas, detenidos, torturados y asesinados. Las condiciones para el pequeño campesino eran deplorables, constantemente padecieron abusos por parte de los grandes terratenientes e incluso por parte del gobierno estatal y federal; esto debido a que generalmente estuvieron coludidas las autoridades con los grandes latifundistas que abusaron de los campesinos.

En el caso del estado de Chihuahua la lucha agraria cobró mayor impulso señala Castellanos (71) con el apoyo del alumnado y del magisterio de las escuelas normales rurales de carácter socialistas, las que fueron creadas durante el mandato presidencial de Cárdenas. Sucesos como el Asalto al cuartel madero y el asesinato del líder agrario Rubén Jaramillo por nombrar algunos, fueron hechos que provocaron e inspiraron a otros jóvenes a tomar la vía armada, pues fue claro que por la vía legal el camino estaba cerrado.

Posterior a estos hechos se crea la agrupación armada El Movimiento 23 de Septiembre, que fue integrado por sobrevivientes al ataque al cuartel madero y algunos familiares de estos, además de estudiantes de la Universidad Autónoma de Chihuahua; este grupo duró alrededor de un año comenta Bellingeri, este tuvo una serie de intentos frustrados al igual que otras organizaciones armadas (101). En 1967 y como resultado de un conflicto interno

del Movimiento 23 de Septiembre, nació el “Grupo popular guerrillero de Arturo Gámiz-23 de Septiembre” sin embargo no logró convertirse en una fuerza armada de carácter nacional. El Grupo Guerrillero del Pueblo de Arturo Gámiz fue continuamente perseguido, las autoridades desataron gran violencia en la sierra de Chihuahua para poder exterminar a los distintos grupos guerrilleros que surgieron posteriores al ataque al cuartel madera.

Este Movimiento encabezado por Arturo Gamiz, comenta Bellingeri, así como los que surgieron posterior a éste son un ejemplo de la crisis profunda que atravesó lo que convencionalmente llamamos los años dorados del sistema mexicano (70). A pesar de la brutal represión no cesó la gestación de movimientos armados e incluso familiares de Arturo Gámiz participaron posteriormente en una brigada del Partido de los Pobres, el cual fue creado por el maestro Lucio Cabañas en el estado de Guerrero

3.4 Guerrero en armas

El estado de Guerrero se ha caracterizado por ser un importante sembradío de luchadores sociales, el contexto del estado cargado de un ambiente de pobreza, impunidad y corrupción hizo que se levantaran distintos movimientos sociales; en sí, el estado de Guerrero era en su mayoría pobre, con la excepción del puerto de Acapulco, el que se caracterizó por ser un importante atractivo turístico y por ende con gran derrama económica, contrario a esto el resto del estado se encontraba sumido en la miseria. Tan solo en los años 60s, Guerrero fue el estado con mayor parte de población analfabeta con el 62.1%, mientras tanto ocupó el primer lugar del país en la mano de obra campesina. De la misma forma que en el estado de Chihuahua, compañías extranjeras se apropiaron de los recursos naturales; en el caso de Guerrero empresas transnacionales se apropiaron de los recursos del estado: La Gold River Mining Company, saqueo los minerales de la entidad.

Además comenta Bellingeri los acaparadores más importantes de la tierra residieron en Atoyac de Álvarez y en el año de 1971-1972 compraron el 80% de la cosecha de la sierra(115)La situación de los trabajadores del campo al igual que en el estado de Morelos y de Chihuahua fue difícil, en el caso de Guerrero desde 1955 los campesinos no tuvieron derechos a créditos gubernamentales, se enfrentaron continuamente a los abusos de los

caciques y de las autoridades gubernamentales. Ante los constantes abusos de los que fueron víctimas los agraristas estos crearon diferentes asociaciones civiles con el propósito de frenar los abusos.

La Asociación Cívica Guerrerense (ACG) fue una de estas organizaciones, ésta se creó en 1959, estuvo conformada por profesionistas y estudiantes guerrerenses; uno de los integrantes fue el maestro rural Genaro Vázquez Rojas, quien posteriormente llegó a ser el presidente de la asociación. El objetivo de dicha organización fue difundir actividades políticas- culturales y ser un instrumento para denunciar los atropellos de los caciques y del gobierno de Caballero Aburto. Durante el mandato de éste último hubo multitud de casos de despojos, tortura, represión y asesinato a campesinos.

Ante los abusos y la corrupción de Caballero Aburto, la ACG logró agrupar a más de 30 organizaciones como: el Frente Zapatista de Guerrero, la Sociedad de alumnos de la Facultad de Derecho de la UNAM, y los alumnos de la Escuela Normal de Ayotzinapa por citar algunas, el objetivo, pedir la destitución de Aburto ante la cámara de diputados. Al respecto de la importancia de las distintas organizaciones Castellanos menciona como la Normal de Ayotzinapa, que era un espacio muy politizado tuvo gran influencia en distintos movimientos sociales, es importante resaltar que de esta Normal Rural surgieron los líderes sociales Genaro Vázquez Rojas y Lucio Cabañas(106).

En la caída de Caballero Aburto también se sumaron la Universidad de Guerrero con huelgas, además de paros en comercios en distintos lugares del estado, así mismo burócratas, comerciantes, agrupaciones sociales, banqueros y agrupaciones estudiantiles paralizaron la capital de Guerrero. Dentro de las exigencias de las protestas señala Castellanos estaban:

el fin de los latifundios, mayor presupuesto para la educación, mayor impulso al comercio local, el alto a la corrupción en los sindicatos de coperos y cafecultores, expropiación de los bienes inmuebles de los funcionarios corruptos. (108)

Las movilizaciones no quedaron ahí, mientras se realizó la tercera Reseña Cinematográfica

Mundial de Cine en Acapulco, hubo una gran marcha en Chilpancingo lo que opaco al evento cinematográfico. Como respuesta a estas acciones en Noviembre militares y policías situaron la Universidad de Guerrero en 1960, fueron reprimidos los manifestantes, y la capital del Estado quedo bajo el control militar.

La represión continuó hasta los hechos de la matanza de la Alameda en donde un grupo de soldados disparo a la multitud en tres ataques armados. El resultado de esta masacre por parte oficial fue de 13 muertos y cerca de 45 heridos. Al día siguiente de esta masacre el ejército desalojo a los huelguistas y detuvo a los principales del movimiento. Cinco días posterior de estos hechos atroces Caballero Aburto fue destituido de su cargo de gobernador.

Además de la contribución de Genaro en la ACG, también participó junto con su esposa en el Movimiento Revolucionario Magisterial(MRM) que fue liderado por Othon Salazar, gracias a este movimiento consiguieron importantes peticiones para los maestros como prestaciones, aguinaldos, creación de guarderías por mencionar algunas; sin embargo el junto con su esposa Consuelo Solís, que también era profesora, fueron despedidos de sus plazas magisteriales por su colaboración en esta organización.

Ante las protestas del fraude electoral después de la deposición de su cargo de gobernador de Caballero Aburto, la población y distintas organizaciones realizaron un mitin en contra de dicho fraude. Las guardias blancas, que eran financiados por los caciques del lugar abrieron fuego y les dispararon a las personas que asistieron a dicho mitin, uno de ellos fue Genaro Vázquez. El saldo de estos hechos fue de 8 muertos y 12 heridos.

Se dice que cada hombre es producto de su tiempo, en el caso de Genaro Vázquez hubo parte de verdad, pues de acuerdo a lo que cita Castellanos en su obra, éste líder guerrillero estuvo enterado del ambiente intelectual de esa época, fue un estudioso del marxismo-leninismo y de la obra Guerra de guerrillas de Ernesto Guevara. Sin embargo también fue un admirador pro-mexicano, admirador de Vicente Guerrero, de Zapata, de Villa y del líder agrarista Rubén Jaramillo. Es importante retomar que tanto Genaro Vázquez como Lucio

Cabañas tuvieron una participación activa en distintos movimientos y organizaciones sociales, antes de tomar la vía armada, a la que recurrieron como último recurso.

Ante los sucesos de la matanza de la Alameda en Chilpancingo, la ACG y su lucha se radicalizó por lo que se unieron con gente del Frente Zapatista de Chilpancingo y normalistas encabezados por Lucio. A la Asociación Cívica Guerrerense, se le sumaron distintas organizaciones como la de Copreros, Cafeticultores, Ajonjolineros y trabajadores de la palma por nombrar algunos. El 20 de Agosto ocurrió otra masacre, ahora contra los copreros que se manifestaron en el edificio de la avenida Ejido en el puerto de Acapulco, un grupo de guardias blancas les dispararon y asesinaron a varios campesinos.

Ante la detención de Genaro Vázquez, lo que provocó la generación del primer comando armado de la (ACG) tras varios intentos de ser liberado de la cárcel, lo lograron el 22 de abril de 1968, y con ello nació el movimiento guerrillero que se llamó Asociación Cívica Nacional Revolucionaria (ACNR). Este grupo después de andar de manera clandestina algunos años, auxiliados por la población rural y algunos de los miembros de la clase política, los integrantes del ACNR realizaron algunas acciones comenta Contreras para posteriormente ser detenidos, y su principal dirigente muerto de manera poco clara en un accidente carretero en 1972 (45).

El ACNR, adoptó la autodefensa armada para protegerse de sus enemigos. Dicho movimiento busco de igual forma ser una organización de masas, expone Contreras:

.... que incluyera a todos y a todas aquellas que quisieran unirse a la lucha por la liberación de México y el derrocamiento del status quo, asimismo planteaba la formación de los comités de lucha clandestinos (CLC), que realizarán su actividad en el área urbana y los Comités Armados de Liberación (CAL) que realizarían sus tareas en el medio rural(71).

Esta guerrilla adopto el lema “Lograr la liberación de México una patria nueva o morir por ella”. En un comunicado emitido por el mismo rojas señala Contreras, Vázquez rojas expone la naturaleza de esta guerrilla, el ACNR no es un movimiento socialista, sino

nacionalista, democrático y revolucionario, que había adoptado la lucha armada (71).

La máxima acción del ACNR expone Castellanos, fue el secuestro del rector de la Universidad Autónoma de Guerrero, Jaime Castrejón Díez, para exigir la liberación de guerrilleros y frenar la violencia en el estado (137). Al respecto de la lucha de Genaro Vázquez, señala Castellanos, el ala de la iglesia simpatizante con la teología de la liberación, el sacerdote Manuel Talamas obispo del estado de Chihuahua ante la muerte de Genaro declaró que los actos guerrilleros de Vázquez “encerraron una desesperada aspiración por la justicia y la libertad. Con la muerte de Genaro en 1972, la organización política- militar liderada por Lucio Cabañas, representó la principal fuerza social en Guerrero, que el estado se propuso exterminar.

3.4.1 Lucio Cabañas, El Partido de los Pobres, y la Brigada de Ajusticiamiento

Al abordar la guerrilla liderada por el maestro normalista Lucio Cabañas en el estado de Guerrero, parece notable dejar como preámbulo lo que enfatiza Bellingeri de éste movimiento armado, al cual coloca como la experiencia de guerrilla rural más importante de la historia contemporánea del país (173). Por lo que es necesario mostrar una semblanza de su principal dirigente es decir, de Lucio Cabañas Barrientos. Cabañas nació el 15 de mayo de 1939, en la sierra de Atoyac; hijo de padres campesinos. El lugar donde nació se caracterizó por ser una comunidad combativa contra las injusticias del entonces gobernador.

Lucio provino de una tradición de luchadores sociales, su abuelo paterno había sido zapatista y su tío Pablo, participo en la guerrilla que en los años veinte habían formado los hermanos Vidales en la sierra del Atoyac; Cabañas provino de una familia humilde, que subsistía del cultivo de la milpa y de otros frutos, al igual que gran parte de la gente de esa región. Barrientos se distinguió por ser un constante participante en varios movimientos sociales y espacios políticos de la época. Militó en distintos organismos, comenta Bellingeri, en la Federación de Estudiantes Campesinos Socialistas; Confederación Campesina Independiente; también participo aunque de manera breve en la Asociación Cívica Guerrerense (175).

Ya recibido como profesor, Cabañas fue transferido a diferentes escuelas en varias ocasiones, estos traslados estuvieron relacionados con las distintas exigencias de demandas populares que Cabañas asesoró y organizó; estas peticiones surgieron principalmente por las injusticias que vivía la población. Por lo que comenta Bellingeri, Lucio se convirtió en un “personaje incómodo” para el grupo de caciques, acaparadores y comerciantes que formaban parte de la oligarquía de la sierra del Atoyac (175).

Fue común que los habitantes de las zonas rurales del estado de Guerrero padecieran de gran represión por parte de distintas autoridades; pues tan solo entre los años de 1960 y 1967 hubo cuatro grandes masacres ejecutadas por el ejército, la policía judicial y pistoleros de los caciques regionales. Ante tales masacres surgieron dos organizaciones en 1967 y 1969, para contrarrestar los continuos ataques del estado, dichas agrupaciones tendrían como propósito ser cuerpos de autodefensa, la Asociación Cívica Revolucionaria encabezada por Genaro Vázquez y el Partido de los Pobres dirigido por Lucio Cabañas.

Uno de los acontecimientos más importantes que dio pauta para la gestación del movimiento armado por parte de Lucio Cabañas fue la masacre del año de 1967, comenzó con la petición de la destitución de la directora del plantel de la escuela Juan N. Álvarez en Atoyac el 17 de mayo del mismo año, para lo cual se realizó mítines de denuncia, plantones y movilizaciones. Pues es vital exponer que los principales objetivos de Lucio, no sólo se redujeron a orientar en la educación, sino también en la lucha como partes del pueblo, contra todo el régimen. Al día siguiente de esta marcha es decir, el 18 de mayo señala Castellanos, el gobernador Abarca Alarcón mandó a 18 agentes judiciales con el propósito de asegurar el ingreso de los maestros protegidos por la ex-directora, sin embargo el verdadero blanco fue Lucio, pues para ese entonces ya representaba un dolor de cabeza para distintas autoridades; el saldo final fue de cinco muertos y veintisiete heridos(120).

Distintos autores como Bellingeri y la misma Castellanos opinan que fue a partir de este suceso que el maestro rural decidió optar por la vía armada. Por lo que expone

Castellanos:

Él decidió crear una guerrilla que posteriormente se convirtiera en un ejército del pueblo capaz de a su vez de integrar un partido político. Se dio a la tarea de recorrer ejido por ejido, comunidad por comunidad; proponía la necesidad de sumarse a la lucha política, pero también de crear comités armados de autodefensa.(120)

Para Cabañas fue imperioso “hacerse pueblo”, afirma Castellanos, esto fue aprender de la gente, conocer sus necesidades y temores; a diferencia de otras guerrillas sobre todo urbanas, Lucio no hablaba de influencias teóricas, para él no era imprescindible estudiar el marxismo-lenismo, como lo fue para Genaro. Al contrario Cabañas manifestó no estar de acuerdo con aquellos guerrilleros que priorizaban su trabajo ideológico sobre el trabajo de masas (122). En este aspecto Lucio se desmarcó de la mayoría de los movimientos armados de lo setenta en México, sobre todo de los urbanos, que compartieron esa característica.

Uno de los principales rasgos de la guerrilla liderada por Cabañas, fue el apoyo de la comunidad, pues gracias a éste, fue que al gobierno no le resulto sencillo capturar a sus miembros, pues el mismo pueblo protegió este movimiento. Por lo que fue evidente que logro conformar una gran base social. Lo que refirma lo que citó Sánchez Parra, que la insurgencia guerrillera campesina contó con importantes bases sociales y legitimidad en las diversa áreas en donde operaron (143).

El PDLP, se constituyó en 1972, por una dirección político- militar unificada, que descansa en Lucio Cabañas, y en algunos de los lugartenientes que ejercieron el mando en la Brigada de Ajusticiamiento. La estructura de las bases en los distintos barrios se dio por medio de comisiones de lucha, a través las cuales tuvieron mecanismos de abastecimientos; e incluso funcionaron como instrumentos para redistribuir parte del dinero obtenido de los secuestros entre la población.

El Partido de los Pobres uno de sus propósitos fue el resolver los problemas de las comunidades (económicos, políticos y sociales) asimismo distribuir entre la población

parte del dinero obtenido en los asaltos y secuestros. En esta guerrilla participaron hombres, ancianos, infantes e incluso mujeres. Dentro de los principios y normas de esta organización subversiva estuvo el no perjudicar a los habitantes de las comunidades a través del rapto y la violación de las mujeres, también estuvo prohibido el robo, y consumir bebidas embriagantes. Los objetivos de su lucha expone Castellanos fueron:

...derrocar a los ricos y formar un gobierno de campesinos y de obreros; que se respete el derecho al trabajo, a la huelga... a formar sindicatos ... salarios justos, protección contra los riesgos de trabajo, capacitación, seguridad social para las familias; hacer valer el derecho a poseer y trabajar la tierra; atender la educación, vivienda, cultura, higiene, salud y descanso... hacer valer los derechos de la mujer; amparar a los ancianos y a las personas con discapacidad; erradicar la discriminación indígena (138).

La Brigada Campesina de Ajusticiamiento, que fue la expresión militar o el brazo armado del Partido de los Pobres, estuvo integrada mayormente por campesinos; sin embargo gracias al activismo estudiantil, magisterial y comunista Lucio comenta Castellanos fue que Cabañas creó una red extensa social urbana de carácter laxo, que integro a estudiantes, maestros, miembros de movimientos de colonias populares, así como trabajadores y obreros (139) . Cerca de una red de 1500 personas son las que tuvo del PDLP.

Las principales acciones de la Brigada de Ajusticiamiento, fue el secuestro de varias personas, generalmente fueron individuos que habían logrado tener dinero a costa de injusticias. A cambio de la persona secuestrada pidieron dinero, armas e incluso la distribución en distintos medios de sus comunicados. Otra de las labores de la Brigada fue el de realizar emboscadas a las tropas del ejército para confiscarles sus armas. En éstas emboscadas la guerrilla PDLP y su brazo armado la brigada de ajusticiamiento lograron un importante número de bajas al ejército.

Es importante destacar que por medio de distintos comunicados la guerrilla afirmó o expuso las causas de sus acciones, ejemplo de ello es el comunicado del 26 de agosto, en donde expusieron a cerca de una emboscada que habían realizado al ejército:

... es un ataque más que los oprimidos hacemos como inicio de una nueva Revolución que derrocará al poder de los millonarios y la dominación gringa en nuestra patria. (Bellingeri 185)

El año de 1972 con Acosta Chaparro como capitán, se triplicaron las desapariciones en la región. Este año expone Bellingeri es cuando se llegó al más alto grado de represión del estado hacía las comunidades de Guerrero. Por medio de amedrentar a la población civil. Se detuvieron por docenas a hombre, mujeres y niños para ser trasladados al cuartel militar de la colonia Mártires de Atoyac para torturarlos.

Con la Operación Luciérnaga en 1973, expone Castellanos el objetivo del estado fue exterminar al movimiento armado liderado por Lucio, apretar el cerco a la guerrilla. Las fuerzas del estado se valió de distintos grupos paramilitares para lograr sus objetivos, pues en su estrategia de combate a la guerrilla estuvo involucrado el ejército, la policía, las guardias blancas de los caciques e incluso la brigada blanca, grupo paramilitar creado con el fin de aniquilar estos movimientos armados.

En su afán de lucha contra los movimientos armados el estado no tuvo límites, utilizó distintos métodos que fueron desde impedir acceso a sus medios de subsistencia a los pobladores del lugar para que delataran a la guerrilla, hasta la tortura y desaparición forzada, todo con el propósito de eliminar al PDLP. En las prácticas de tortura incluso se recurrieron a tormentos nazi ejecutados contra mujeres judías, como el pocito o choques eléctricos en la vagina, nalgas y pezones, estos métodos nazi expone Castellanos fueron utilizados en la tortura y represión contra los integrantes de los movimientos subversivos en México (129).

Distintas formas de represión fueron utilizados para aniquilar a los movimientos armados, bajo la apariencia de programas médicos o deportivos, otra se recurren a distintos grupos paramilitares formadas por las guardias blancas de los caciques. Castellanos (124). Acoso constante hacía los familiares de los guerrilleros. Tercera campaña de desaparición, el ejército intensifica su acción a través del uso de helicópteros y aviones de la policía

militar y federal y se abren setenta caminos de penetración en la sierra. Cuarta campaña aniquila guerrilla por medio de cursos e orientación política a los comisarios ejidales, con el propósito de detectar a simpatizantes de los grupos armados. Las demás campañas fueron de carácter militar.

En su estrategia contra la guerrilla del PDLP, Guerrero se convirtió en el estado más militarizado del país. Se encontraron apostados expone Castellanos, cerca de veinticuatro mil militares, la tercera parte del ejército mexicano (125). El campo militar número 1, se transformó en el principal y mayor centro de reclusión y tortura en la historia de México. Bajo el mando en la dirección de la (DFS) Luis de la Barreda Moreno y Miguel Nazar Haro en la subdirección; estos por medio de asesoría sudamericana aprendieron a hacer más prácticas sus técnicas de tortura, puntualiza Castellanos (127). Haro fue responsable de la disolución de las organizaciones subversivas de los setenta, desempeño el papel del jefe policiaco antiguerrillero.

Posterior al rescate de Rubén Figueroa, que había sido secuestrado por el PDLP el 30 de mayo de 1974, se desencadenó una oleada de operativos todavía más violentos. Se crearon cercos militares, además de que los soldados irrumpían en las casas arrestando a hombres, mujeres e incluso a niños, con el propósito de capturar a Cabañas. El 2 de diciembre de 1974, fue asesinado Lucio por el ejército. La Secretaría de la Defensa Nacional, a la muerte de éste declaró que Cabañas era buscado por diversos delitos. Sin embargo la represión no cesó con el asesinato de Barrientos. El año de 1974, expone Castellanos fue cuando se dio el mayor número de desapariciones forzadas en el país; gran parte de ellas en la sierra del Atoyac(160). Con la llegada a la gubernatura de Rubén Figueroa, hubo aún más represiones y desapariciones. El gobierno de Figueroa señala la misma Castellanos, fue responsable de cientos de desapariciones de campesinos, maestros, activistas y estudiantes.

Con la desarticulación del PDLP, otras guerrillas se desprendieron de los sobrevivientes ese movimiento armado, como: el Frente Armado del Pueblo (FAP); Partido Revolucionario Obrero Clandestino Unión del Pueblo- Partido de los Pobres (PROCUP-

PDLP); éste último fue el antecedente del Ejército Popular Revolucionario (EPR).

3.5 Contra discurso visual: orígenes de la Cultural visual del guerrillero en México

La imagen oficial, la que el régimen en turno se dedicó a propagar del fenómeno guerrillero fue la de un grupo de maleantes o bandidos que se dedicaban a robar y matar sin ninguna razón. Para difundir ésta mala fama, el gobierno tuvo a su servicio distintos medios de comunicación, como la televisión y los periódicos. En ellos, más que aparecer textos informativos sobre el movimiento armado, la narración de estos fue con el objetivo de desprestigiar y reducir la importancia de esta lucha; la función de estado fue dirigida a quitarle su condición humana al guerrillero, para así poder justificar su estrategia de combate en contra de ellos, y no plantear una resolución de fondo.

Sin embargo es preciso exponer que en la construcción de la imagen del guerrillero existieron otros componentes de gran importancia; uno de ellos son los textos académicos que se han escrito, aunque es necesario señalar, que en el *grosso* de la población no tienen una gran resonancia o un rol preponderante, y por ende mucho menos único. Otros elementos como la literatura y la fotografía son fuertes pilares de ello. Y es precisamente de estos medios de donde surgió un contra discurso visual, el que se encargó de contrarrestar la deslegitimación que el Estado hizo de dicha lucha.

¿Por qué son instrumentos del contra discurso visual? Lo son por qué por medio de sus disertaciones, expusieron una realidad diferente a la establecida por el gobierno. Dotando a la imagen del guerrillero de un mosaico de características, poniéndole un rostro, a ese individuo que sólo había sido reducido al calificativo de delincuente; además de indagar y dejar al descubierto los motivos de su lucha. Por medio de sus creaciones reivindicaron la lucha armada, así mismo comenta Moral, rescataron redimensionaron, y dignificaron la persona y el actuar de los guerrilleros, volviéndolos seres de carne y hueso (199).

3.5.1 La literatura como contrapeso a la visión hegemónica sobre el guerrillero

En contra del discurso visual hegemónico del poder, aparece otro elemento que no solamente ayudó a contrapesar la imagen del guerrillero como un ente criminal, sino

también trato de explicar o dotar de argumentos la lucha armada; es el caso de la literatura. Por medio de este recurso hubo autores que decidieron hacer justicia al fenómeno de la guerrilla por medio de sus obras. Uno de ellos es el escritor Carlos Montemayor, de origen mexicano, es considerado como uno de los autores más preocupados por el tema de la Guerrilla, por medio de sus novelas y ensayos buscó indagar sobre las causas y condiciones en la que surgieron los movimientos armados en México. Lo que Moya (desde el aspecto contra discurso), fue en la fotografía, Montemayor lo fue en la literatura, pues por medio de sus distintas novelas reivindicó la figura del guerrillero. Ejemplo de ello son obras cómo: *Guerra en el Paraíso* (1997); *La fuga*(2007); y *La guerrilla recurrente*(2007).

El literato de origen chihuahuense en su obra *Guerra en el Paraíso*, considerada por algunos como una novela histórica, narró las hazañas del movimiento armado en el estado de Guerrero a finales de los años sesenta del siglo XX. La novela se centró principalmente en la Historia de Lucio Cabañas, profesor normalista de extracto humilde. El escrito narra las distintas fases de lucha del maestro rural hasta llegar al combate armado, en donde Montemayor muestra la brutalidad de los métodos de tortura realizados por el ejército mexicano, ya que expuso la manera en que fueron perseguidos y asesinados los habitantes de esta región, los cuales eran mayormente campesinos. Es importante señalar que pese a que en su novela expone que tanto soldados como guerrilleros disparan, hieren y matan; además de las bajas por parte de los dos bandos. No obstante, Montemayor deja claro las diferencias abismales que hay entre estos combatientes; pues mientras los integrantes del movimiento armado no se regodean en la brutalidad, los miembros del ejército ostentan gran crueldad.

La gran aportación de Montemayor es que a través de su obra rescata una parte de la Historia que es poco conocida, y que había sido poco abordada. Además de qué para la construcción de ésta, el escritor realizó una gran investigación, pues plasmó el testimonio de sobrevivientes de esta guerrilla; así mismo Montemayor hizo una revisión de los archivos de la Secretaría de la Defensa Nacional. En su texto éste escritor chihuahuense explicó los distintos motivos de los combatientes armados para optar por esta vía, no sólo reivindicó la imagen del guerrillero, sino que también ventiló la manera tan despiadada de

proceder del gobierno mexicano. De alguna forma por medio de su narrativa, hace evidente la postura que tiene a favor de los insurrectos.

En su ejemplar *La guerrilla recurrente*, Montemayor integra dicho volumen con siete ensayos donde el tema principal es el movimiento armado, y los distintos temas vinculados a éste. En este libro Montemayor desarrolló distintas guerrillas que han surgido a lo largo del tiempo. Sin embargo, el ensayista hizo reflexiones alrededor de la gestación de estas; las causas; los vínculos de sus integrantes; las políticas de aniquilación que utilizó el régimen. En su relato *La fuga*, Montemayor narra la historia de Ramón Mendoza, un hombre enviado a las Islas Marías en la década de los 70s del siglo XX. Ramón, había sido integrante del grupo guerrillero que en Septiembre de 1965 hizo el Asalto al Cuartel Madera, en Chihuahua. Montemayor expuso por medio de su esta novela, a un régimen que no admite la crítica, ni la oposición; ante esta política de cerrazón, ocasiona que los contrarios a él decidan tomar la vía armada. La historia la situó en la década de los sesenta y setenta en México.

Precisamente en el aspecto literario, está la obra de Fritz Glockner titulada *Veinte de cobre: memoria de la clandestinidad 1996*, éste texto es una obra autobiográfica. Por medio de esta narración, Glockner reconstruye la historia de su padre, Napoleón Glockner que decidió ser guerrillero. El Dr. Glockner formó parte del movimiento armado Fuerzas de Liberación Nacional (FLN). La novela de Fritz, comenta Castillo reconstruye la historia que continuamente niega el Estado mexicano, la de la existencia de los movimientos armados, además de contribuir por vía de esta relato a un importante testimonio a la Historia colectiva de México (70).

La novela de Fritz Glockner está dividida en tres partes. La primera, titulada “La vida es una novela” en ella comenta Castillo, se narra la primera partida del padre, en donde pasa de ser padre a ser un integrante de la guerrilla FLN; la segunda, “La penumbra concentra tus anhelos” cuenta la detención de su padre en la casa de seguridad de Monterrey y su estadía en el Palacio Negro de Lecumberri; el tercer apartado, “Uno cree que la vida continúa” desarrolla la salida de la cárcel del guerrillero, su segunda partida y la muerte de

éste. Glockner por medio de esta obra buscó dignificar la persona y el actuar del movimiento armado.

Hay varias características en estos escritores, Montemayor y Fritz Glockner, los dos tratan literariamente el tema de la guerrilla ; ambos por medio de sus novelas, reafirma Moral reconstruyeron historias íntimas y particulares de un guerrillero,(en el caso de Montemayor, el de Lucio Cabañas; por su parte Glockner, reconstruye la de Napoleón Glockner Carreto, su padre) dichos autores no sólo se limitaron a escribir novelas en torno a la guerrilla; Montemayor también realizó una serie de ensayos sobre el movimiento armado en distintos lugares del país. Glockner, ha escrito sobre la Historia de estos movimientos armados en el libro *Memoria Roja*. Ambos, poeta y escritor han mostrado un gran interés y preocupación por abordar y desenmarañar, o sacar a la luz, los distintos aspectos que están vinculados a la lucha armada; asimismo evidenciar el drama que significa ser un luchador social.

Por tanto, se puede asegurar que en la construcción de la imagen del guerrillero hay distintos participantes que desempeñan un rol importante. La visualidad del guerrillero y su estudio, no puede ser ya más reducidos al texto académico o solamente al argumento escrito. Es necesario exponer los distintos elementos que conformaron la imagen del luchador social. De la manera en la que es necesario exponer un balance de lo que se ha escrito del presente tema; así como también revelar la importancia de la fotografía y de la literatura en la construcción de la iconografía del guerrillero; otro factor fundamental en la conformación visual del luchador social es el cine, por medio de las imágenes de éste medio la masa ha construido distintas percepciones de distintos temas ; así como también parte de la sociedad a través de filmes han edificado una idea o representación del guerrillero.

La importancia de exponer distintas corrientes cinematográficas en el siguiente apartado, responde a distintas cosas, en primer lugar a revelar la manera en la que los distintos movimientos del séptimo arte, fueron capaces de apostar por nuevas técnicas; también la

forma en la que se transformaron de acuerdo a la realidad en donde se desarrollaron; en donde colocaron al hombre común de su tiempo como objeto de interés, preocupación y transformación; además de mostrar la manera en la que cada una fue producto de su tiempo y contexto.

CAPÍTULO 4. Corrientes cinematográficas contestarias

Al hablar de participantes en la constitución de un discurso visual, es necesario retomar el tópico del cine, debido a que por medio de éste, un número importante de personas acceden a él y se forman una idea de un personaje o tema. El uso del séptimo arte, incluso puede ir dirigido a formar ciertas ideologías o imágenes de algún tópico. En el presente capítulo se expondrán distintas corrientes cinematográficas, esto con el fin de dejar claro la manera en qué el discurso cinematográfico ha ido mutando, y las repercusiones e influencias de estos cambios hasta nuestros días.

A lo largo de éste apartado se desarrollara y explicara los principales argumentos y características de distintas vanguardias cinematográficas, estas fueron elegidas por el aporte que se ha logrado rastrear en la película *El violín*, objeto de análisis de esta investigación; esto con el propósito de identificar las significativas contribuciones de cada una. Para dicha investigación se ha elegido tres tipos de cinematografías distintas. Se selecciono al *Neorrealismo Italiano*, *Nueva Ola Francesa* y *El tercer cine*. Esto principalmente porque el cine mexicano comenzó a tocar el tema de la guerrilla a partir de la década de los setenta, influenciado principalmente las corrientes cinematográficas extranjeras anteriormente señaladas.

4.1 Neorrealismo Italiano

EL Neorrealismo Italiano, que éste movimiento cinematográfico fue capaz de representar la transformación que experimentó la Italia de la posguerra ; dicho cambio fue tanto en los escenarios visuales, como en los humanos. Uno de los aportes principales como reafirma Costa fue que a través del Neorrealismo se encontró la capacidad de asimilar y adaptar la realidad italiana (127), debido a los sucesos que en ese momento atravesó su sociedad.

El Neorrealismo surgió como una crítica positiva y realista frente a la situación que estaba viviendo la sociedad italiana durante y después de la segunda guerra mundial. Este tipo de cine se desarrolló principalmente en Italia a finales de los años cuarenta y principios de los cincuenta. Antes del Neorrealismo, como señala Patrice, G. Hovald. (62) “las pantallas del cine italiano estaban colmadas de películas de cartón piedra y comedias evasivas de

teléfono blanco las cuales ofrecían una cara falsa y dulce de la sociedad”. ¿Qué son los filmes de teléfono blanco? Son un tipo de cine de propaganda fascista que tuvo por objetivo representar una sociedad falsa y poner todo de color rosa. Fue tal el control del cine para usos propagandísticos del gobierno que tan sólo en 1942, Italia llegó a producir 129 películas pro fascista.

Aunque el cine *neorrealista* se enfrentó ante el realismo rosa y de teléfonos blancos del cine fascista; los cuales principalmente tuvieron como objetivo hacer creer a la sociedad italiana una realidad que no existía, el nuevo cine no rompió por completo con el cine fascista recalca Costa ya que retoma elementos como la defensa de un cine nacional, popular pero realista. Dentro de las principales particularidades del *Neorrealismo* se encuentra la referencia que hace de una realidad cotidiana con características regionales y típicas de la vida nacional, elementos que preservó del cine fascista (126). Esta continuidad de ciertos elementos se reafirma incluso en el que es considerado el precursor del cine *neorrealista* Roberto Rosellini, cineasta italiano que anteriormente realizó cine de propaganda fascista y que es considerado uno de los más grandes cineastas italianos.

La revelación del cine *neorrealista* ocurrió en el primer festival de Cannes que se llevó a cabo en 1946 con el film “Roma, Ciudad abierta” de Rosellini aunque no ganó el premio principal del festival francés, la crítica gala impulsó la distribución en Francia de la cinta. La película es situada en la Segunda Guerra Mundial (1939-1945) y hace referencia a lo siguiente: estando Roma ocupada por los nazis, la Gestapo trata de arrestar a Manfredi, el líder del Comité Nacional de Liberación. Annie Marie ofrece refugio en su casa a Manfredi y a algunos de sus camaradas, pero los alemanes descubren su escondite y rodean la vivienda; algunos combatientes consiguen escapar por los tejados, pero Manfredi es apresado. La crítica francesa aplaudió esta película considerándola como admirable e innovadora ya que en este filme se pudo ver plasmado el malestar social de ese tiempo, la pobreza y devastación que vive la sociedad italiana como consecuencia de la segunda guerra mundial, además tiene el acierto de mostrar el sentir de los ciudadanos.

Dentro de las mayores aportaciones del Neorrealismo que se ven en “*Roma, Ciudad abierta*”, es que consideran al hombre de la calle y contemporáneo como objetivo de su preocupación y del protagonismo de sus filmes, con una estética directa, sin mitificaciones, con una fotografía y actuaciones naturales. El cine neorrealista, retrata a partir de la pobreza que se vive en Italia como consecuencia de la segunda guerra mundial, se configuró con un lenguaje crítico ante la falta de recursos por lo que otra de sus características fue filmar en locaciones reales.

4.1.1 Ladrón de bicicletas: Modelo de las principales características del cine neorrealista

Otra de las cintas estandartes del Neorrealismo es “Ladrón de bicicletas”, cinta filmada por Vittorio De Sica en 1948. Una de las primeras peculiaridades de esta vanguardia cinematográfica que se puede apreciar en el largometraje de Vittorio De Sica es el rodaje en las calles. De hecho, la búsqueda emprendida por el personaje central (Antonio Ricci) para encontrar su bicicleta o al ladrón de la misma sirve como pretexto para transportarnos dentro de un recorrido a través de las diferentes vías o caminos de la ciudad de Roma.

Dicho recorrido se lleva a cabo de forma lineal sin saltos en el tiempo (la película carece de flash backs o flash forwards) y abarca casi un día en la vida del protagonista de la cinta, exceptuando la primera parte de la misma que es cuando se le notifica su nuevo trabajo y la cual ocurre el día anterior del hurto. Esta sería otra cualidad del Neorrealismo italiano: representar la vida de cada día como si se tratara de una crónica documental de cada personaje. Ahora bien, tomando como unidad de análisis al argumento de la película se puede percibir una historia situada después del periodo de la guerra, en una Italia regida por el desempleo y la miseria económica. Antonio Ricci, el protagonista, es la personificación de una sociedad marginada y desplazada a la desgracia material; como resultado de una Italia de pos guerra.

Sin embargo y, a pesar del relato y el contexto que se nos presentan, no se siente una manipulación de la historia ni mucho menos una construcción artificiosa de las cosas. La película fluye de forma natural y no cae en sentimentalismos forzados ni en momentos de

melancolía barata. Quizá ayuda en mucho los escenarios naturales con los que se cuentan (edificios, caminos, almacenes, viviendas, uso de la luz del sol, etc.) y la forma en que la cámara se desplaza de manera habitual como si se tratara de una extensión original del ojo del realizador (narración biológica, otra característica del cine *neorrealista* italiano).

Por otra parte, se puede percibir esa necesidad de la sociedad italiana por tener una apertura intelectual, moral y artística hacia el mundo. Existe una clara referencia hacia el cine norteamericano en la secuencia en que Antonio va pegando posters de Rita Hayworth en varias de las bardas de la ciudad de Roma. Esto también sirve como representación de un país que estuvo aislado de la importación de las películas hollywoodenses durante el régimen fascista.

En resumen, “Ladrón de bicicletas” es una película que se encuentra dentro del movimiento *neorrealista* italiano debido a la sencillez de su tema, a la forma con la que está contada su historia y a que se trata de un cine modesto, de bajo presupuesto y que refleja algunas de las costumbres de la sociedad italiana (por ejemplo, la escena en que Antonio y su hijo entran a un restaurante para comer y en donde se pueden apreciar tres de los elementos distintivos de la gastronomía de aquel país: la pizza, la mozzarella y el vino).

Aunado a esto, se puede percibir en este tipo de historia uno de los focos narrativos del cine *neorrealista* y el cual está regido por la reacción moral y el dato conductista, base de las elecciones de los personajes como se puede apreciar en la secuencia final de la cinta donde el protagonista, dentro de su desesperación, intenta hurtar una bicicleta pero se siente avergonzado cuando lo mira con cierto desprecio su propio hijo.

4.1.2 Paralelismos entre el *Neorrealismo* italiano y “El violín”

Para el presente trabajo de investigación, la película “El violín”, de Francisco Vargas Quevedo, se relaciona con este tipo de cine al contextualizar la historia del abuelo violinista y su nieto dentro de escenarios naturales, pertenecientes a la sierra y a los campos de México y teniendo como protagonistas a actores no profesionales que personifican a gente del pueblo o a gente común.

Además, la producción de la cinta de Vargas Quevedo, surge como parte de una crítica a un régimen autoritario puntualizada en la figura del ejército y sus represiones hacia los campesinos. Es también una producción que va en contracorriente a lo establecido por las realizaciones nacionales: no es filmada a color, no se centra en los problemas de las ciudades, no tiene como centro de sus argumentos a seres extraordinarios y fue grabada con un presupuesto mínimo.

Tanto en su proceso de elaboración como en su punto argumental se aprecia un cine de marginados. El director se tardó muchos años en conseguir apoyo financiero para terminar de filmar su película debido a la temática de la misma, ya que sugiere una crítica directa contra una de las vacas sagradas de las instituciones mexicanas y que es el ejército), la historia gira alrededor de un personaje de avanzada edad, pobre, campesino y discapacitado. Además, se sobreentiende que está situada en una época de guerrilla, uno de los factores que produjo en su época la aparición del cine *neorrealista*.

Referente a lo nacionalista (otra característica del *Neorrealismo* italiano) se aprecia dentro de la película “El violín” el uso de cantinas, milpas y comunidades indígenas para contextualizar el relato del director además de presentar cuentos ancestrales sobre la madre tierra (la pacha mama) en la escena en que el abuelo Don Plutarco Hidalgo le cuenta una historia a su nieto acerca de las tierras que defienden.

4.1.3 Principales exponentes del *Neorrealismo* italiano

Rosellini además de realizar “Roma, Ciudad abierta”, en 1945 también dirigió las cintas “Paisa”, en 1947 y “Germanía, anno zero”, en 1947. Vittorio De Sica por su parte además de grabar la cinta “Ladrón de bicicletas”, también realizó “El limpia botas” en 1946, además de otras grabaciones de personajes populares. También existieron otros exponentes del cine *neorrealista* tales, señala Costa, como Cessare Zavattini quien fue el principal escritor y guionista más importante del *Neorrealismo* y también fue teórico de este tipo de cine el cual lo definió como un cine de atención social (130). Otro cineasta de este nuevo cine Italiano es Luigi Zampa el cual realizó las cintas “Vivir en paz” (1946), “Años difíciles” (1947). Estas cintas además de ser elaboradas en escenarios naturales también se distinguen por plasmar la realidad, una de las características más importantes del

Neorrealismo italiano.

En este prototipo de películas se observa la capacidad que tiene el cine para reflejar los cambios en la escena social y política, es decir, se reafirma en este medio de comunicación la apertura que existió en la escena cinematográfica como reacción y ruptura al aislamiento del gobierno fascista. El *Neorrealismo* se mostró como un medio adecuado para asimilar y adaptar la realidad italiana mostrando aspectos desconocidos de la provincia italiana y no solamente exponiendo como tema principal el imperio romano elemento primordial del cine fascista, es decir, el *Neorrealismo* rompió con este esquema que existía en el panorama fílmico italiano. Con este modelo de cine se generaron nuevas formas de interpretación, se retomaron y descubrieron aquellos aspectos de la realidad olvidada por la literatura y propaganda fascista.

El eclecticismo, fue otra de las cualidades más importantes del *Neorrealismo* debido a que se generaron modelos expresivos que fueron capaces de realizar un intercambio entre la evolución de la vida italiana y el cine; esto es reflejado afirma el escritor Costa, en la diversidad de temáticas que este tipo de cine abordó pues al interpretar los cambios, los estados de ánimo y las contradicciones de la sociedad se vio enriquecido el cine italiano(129). Otro elemento de este tipo de cine es la utilización de exteriores en los mismos lugares donde ya existía la acción para rodar las cintas, es decir, el aprovechamiento de sets de filmación ya existentes o ambientes naturales para dar mayor realismo y credibilidad a la cinta. Además de las particularidades de este tipo de cine ya expuestas también se encuentran en ellas el rescate de mitos de la cultura campesina italiana, dando un lugar importante al paisaje y al folklore italiano.

4.2 Nueva Ola Francesa

El antecedente de la nueva ola francesa se ubica, según Joaquín Romaguera, en un texto de 1948 escrito por el crítico y cineasta francés Alexandre Astruc, titulado Nacimiento de una vanguardia: *Caméra-stylo*. Dicho documento propone al lenguaje cinematográfico como un instrumento parecido a la escritura capaz de atender a todo tipo de temas, de conectarlos y acercarlos a todo tipo de públicos, como resultado, el cine superaría el carácter

predominante de espectáculo para la gente e instituirse en el medio de comunicación de masas por excelencia.

La *Nouvelle vague*, fue una vanguardia cinematográfica que surgió con una fresca generación de realizadores que apareció cuando el público se cansó de los directores tradicionales de los años 50. Esta generación se fue preparando durante varios años como cinéfilos aficionados, fieles espectadores de los cinema-clubs y especialmente de la Cinematographique Francaise. Tiempo después, críticos y cineastas fundaron en 1951 en la ciudad de París la revista Cahiers du Cinéma en la cual plasmaron sus gustos y tendencias, a la cabeza de la formación teórica se vio guiada por el crítico André Bazin, y los cineastas François Truffaut, Eric Rohmer, Claude Chabrol, Jacques Doniol-Valcroze, Jacques Rivette y Jean Luc Godard. Este grupo de hombres apoyo a este nuevo movimiento cinematográfico con aportaciones teóricas, pero también realizando sus propios filmes.

Para los creadores de la *Nueva ola francesa*, el cine franco estaba atrapado o estancado por el academicismo, parte de los que integraron la nouvelle vague después de 1958, habían sido formados por el cortometraje. Dentro de las principales películas exponentes de este nuevo movimiento cinematográfico se encuentran “El bello Sergio” (1959) de Claude Chabrol; esta cinta es considerada la primera película de la nueva ola francesa la cual relata la vida de François que vuelve a su pequeño pueblo después de años fuera. Allí se reencontrará con su amigo Serge, que ha estado todos estos años allí. Su vida es mucho más complicada, marcada por el alcohol y su matrimonio con Yvonne, con la que ha tenido un hijo con síndrome de Down. Se trata de un drama juvenil en un entorno rural. Esta cinta consiguió dar frescura a una cinematografía francesa que se encontraba estancada y ganó dos premios, uno al mejor director en el festival internacional de cine de Locarno en Suiza, en 1958, y el otro premio fue el Jean Vigo en 1959.

“Los cuatrocientos golpes” (1959) de François Truffaut, fue otra de las cintas consideradas pioneras de la nueva ola francesa. Fue el primer largometraje de Truffaut además parte de esta obra es autobiográfica. La película relata la vida de Antoine Doinel el cual con sólo doce años, se ve obligado no sólo a ser testigo de los problemas conyugales que sus padres

no se atreven a afrontar, sino también a soportar las exigencias de un severo profesor. Un día, asustado porque no ha cumplido un castigo que el maestro le ha impuesto, decide hacer travesura con su amigo René. Inesperadamente, ve a su madre en compañía de otro hombre; la culpa y el miedo lo arrastran a una serie de mentiras que poco a poco van calando en su ánimo. Deseando dejar atrás todos sus problemas, sueña con conocer el mar y traza con René un plan para escaparse.

Este cine, representó por una parte el debut de una nueva generación de cineastas franceses, pero la mayor aportación del cine de esta época, consistió en la manera crítica en que fue utilizado este medio de comunicación en el que aparece una reflexión acerca de la naturaleza y los fines del simple hecho de filmar. Es decir, de por qué se hace cierto tipo de películas y no de solamente hacer cine por cuidar las formas estéticas, siempre existe una razón por la que se filma. Este nuevo tipo de películas nacieron del deseo de romper con el cine tradicional desligándose de la industria cinematográfica establecida y optar por un tipo de filmes más personales e incluso de mayor libertad técnica.

Los cineastas de este prototipo de películas se caracterizaron por romper con los estatutos y reglas en cuanto a los procedimientos y formas de grabar. En la manera que filmaron los representantes de esta “nueva ola” destacó la libertad y simplicidad en que utilizaron la cámara. Éste cine se identificó por ser espontáneo, directo y de bajo presupuesto con lo cual rompió con la “perfección de las producciones francesas” del realismo poético, corriente cinematográfica precedente de la nueva ola francesa.

Los realizadores de este nuevo tipo de películas conjugaron la actividad crítica con la actividad creadora; estos filmes fueron elaborados bajo la política y autorización de los propios autores o directores y no por la influencia del estado. En la dirección del filme como, señala Costa (126) “se veía el propósito de la película. Uno de los más reconocidos representantes de esta nueva ola francesa fue André Bazin el cual figuró como el mayor teórico y crítico de este nuevo cine francés. La propuesta de Bazin con respecto a este tipo de filmes es que se realizará un tipo de cine que respetará las condiciones cotidianas de la percepción de las cosas, además de la necesidad de respetar la subjetividad del espectador y la ambigüedad de cada situación”. Dentro de las principales aportaciones de esta nueva

ola francesa se dieron en diversos aspectos como:

- Estructura narrativa.- Se abandonaron las tradicionales tramas las cuales eran en la mayoría de ellas solo adaptaciones de grandes obras literarias o filmes de reconstitución histórica, en cambio, adoptaron un cine de autor con la elaboración de personajes redondos, fomentando así tramas complicadas y personajes complejos.
- El lenguaje fílmico.- La utilización de las tomas largas que permitían que el espectador hiciera de la obra una lectura más libre y más autónoma, a diferencia de los constantes cortes que había en una secuencia fílmica.
- La ideología.- La manifestación de un mensaje directo fue sustituido por maneras más indirectas e imprecisas basadas en procedimientos metafóricos o alegorías.
- La estructura productiva.- Estos nuevos cineastas lucharon por conseguir un control en la producción y distribución de film.

Este nuevo tipo de cine dio origen a nuevos cineastas para los cuales el análisis fue un punto primordial entorno a una utilización crítica del cine y su naturaleza. Se generó en ellos una nueva conciencia del lenguaje cinematográfico, pues este prototipo de cine iba dirigido a un público más preparado político y culturalmente, por lo que estos filmes pidieron una mayor exigencia a sus espectadores. Esta nueva forma de realizar cine sirvió para posteriores directores, y para otras maneras inéditas de realizar producciones pues en la misma época el cine inglés optó, como lo señala Jacqueline Mouesca, “por un cine diferente llamado *free cinema*, el cual eligió ser más documental y menos burgués”(255).

La importancia de la *Nouvelle vague* y el cine francés incluso tuvo repercusión en el cine de América Latina, pues cineastas, y revistas de éste país, dieron un gran apoyo para los cineastas latinoamericanos militantes del tercer cine.

4.2.1 Paralelismos entre la *Nueva ola francesa* y “El violín”

En primer lugar, una característica derivada del cine de la nueva ola francesa es que se usa al medio cinematográfico como un medio de expresión crítico al señalar las injusticias y opresiones que viven los campesinos. Esto da pie a que, a pesar de que se trata de una ficción, pareciera que estuviéramos observando un documental de una situación que se sigue desarrollando a la fecha: la desigualdad económica y la miseria campesina. El tema o argumento central, por lo tanto, no es la clase burguesa sino la que vive en las comunidades alejadas de las ciudades.

Otro punto derivado del cine francés y retomado por Vargas Quevedo es que usa al medio con un fin específico: denunciar. Dicha denuncia fue mejor apreciada por un público cultural y políticamente mejor preparado. En Francia, la película “El violín” duró casi 20 semanas en cartelera y cosechó excelentes críticas. Referente a lo formal, el realizador mexicano hace uso de constantes planos largos para darle mayor naturalidad al relato y evita caer en el uso excesivo de cortes o ediciones constantes.

Otra aportación más de la *Nouvelle vague* que se puede notar en la cinta “El violín”, es el qué, en esta película se puede apreciar la teoría de autor; es decir, el filme es la expresión del director, éste es el único responsable de ella. El director de la pieza cinematográfica, se convierte de esta forma como en un director de orquesta. Su desempeño deja de estar en segundo término, (pues anteriormente éste hacía cintas, pero él no tenía el control total), con la *Nueva ola francesa*, su figura es exaltada, por ello realiza películas más personales.

4.3 El tercer cine o cine de liberación.

A lo largo de los años sesenta se dio un nuevo tipo de cine Latinoamericano, éste se alejó de las recurrentes tramas tradicionales. Las cintas usuales eran en su mayoría películas de claro corte moral y melodramático. Al contrario de estas, los filmes que surgieron en este mismo tiempo, fueron con discursos narrativos que propusieron un séptimo arte diferente, en el cual se abordaron temas políticos, con el objetivo de lograr despertar la conciencia

del espectador. Cabe señalar que el contexto mundial influyo en gran manera para que surgiera esta nueva conciencia en los directores del cine. Acontecimientos como la Guerra de Vietnam, la independencia de Argel, pero de manera determinante la Revolución Cubana; fue un importante estandarte ideológico en la lucha para aquellos que estaban en contra de la opresión de los gobernantes hacía su pueblo, y de la intromisión constante del gobierno de Estadounidense, en las diversas políticas de los países Hispanoamericanos.

La revolución cubana, como anteriormente se mencionó, alentó al surgimiento de movimientos insurgentes en diversos países de América latina; para Alejos, posterior al triunfo de ésta, hubo un clima de liberación que intento penetrar en todos los ámbitos de la vida social, cultural, política y religiosa. El movimiento revolucionario, por distintas vías busco expandirse, una de ellas fue el cine; éste fue un elemento clave para difundir las distintas propuestas revolucionarias (176). El cine se convirtió así, en una expresión del autor en búsqueda de un lenguaje propio y nacional. En la década de los sesenta, una parte importante de cineastas latinoamericanos, y sus obras estuvieron cargadas de un fuerte matiz político; quizá como consecuencia de los distintos levantamientos y protestas de diversos grupos sociales que lucharon contra el clima de represión y contra el imperialismo.

El *Tercer Cine o Cine de Liberación*, como lo conocen otros, se inscriben en el denominado Nuevo Cine Latinoamericano, el cual se caracterizó por proponer un séptimo arte crítico. Éste Nuevo cine fue principalmente dirigido hacía un compromiso ideológico de choque; fue un movimiento cinematográfico cuya dimensión se distinguió por ser de carácter social. *El Cine de liberación* se desarrolló durante los años sesenta del siglo XX, en éste período se generó un cine politizado y de conciencia, en varios países latinoamericanos como Brasil, Cuba, Argentina y Bolivia.

El Primer Encuentro de Cineastas Latinoamericanos, en Viña del Mar en 1967, sirvió como un importante foro en el que coincidieron y se relacionaron varios cineastas. Aunque en esos tiempos comenta Alejo, muchos países latinoamericanos estuvieron dominados por fuertes dictaduras militares; aún con ello, al mismo tiempo hubo directores comprometidos

con posturas políticas de izquierda. La posición del Nuevo Cine Latinoamericano, tuvo una tendencia antimperialista y anti capitalista; la orientación social y política de los filmes, fueron los principales rasgos que caracterizó a éste tipo de cine.

En la década de los años sesenta, fue creciendo la idea de que todo acto vinculado a la intelectualidad debía adquirir un carácter público, el cineasta se convirtió en uno de esos agentes políticos expone Flores, cuya opinión afectaría la visión de los diferentes sectores de su propio país (29). Por lo que, al hablar de un cine crítico, generador de conciencias, dispuesto a apostar por el filme como un instrumento crítico, se debe retomar y ahondar en el Tercer Cine, éste tuvo su origen en un manifiesto titulado “Hacia el Tercer cine” elaborado por Getino y Solanas.

En el manifiesto de *Hacia el Tercer cine* escrito en 1969 (fue influenciado por el pensamiento de Franz Fanon) en éste reflexionan acerca del propósito del cine como medio de comunicación y no sólo de entretenimiento. Además de plantearse la posibilidad de un cine revolucionario y crítico en países del tercer mundo, esto especialmente a que el monopolio cinematográfico lo tenía Estados Unidos, debido al costo de las producciones de las cintas, ya que en los países tercermundistas era poco posible contar con esos grandes presupuestos para realizar cine. Getino y Solanas, expone Javier De Taboada, vieron al cine como instrumento para la autonomía del pueblo latinoamericano.

El entonces llamado “ Nuevo Cine Latinoamericano” surgía como una alternativa innovadora frente a la dominación casi incontestada de Hollywood a nivel mundial, y se manifestaba a través de películas que buscaban re articular los modos de producción y exhibición del cine, además de innovar el lenguaje cinematográfico; pero también, y ciertamente con no menor importancia, a través de manifiestos que explicitaban el ideario estético y político de esta nueva generación (73)

Uno de los aspectos relevantes de este manifiesto fue la necesidad de que el intelectual y artista hicieran de su obra una pieza que lograra generar en los espectadores una conciencia crítica; además de elaborar una cinta la cual exteriorizara la cultura y costumbres de los

países dominados y no la de los dominadores. Es decir una producción cultural que se elabore desde la problemática y situación de los países del tercer mundo, y no realizaciones culturales con modelos o temáticas de los países del primer mundo.

Para Getino y Solanas es válido un cine de panfleto, un cine testimonial, un cine didáctico, un cine informe, un cine ensayo lo que no debe tener cabida es que sea una obra la cual sea regida por las normas estéticas de la cinematografía de los países dominantes. Los creadores del *Tercer Cine* observaron que la ideología imperialista tuvo como principal objetivo la enajenación de las masas, para de esta forma seguir teniendo dominio sobre los países subdesarrollados y sus recursos. Lo señala el propio Getino diez años después de la creación del manifiesto:

Tercer Cine es para nosotros aquel que reconoce en esa lucha la más gigantesca manifestación cultural, científica y artística de nuestro tiempo, la gran posibilidad de construir desde cada pueblo una personalidad liberada: la descolonización de la cultura (25)

“La hora de los hornos” (1969) junto con “La batalla de Chile” son las dos obras más importantes de los filmes documentales de su tiempo y representativos de su tiempo. “La hora de los hornos” tuvo un impacto mundial, incluso esta cinta sirvió como ejemplo para muchos realizadores del cine militante. Dicha película, la dirigió Fernando Solanas, el guión fue escrito por Octavio Getino; el film contiene centenas de documentos, imágenes, fotografías, citas y testimonios en más de sus cuatro horas de duración. “La hora de los hornos”, es una cinta política, un cine militante, que fue usado como un medio para la concientización de la gente.

Solanas y Getino vieron en el cine no solo un recurso por medio del cual la gente se pudiera divertir, para ellos el cine, fue el vehículo perfecto para transmitir y generar conciencia en las masas a cerca de su condición y lograr la subsistencia de un hombre nuevo que este despojado de todas las alineaciones y formas de pensar que los países dominadores han transmitido a las masas. Para los creadores del manifiesto de *Hacia el Tercer Cine*, este

último debe tener como objetivo la descolonización de la cultura por medio de la manifestación cultural, científica y artística de nuestro tiempo. Dentro de los propósitos de este cine es la apelación de un cine propio, nacional, que fuera eficaz en reafirmar la diferencia y particularidad del pueblo. En otras palabras, el film se debía asumir como un ente diferente, apto para elaborar una pieza de arte propio, capaz de generar crítica y conciencia en la sociedad

Cuadro Comparativo de las distintas corrientes cinematográficas					
	De qué manera se ve al séptimo arte	Origen	Aportes	Objeto de interés	Películas
NEORREALISMO ITALIANO	Cine como reflejo de la sociedad	Surgió después de la segunda guerra mundial, ante una Italia devastada por la guerra	- Actores no profesionales - filmar en locaciones reales	Consideran al hombre de la calle o común, como objeto de su preocupación	“Roma, Ciudad abierta” “Ladrón de bicicletas”
NUEVA OLA FRANCESA	Instrumento de expresión artística, capaz de atender a todo tipo de temas	Tuvo su origen en 1951, ante la necesidad de romper con el cine tradicional, y optar por filmes más personales.	- Nuevas formas de grabar y narrar - Cine de autor - Nueva conciencia del lenguaje cinematográfico	Éste puede atender al igual que la escritura a todo tipo de temas y conectarlos	“ El bello Sergio” “ Los Cuatrocientos golpes”
CINE DE LIBERACIÓN	Herramienta para crear una nueva conciencia	Nació en los años 70s en Latinoamérica, en un contexto de	- Lenguaje del cineasta propio y nacional. - Cineasta como agente	- Crear o generar un hombre latinoamericano nuevo,	“ La hora de los hornos ” “ La batalla de Argel”

	autoritarismo y de regímenes militares.	político.	consciente y capaz de transformar su mundo.	
--	---	-----------	---	--

4.3.1 La categorización del cine

La teoría del tercer cine elaborada por Octavio Getino y Fernando Solanas tuvo un efecto importante en la escena internacional en los años setenta, debido a la difusión del manifiesto escrito por ellos, el cual se basó principalmente en el análisis del escenario cinematográfico internacional. Dentro del cual señalan tres distintas categorías cinematográficas: El primer cine es designado a las grandes producciones con presupuestos elevados y en su mayoría realizados por producciones hollywoodescas, es decir, el primer cine es el cine dominante, aquel que desde las metrópolis se proyecta sobre los países dependientes. El propósito de estas cintas era recaudar dinero y generar cierta enajenación y con ello logra la prolongación del status quo existente.

El cine americano impone, desde esta filosofía, no sólo sus modelos de estructura y lenguaje, sino también modelos industriales, modelos comerciales, modelos técnicos . Una cámara de 35mm, 24 cuadros por segundo, lámparas de arco... son hechos establecidos para satisfacer las necesidades culturales y económicas no de cualquier grupo social , sino las de uno en particular: el capital financiero americano. (30)

El segundo cine exponen Getino y Solanas se caracteriza por ser un cine de autor que consiste en un cine de presupuestos menores y con una temática crítica (31). Este segundo cine, significó un evidente progreso en tanto reivindicación de la libertad de autor para expresarse de manera no estandarizada. Sin embargo, en su contra tiene el desarrollo de estructuras propias que compitieran con las del primer cine, dando origen a un cine abiertamente institucionalizado o entre comillas independiente.

El segundo cine comenzó a generar sus propias estructuras: formas de distribución y

canales propios de exhibición (en su mayoría cines clubes o cines de arte, etc), como también ideológicos. Críticos y revistas especializadas..... Así ha nacido un cine abiertamente institucionalizado o presuntamente independiente, que el sistema necesita para decorar de “amplitud democrática” sus manifestaciones culturales (33)

Solanas y Getino añadieron una tercera categoría llamada el tercer cine, para referirse a un lenguaje audiovisual nuevo, completamente distinto al del primer y segundo cine; el cual es un arte de descolonización cultural al servicio de la liberación de los países del tercer mundo y de los movimientos revolucionarios de la metrópoli, manera en que es denominado por los realizadores de esta tercera categoría (35). El tercer cine fue la principal aportación teórica de América Latina durante los años sesenta y setenta, este cine fue elaborado primordialmente por postulados ideológicos de corrientes intelectuales de izquierda promoviendo la liberación nacional y social latinoamericana.

Los autores claman por un cine – guerrilla, en donde los filmes se conviertan en un medio de instigación a la acción revolucionaria. Para ellos el cine representa construcción y destrucción, construcción porque a través de este tercer cine se proponen edificar una cultura propia principalmente en países latinoamericanos, el cine para ellos no debe servir para disfrazar la realidad, ni para entretener, el cine debe servir para transformar al mundo. Destrucción, porque buscan demoler la imagen que el neocolonismo, ha creado en los pueblos de sí mismos, un retrato de los pueblos que no concuerdan con la realidad y la cual ha servido para dominarlos.

Para Octavio Getino y Fernando Solanas, el cine, no debe ser una “industria generadora de ideología,” sino un instrumento que sirva para la vida misma capaz de comunicar a los demás la realidad de las condiciones en que se encuentran estos países dominados; de ser profundo; objetivamente rebelde. Fomentando en las masas la participación y crítica en torno a la situación de dependencia tanto cultural como ideológicamente ejercido por las clases dominantes.

En este contexto de luchas sociales y de dictaduras, en América Latina surgieron cómo ya se comentó anteriormente, cineastas comprometidos con tendencias políticas críticas, los

cuales incluso se tuvieron que exiliar de su país para poder dirigir sus filmes desde el extranjero. En donde la revista *Cahiers de Cinema*, de donde surgió la Nouvelle française, apoyo a los cineastas latinoamericanos exiliados por realizar películas con temática crítica. Grupos de cineastas brasileños, argentinos, chilenos, bolivianos, uruguayos y venezolanos se propusieron realizar un tipo de cine latinoamericano que contribuyera a la liberación del continente y la liberación del hombre, recurriendo a su medio, el cine.

El cine, sería entonces el instrumento para crear en el público una conciencia de clase y contribuir así en la descolonización cultural de las pantallas. Para ello era necesario que se realizara un cine de contra información, de testimonio y de documentales.

Dentro de las maneras de difundir este tipo de cine, estuvo el Festival de Cine Cubano, el cual de 1979 a 1988 se dedicó a proyectar películas con crítica social o revolucionarios, gran parte de los filmes o documentales proyectados durante estos festivales tenían una clara ideología de izquierda. Las temáticas que primordialmente abordaron estos filmes expone Alejo, fueron: el retratar los regímenes militares que existían en América Latina; diferentes situaciones de pobreza; discriminación; la permanencia de las culturas indígenas(169); otras mostraron las batallas reales que en ese momento se estaban llevando a cabo en países como el Salvador y Nicaragua. Otra parte importante de estos filmes, se remontaban en épocas anteriores para mostrar y recordar la luchas que existieron contra España en defensa de sus territorios.

Uno de los grandes aportes del *Cine de Liberación*, fue acercarse a una realidad inexistente en las pantallas cinematográficas, el de plasmar paisajes y personajes ignorados por el cine- clásico industrial, que ingresaron al relato del cine, gracias a un contexto de agitación revolucionaria coincidente en el Tercer Mundo. Para Flores, el cine regionalista latinoamericano pretendió dar protagonismo a los sectores populares permitiendo que la elaboración del discurso político del film estuviera impregnada por la vivencia real de los explotados (22). El nuevo cine estuvo comprometido con las luchas sociales del pueblo. El ideal de este cine fue, transformar al acto cinematográfico en un motor que estimulara la conciencia revolucionaria de los sectores populares. Al mismo tiempo que estos últimos

modifiquen a los cineastas con su capacidad para comunicarles sus propias reivindicaciones, y que se identificaran con ellas.

Otra de las diferencias y aportación de este tipo de cine se puede dilucidar en la presentación que hizo del trabajador, como expone Flores, mientras que el Cine- Industrial represento al trabajador y al campesino de manera estereotipada, el *Nuevo Cine Latinoamericano* logró introducir a los relatos un estatuto de veracidad, basado en la concordancia entre realidad histórica y representación (30)

El Tercer Cine propuso una nueva cinematografía como una herramienta transformadora, afirmando al espectador como un agente de transformación histórica (22) en donde la gente funja como actores de transformación social.

4.3.2 Argumentos contra *El Cine de liberación*

A pesar de la importancia de este cine de liberación, Alberto Hijar cuestiono algunos argumentos que podrían descalificar este cine. Dentro de los aspectos negativos se encuentran:

- 1.- Es un producto burgués imposibilitado para llegar a las masas.
- 2.-Es un acto simbólico catártico, que en lugar de propiciar la acción, la desvía.
- 3.-Son películas para consumo de pequeños grupos intelectuales ya politizados.
- 4.- Son productos derivados de conflictos y por tanto, solo consiguen ilustrar el pasado.
- 5.-Es un cine mal hecho que al pretender mejor calidad tiene que asimilarse al sistema comercial (10).

Cabe explicar que Hijar, no está en contra del tercer cine, sin embargo sí cuestiona la forma de realizar éste. Al respecto comenta que mientras los cineastas que elaboran este cine de liberación no tomen conciencia de la importancia de éste instrumento de lucha, y realicen cintas en las cuales dejen en segundo plano las condiciones precarias que los realizadores tienen para filmar. Y coloquen en primer término retratar las condiciones precarias de la sociedad en cuestión, para lograr generar una sociedad consciente de su condición subdesarrollada, y como resultado su liberación. Es decir el cineasta debe de tomar conciencia de la condición precaria e injusta de la sociedad en la que vive. Se trata

de que el realizador conozca, entienda y comprenda las problemáticas de su sociedad para poder proyectarlas.

En segundo punto, señala Hajar, servirá el tercer cine cuando se tome la importancia del cine militante y la gran responsabilidad que éste tiene en la sociedad. En breves palabras, cuando se deje de percibir el cine como solo arte, y se le observe como una saeta fundamental de concientización. Además Hajar también remarca, que las obras del cine de liberación no solo se deben reducir a ser proyectadas, esas deben de fomentar el debate entre sus espectadores; ya que uno de sus propósitos es generar un público activo. A lo largo de su texto, en este punto aborda la capacidad que deben tener los realizadores del cine de liberación, para poder improvisar salas de cine y debate en diversos lugares y comunidades. Pues al ser un cine que debe servir para liberar y que contó con pocos recursos; no puede ser proyectado como cualquier cinta en las pantallas nacionales.

En el tercer punto que expone Hajar como negativo, tiene parte de razón pues si bien es cierto que tenían que difundirse las cintas o ser proyectadas en grupos pequeños y la mayoría de los que asistían a la proyección de los filmes estaban de alguna manera ya politizados. Creó que éste método de exhibir las cintas, (debido a la censura que tenían para proyectarlas, ya que tocaban temas incómodos para los gobiernos en turno) al ser presentadas a grupos pequeños también podría llevarse a cabo un debate en el que las personas menos politizadas pudieran informarse mejor. Uno de los mayores retos o problemáticas de éste cine, pero no por ello imposible de realizar fue buscar más proyecciones en las diversas comunidades.

4.3.3 Condiciones que propiciaron *El Tercer Cine*

Una de las explicaciones que expone Ruiz, que hizo que se generara y se fomentara la idea de un cine militante en América Latina, fue una serie de características comunes; dentro de esos aspectos se encuentran: la existencia de un Estado represor; una distribución desigual en la posesión de los medios para realizar cine; una economía subdesarrollada y dependiente en su gran mayoría de Estados Unidos; incluso el uso de los medios de comunicación de manera opresora. Además de las causas antes expuestas,

así mismo se encontraba el uso del elemento cinematográfico, el cual en su gran mayoría fue utilizado para generar la alineación de la sociedad en cada nación. Al respecto, enfatiza Ruiz, sobre el control del estado sobre el cine:

La utilización de este medio como instrumento político e ideológico que lleva al control de las conciencias de la población y esto se logra gracias a la presencia de un Estado que en gran medida establece una mediatización informativa al ejercer ciertos mecanismos de censura legal o ilegal, según sea la intencionalidad propagandística(10).

Es decir el gobierno determinaba que cintas eran las que iban a contar con presupuesto estatal, además de realizar la selección de las películas que iban a ser proyectadas en las pantallas nacionales. La elección de tales cintas estuvo estrechamente relacionada con el hecho de que el discurso cinematográfico no afectara los intereses, ni la imagen del régimen. Conjuntamente a la censura del poder, otro aspecto de similitud entre los diferentes países Latinoamericanos, fue la dependencia con respecto a Estados Unidos debido a que la gran mayoría de estas naciones estuvieron sujetas a la estructura económica y tecnológica para hacer cine; e incluso Ruiz señala, que esta dependencia también fue en los modelos temáticos y narrativos del cine de Hollywood. Inclusive el cine mexicano no estuvo libre de esta subordinación:

El cine mexicano no escapaba así de los parámetros con que estaba construida la catalogación de los llamados cines de tercer mundo durante los años setenta, que consistía en una especie de “vasallaje” tanto técnico como temático a las líneas generales establecidas por Hollywood (94).

A consecuencia de los antes citados hechos, además de la efervescencia y movilización política en las naciones Latinoamericanas es que surge un cine militante; opuesto a los intereses de la clase dominante y de su discurso. Los sucesos como la independencia de Argelia de la colonia francesa; los distintos movimientos sociales y la Revolución Cubana, contribuyeron en gran medida para el surgimiento del *Nuevo Cine Latinoamericano*. No obstante, expone Ruiz, también se debe de retomar la trascendencia de las diversas corrientes cinematográficas del cine mundial, anteriores al *Nuevo Cine Latinoamericano*,

que influenciaron a este cine militante.

La escuela inglesa de los años treinta y el Free Cinema; el Neorrealismo Italiano que durante 1945- 1955, se aproximó a la realidad social para transmitirla de manera diferente en la pantalla cinematográfica ;el Cinema Verite de Jean Rouch, así como la Nueva Ola Francesa y el documentalismo militante (57).

El cine militante Latinoamericano es un fenómeno que se vio influenciado por un contexto de agitación política, pero también como un suceso en el que otras corrientes cinematográficas aportaron varios elementos. Por ejemplo del Neorrealismo, el cine militante latinoamericano retomó, el compromiso de los realizadores con su pueblo; ir en contra de los intereses mercantiles; además los realizadores se distinguieron por ser críticos con el sistema, y optar en la mayoría de los casos por la denuncia social.

La tesis presentada por la *Nueva ola francesa*, en nuestro país se vio reflejada en el *Grupo Nuevo Cine*, afirma el cineasta Alejandro Pelayo, dicho grupo estuvo integrado por críticos e intelectuales que se reunieron constantemente con la finalidad de editar una revista e influir con ella en el ámbito cinematográfico nacional(26). Estos, lucharon por un cine personal que expresara el conflicto de su realizador frente a un mundo que no entendía, es decir apostar por un *cine de autor*, que como ya se ha dicho, que en resumen es, qué el responsable de la creación cinematográfica fuera el director de la cinta, y ya no más el productor o el estudio fílmico.

Así mismo éste Nuevo Cine Latinoamericano, también tuvo su influencia en nuestro país, como se verá en el siguiente capítulo, en donde la Universidad Nacional Autónoma de México, inició un fuerte movimiento a favor del cine de calidad; dentro de sus aportes estuvo el incentivar la creación de cineclubs en México, y la fundación en 1963, del Centro de Estudios Cinematográficos (CUEC). La primera escuela de cine en el territorio nacional. Sin embargo más que adentrarnos en ese elemento, nos enfocaremos en el quehacer del cine militante mexicano y algunos de sus representantes.

CAPÍTULO 5 “EL violín”, genealogía de la guerrilla en el cine mexicano

En la presente sección de ésta investigación se hizo un rastreo de las cintas que se aproximaron al tema del movimiento armado mexicano, esto con la finalidad de conocer la manera en la que fue representado dicho movimiento. Por lo que, se seleccionaron algunas películas que hablaron del tema de la guerrilla, las más son las que surgieron después de “*El violín*”. Esto con la finalidad de mostrar cómo era una cuestión de poca importancia en el pasado, o quizá los directores no quisieron arriesgarse a ser censurados y por eso la omisión hacia éste asunto. Sin embargo si hubo cineastas que optaron por plasmar la problemática mexicana, aunque no tuvieron los grandes presupuestos, por razones obvias, pero si hubo un cine alterno que generalmente era proyectado en espacios no comerciales, en donde había un ambiente de crítica, es así como se manifestó un cine militante.

¿Dé que manera surgió este cine militante? Al parecer, comenta José A. Ruíz Ochoa, después del movimiento estudiantil del 68, el cine independiente mexicano comenzó a tomar una vía diferente, los temas que comúnmente se tocaban quedaron atrás, lo que trajo el surgimiento del cine militante (116). Los cineastas de la década de finales de los sesenta registraron en sus lentes la represión sufrida por los participantes de dicho movimiento. Sin embargo, el mismo Ruíz, retoma afirmaciones de Menéndez, el cual expone, que el cine militante no es algo inventado por la generación de los cineastas de ese tiempo, si no que éste tipo de séptimo arte comenzó con la Revolución mexicana, por lo tanto la cinematografía crítica de las décadas de los 60s y 70s es una continuación del cine surgido del movimiento armado de 1910.

Empero expone Ruíz, a diferencia de lo acontecido durante la Revolución, los cineastas de ésta década fueron partícipes del movimiento del 68, por lo que desempeñaron un doble papel. El de activistas y el de comunicadores que iban escribiendo su propia historia fílmica al realizar su lucha, utilizando este medio para reforzarla (116). Es importante señalar que antes de la represión constante hacía el movimiento de finales de la década de los sesentas había pocos grupos de cine, preocupados por filmar aspectos sociales y

políticos. Como consecuencia de los constantes brotes de violencia que estallaron durante el movimiento estudiantil del 68, se formaron cada vez más grupos de realizadores que decidieron documentar y retratar el tópico del autoritarismo.

Las primeras películas militantes surgidas de esa época fueron “El grito” de Leobardo López Arretche en 1968; y “Únete pueblo” del mismo año, éstos fueron los primeros filmes nacionales que abordaron el tema del Movimiento Estudiantil de 1968. La primera cinta dirigida por López Arretche es el primer documental del CUEC, y narra el movimiento del 68. Por su parte la película “Únete pueblo, reafirma Ruíz, fue realizada por diversos cineastas involucrados en esta lucha, la cual fue creada con la finalidad de satisfacer una necesidad de información cinematográfica y política (117). Se filmó con el apoyo de comités de lucha del Instituto Politécnico, de la Universidad Nacional Autónoma de México, de la Escuela Nacional de Maestros, del Colegio de México y otros. Filmada con imágenes testimoniales, la película narra cronológicamente los antecedentes del Movimiento. Además, enfatiza Ruíz, en la cinta se hace una invitación a los estudiantes, maestros y pueblo en general a apoyar a la rebelión del 68 (119).

Se puede decir que un cine militante, es aquel que sirva de instrumento para la concientización, como en el capítulo anterior afirma Gettino. Además, como expone De Carly, el rasgo fundamental de una película crítica es que mute en un film-acto: todo film militante debe convertirse en un hecho político (75), transformándose así en una excusa para la acción de los espectadores. Así mismo de acuerdo con el *Tercer Cine*, este séptimo arte debe de generar una serie de debates entre su audiencia. Es por eso que sus películas funcionan como denuncia, memoria y registro de las actividades y de las luchas de los movimientos sociales, y abarcan temáticas diversas, vinculadas a problemáticas sobre los derechos humanos, la memoria histórica, la cultura popular, la lucha de clases. Es decir los filmes de éste tipo buscan crear a un ser humano diferente, consciente de la situación que vive. El protagonista es en este tipo de cinematografía crítica no es el filme como tal, sino la denuncia que se logró hacer por medio del discurso visual.

5.1 El cine del súper ocho como fenómeno de contracultura.

Con la creación del primer concurso en 1972 de Cine Experimental en Súper 8 mm. Surgió comenta Ruíz, lo que Jorge Ayala Blanco denominó, el *Movimiento de Cine Súper 8*. Por lo que es necesario al hablar del cine de renovación mexicano plantear el papel que desempeño el movimiento del súper ocho en la creación de cintas diferentes y libres del control gubernamental. Además de acentuar el papel que jugó en éste caso el séptimo arte como crítico y no cómo aliado del régimen en turno. El impacto de éste movimiento cinematográfico fue tal, que como señala Vázquez, tan sólo de 1970 a 1974 (9) se realizaron más de dos centenares de películas en este formato. Las imágenes producidas por lo *súper ocheros* enfatiza Vázquez, son una fuente única para poder entender algunos procesos culturales que marcaron la Historia de México, entre los años de 1970 al 2000.

Por ello, el cine del súper ocho es un fenómeno a destacar en la historia del cine militante, pues fue una parte importante de la cultura visual de su tiempo; éste movimiento cinematográfico exhibió las inquietudes de una parte de la población, en éste caso primordialmente la de los jóvenes, los que decidieron tener una postura crítica sobre el tipo de películas que se realizaban en el país. Pues el séptimo arte nacional reinante, era de tipo moralista, además de que no respondía a las inquietudes de la sociedad, principalmente a las de la juventud de ese tiempo, la que la mayoría de las ocasiones fue sermoneada por estos tipos de cintas.

El movimiento del súper ocho tuvo su génesis a principios de la década de los setentas, con la convocatoria del primer concurso nacional de cine independiente en formato de 8 mm. En ésta competencia se pueden apreciar cintas que critican fuertemente la manera de actuar del gobierno con temas como la represión y la violencia del estado. En ésta vanguardia visual quedó claro el papel del microfilm plasmado en la pantalla grande, en contra de la ideología dominante, pues entre otras cosas éste cine apostó por nuevas formas de grabar. Asimismo, como expone Vázquez, tenía a su favor el que escapara del control gubernamental gracias al formato en que fue realizado ya que no necesitaba de grandes presupuestos (11).

Por lo que gracias a la accesibilidad en los costos de grabación, los *súper ocheros* cumplieron con su objetivo de realizar un cine independiente, libre de ataduras. Un séptimo arte capaz de reflejar las preocupaciones de autor. El grupo Nuevo Cine, uno de los integrantes de éste cine filmado en 8mm, también se vio influenciado por las ya antes citadas vanguardias cinematográficas del *Neorrealismo Italiano* y la *Nueva Ola Francesa*. Los partícipes de éste movimiento, enfatiza Vázquez, realizaron en 1972, su manifiesto titulado “*Ocho milímetros contra Ocho millones*” (21); en donde se expresaron su desconfianza hacia la posibilidad de mantener una posición independiente con el presupuesto que se utiliza para grabar en un formato de 35 mm. El cine del Súper ocho se afirmó como un cine militante; es decir la función contestataria que debe de tener un cine marginal o independiente, en contra de la cultura dominante.

Por ello la década de los años 70s estuvo colmada de producciones cinematográficas independientes en donde los autores plasmaron la manera en que los jóvenes concebían el mundo y las inquietudes sociales de estos. Como señala Vázquez, un elemento importante para la numerosa producción de películas, que tan solo de 1970 a 1974 se calculaban en más de doscientas, fue el ingreso de cintas filmadas con cámaras caseras de 8 milímetros este formato propició que se generara un tipo de cine autónomo(8); una de las razones fue el bajo costo que tuvo el grabar películas en este formato con lo cual podían escapar del control del contenido de las cintas por parte del estado. Las que estaban controladas por el recurso monetario, pues éste estaba estrechamente relacionado a la decisión del estado.

El cinema del Súper ocho, surgió como un cine independiente, el cual no fue víctima de ninguna censura. Cabe señalar que una parte de estos jóvenes uso este tipo de cintas como una herramienta o instrumento político, mostrando como el séptimo arte puede incidir en la transformación política de la gente. Es fundamental exponer la influencia de los creadores del manifiesto de Hacia el tercer cine, en los cineastas del formato del Súper ocho; las ideas propuestas por Getino y Solanas llegó a estos creadores en el aspecto de elaborar filmes críticos que sirvieran para la transformación de la sociedad. Las coincidencias en los temas que plasmaron los diversos directores de las cintas, son producto de un imaginario compartido por chicos de clase media, que tuvieron claro que el cine no debía ser un fin

en si mismo, sino un medio para poder filmar y expresar de esta manera sus ideas.

Dentro del aspecto de cine militante como tal, es primordial hablar de la Cooperativa de Cine Marginal, en su mayoría estuvo integrada por personas que no tenían ninguna formación cinematográfica. Este grupo, afirma Ruíz, estuvo formado por personas como Paco Ignacio Taibo II, Jorge Gutiérrez, Sergio Velardina, entre otros. Los integrantes de éste grupo se dedicaron a filmar entre 1971- 1972 cerca de 35 cortos y medimétrajes en torno a distintos aspectos de la lucha obrera (139). Esta agrupación no sólo filmó las cintas, si no también realizó aproximadamente cerca de 2000 a 3000 proyecciones, con sus respectivos debates. Dicha Cooperativa es un ejemplo del tipo de cine crítico que nació en esa época, el que estuvo más preocupado por el fondo que por la forma; así mismo la praxis emprendida por ésta colectividad estuvo muy cercana a la propuesta del *Tercer Cine*, de Octavio Gettino, y Fernando Solanas.

Por todo lo antes mencionado es fundamental mencionar al cine del súper ocho como una cinematografía militante, pues ésta no solo se concibió como arte, sino como un instrumento para expresarse y hasta pretendió transformar o concientizar a la sociedad de su condición. Además a través de éste se puede hacer o ver la influencia de corrientes cinematográficas de otros países que fueron contribuyendo en una nueva forma de pensar y hacer el cine, manera que incluso se puede apreciar en la cinta *El Violín*. Así mismo el movimiento *superochero* entró en una dinámica contracultural, pues éste se distinguió por ser opositor a lo que el estado pretendía implantar a los jóvenes en el aspecto de la cultura; la cual no coincidió con el sentir y pensar de una parte de la juventud. En el aspecto contra visual, ésta vanguardia jugó un papel importante como creadora de una visualidad crítica, pero también como una contendiente de la visualidad hegemónica que el aparato estatal tanto se empeñó en difundir.

Dentro de la imagen que se creó a partir de películas del fenómeno guerrillero hay cintas que son elementos claves para comentar, aunque si bien estas no son el tema en cuestión. Parece importante, destacar y desarrollar la trascendencia de algunos filmes en la construcción de la visualidad del luchador social. Algunos de ellos son antes y otros

después de la cinta *El Violín*, discurso visual sobre el que gira esta investigación. La importancia de exponer brevemente estos films, es con el propósito de develar la multiplicación de estos como un elemento trascendental para la configuración de la imagen del guerrillero; la multiplicación de estos filmes muestran el interés o la preocupación por este tema.

5.2 “Bajo la metralla”, de Felipe Cazals (1982)

Una de las cintas clave para poder analizar la manera en cómo ha sido plasmado en la pantalla nacional la figura del guerrillero, es la cinta “Bajo la metralla” 1982, del director cinematográfico Felipe Cazals. El guión de la cinta fue escrito por Xavier Robles, éste filme relata la historia de un comando guerrillero que tiene por objetivo asesinar a un político, en el intento mueren varias personas, entre ellos guardaespaldas, algunos curiosos e incluso guerrilleros. Por casualidad el jefe del comando armado se encuentra a un ex compañero de partido para evitar que los delate lo secuestra y lo llevan a una casa de seguridad. Acorralados durante días, los guerrilleros discuten, mientras deciden la suerte que correrá Pablo (el ex- compañero de partido).

La cinta “Bajo la metralla” de Felipe Cazals, es una de las películas más importantes de dicho director, comenta Jorge Ayala Blanco, ya que esta cinta se ubica dentro de las películas de autor de Cazals, describe a la cinta como una obra que oscila entre el baño de sangre, el delirio de la crueldad y la furia infrahumana(134) . Para el crítico de cine, es un film que va a contracorriente respecto a todo el cine de ficción que se había intentado filmar en México. Además tiene la trascendencia de colocar el movimiento armado urbano como argumento del filme. Esto principalmente debido a la forma de representar el fenómeno de la guerrilla urbana en ese tiempo. Éste era un tema tabú, ya que el estado negaba su existencia o los reducía a maleantes, pues recordemos que se gestaron una gran cantidad de guerrillas a principios de la década de los 70's. Esta reducción a criminales fue una táctica constante del Estado, para justificar la forma tan inhumana de exterminación hacia este movimiento social.

En “Bajo la metralla”, para Ayala, Cazals logra una representación crítica de los diferentes actores sociales de ese tiempo:

Su cinta refleja por un lado los represores corruptos el cual se ve reflejado en el papel de (José Carlos Ruiz), el que representa la traición y los crímenes del gobierno. Por otro lado están todas las deformaciones de la izquierda acelerada y enferma; María la supuesta *valemadrista* secretamente arrepentida pero temiendo a pasar por cobarde. Andrés el duro, (Alejandro Camacho) encarna a un tipo medio fascista y narcisista el cual se la pasa gran parte del tiempo haciendo ejercicio; a quién en opinión del crítico de cine se debería eliminar apenas tomado el poder (136).

La recepción de esta cinta fue censurada, destaca Ayala, pues en su primera salida comercial solo se exhibió una semana, para posteriormente anular el acceso de esta cinta a la pantalla nacional. Su ingreso hacía los cines mexicanos estuvo permitido dos años después. Pese a la censura que sufrió la película, esta fue premiada con numerosos premios oficiales señala:

Un acto de cinismo, el reconocimiento público por parte del estado del que el sistema priista había intervenido en la formación, el azuzamiento, la penetración y el exterminio sangriento de las guerrillas urbanas durante el echeverriato. Bajo la metralla hablo polémicamente de un doloroso fenómeno de manipulación y dirigencia desviada de las guerrillas. (Ayala. 137).

“Bajo la metralla”, es un discurso visual que gira en torno a los movimientos armados en la ciudad. Hay varios elementos que retrata la cinta, plasma las diversas diferencias que existen entre los militantes de un grupo guerrillero; los que a su vez pueden servir como exposición de las diferentes ideologías de ellos. Otro aspecto, es que evidencia la manipulación de los medios de comunicación, los que distorsionan los hechos. La importancia de esta cinta es que a pesar de la censura que existía en ese tiempo, esta cinta optó por hablar de un movimiento armado, qué tanto había sido ocultado por el Estado.

Aunque éste filme aborda el tema de las guerrillas urbanas, y no de las rurales; el que

Cazals haya decidido hacer esta obra es una muestra de cómo una parte de directores mexicanos estuvieron interesados por retratar un problema social de ese tiempo. Aunque la cinta a su director en el presente, le parece que no hizo un buen tratamiento del tema; sin embargo por medio de *Bajo la metralla* se intentó construir una iconografía del luchador social. Quizá de manera no muy acertada o clara, pero la cinta de Cazals, trato de poner en el mapa de manera objetiva y crítica el tema del levantamiento armado.

5.3 “Flor en Otomí”, de Luisa Riley (2012)

Esta cinta es un documental, el cual retrata parte de la vida de Deni Prieto Stock, una chica de 19 años de clase media alta la cual decide convertirse en guerrillera. En 1973 decide abandonar a su familia para unirse a una guerrilla. Por medio de cartas, fotos, y testimonios Luisa Riley construye éste documental. La importancia de éste es que al igual que otros realizadores deciden denunciar la existencia de este grupo armado, Riley lo hace pero desde una postura distinta, pues lo realiza teniendo como protagonista una mujer, tema que no había sido plasmado. Pues aunque en algunas cintas se habla de la participación femenina en estos levantamientos armados, ninguna cinta había colocado como su ente principal a una dama.

La obra de Luisa, tiene varios puntos importantes pues habla de la lucha del Estado contra las guerrillas y la represión que llevan a cabo; y el desequilibrio a la hora del enfrentamiento armado. Muestra el nulo diálogo del régimen al que sólo le interesó exterminar. Así mismo la trascendencia de éste documental es que dota por medio del Deni, la humanidad de ese ente le luchador social, pues muestra como es una persona como cualquier otra con sueños, miedos, familia y deseos; aspectos que el Estado simplemente pretendió desaparecer. Flor en Otomí, muestra parte de la vida cotidiana del luchador armado, la forma de organizarse, entrenar e incluso de ayudar a ciertas comunidades, y la alfabetización a niños, aspecto que han sido poco explorados o tratados.

5.4 “El lenguaje de los machetes ,” de Kyzza Terrazas (2011)

Ray y Ramona son una pareja joven. Odian la injusticia del contexto social del que son parte. Cada uno desde su nicho -ella la música y él el activismo- quieren luchar por un mundo más justo. Entregado al autosabotaje, Ray fracasa en su rebeldía y arrastra a

Ramona en una espiral descendente que culmina con un acto poético-terrorista.

Aunque la cinta no habla explícitamente del fenómeno guerrillero, sí llega a abordar factores importantes. La cinta es una historia de amor entre Ray y Ramona; dos seres diametralmente opuestos. Lo trascendental de la película es que contrapone a estos dos personajes, los cuales tienen ciertos ideales de izquierda. Ray un hombre nacido en una familia de clase media alta, el que no sabe ni lo que quiere, que pretende estar de lado de las causas justas, y ni siquiera es capaz de asistir a una marcha conmemorativa del 2 de octubre. Para él ser luchador se reduce a leer poesía guerrillera, grabar actos de represión e incluso volarse en pedazos en la basílica de Guadalupe. Es decir Ray representa esa idea romántica del guerrillero; bajo este concepto, el personaje es muy poco consciente de lo que de verdad implica ser un luchador social.

Ramona por su parte representa lo opuesto, es una chica hija de un guerrillero asesinado en la década de los setentas; nacida en un ambiente de clases media la cual careció de cosas. Ella sabe parte de lo que implica ser un luchador social, lo cual la mayoría de las veces el costo pagar es la muerte. Sabe que hay que ser congruente con sus ideas desde las pequeñas acciones, llegado el momento está dispuesta a morir, porque está comprometida con lo que escogió.

5.5 “La guerrilla y la esperanza: Lucio Cabañas”, de Gerardo Tort (2005)

El film está integrado por testimonios de Familiares, conocidos de Lucio, también por personas que viven el día de hoy en la región de la Costa Grande en el estado de Guerrero. Resultado de una investigación documental de imágenes y registros de audio, el filme reconstruye la vida del guerrillero, desde su infancia hasta su trágica muerte.

Los testimonios de ex-guerrilleros y compañeros de armas, de simpatizantes, de familiares y sobrevivientes, de historiadores y sociólogos, no sólo reconstruyen la historia de Cabañas, sino que contribuyen a la reflexión sobre las causas y la recurrencia de los movimientos armados en la lucha social, como consecuencia de vivir en un contexto de desigualdad e injusticia.

5.6 Representación de la guerrilla en la película “El violín”

La sinopsis del largometraje titulado “El violín”, producción cinematográfica mexicana, escrita y dirigida por Francisco Vargas Quevedo (2006) puede resumirse, a manera personal, como la lucha de un anciano violinista (Don Plutarco) por sobrevivir en un ambiente de justicia, paz y música durante el periodo guerrillero mexicano junto a su hijo (Genaro) y su nieto (Lucio). Su lucha es doble: vive de la música a pesar de ser manco y pelea por la justicia hacia el sector campesino involucrándose, de manera clandestina, en el levantamiento armado que se trata de organizar en contra del Estado y que se puede percibir a lo largo de la cinta.

Un sitio en internet denominado www.elseptimoarte.net/peliculas/el-violin-6.html nos presenta una sinopsis más resumida mencionando lo siguiente:

Cinco elementos: un violín, municiones, un ejército, una rebelión popular, la lucha por sus derechos. Cuatro personajes: Don Plutarco, un viejo violinista; Genaro, su hijo guerrillero; Lucio, el nieto, testigo mudo; el Capitán, un soldado despiadado. Tres compromisos: vivir la música para ser libres; imponer la fuerza de las armas sobre la voluntad humana; sacrificar todo para lograr una vida. Dos caminos: el respeto por los ideales de uno, o por la dolorosa traición. Una película que permite sentir lo que la vida es realmente. (Fecha de consulta, año 2011)

5.6.1 Datos del director.

El director es Francisco Vargas de Quevedo quien estudió en la Universidad Autónoma Metropolitana de México dirección y cinematografía. *Conejo*, fue su primer corto, también se ha dedicado a la producción de programas radiofónicos para la promoción y preservación de la música tradicional mexicana. En 2004 dirigió un documental llamado “*Tierra caliente se mueren los que la mueven*” el cual fue aclamado por la crítica nacional e internacional.

El largometraje “El violín” fue seleccionado para la Cinefoundation del festival de Cannes y en 2006 se seleccionó su primer largometraje “El violín” para la sección una cierta mirada del mismo festival. Ganadora de un sinfín de premios como mejor película en el festival de Cine de Huelva, mejor fotografía en el mismo festival también ganó diversos premios en los festivales de Morelia, San Sebastián y San Paolo. Recibió tres *Arieles* de la Academia Mexicana de Artes y Ciencias Cinematográficas. El violín fue presentado en cines comerciales en México en el 2007 y causó gran revuelo de medios y un importante éxito de taquilla. Fue presentada en países como Argentina, España, Finlandia, Francia y Grecia por mencionar algunos.

5.6.2 Ficha Técnica de la cinta

Título: El violín

Dirección: Francisco Vargas Quevedo

Dirección artística: Claudio Pache

Guión: Francisco Vargas Quevedo

Música: Cuauhtémoc Tavira, Armando Rosas

Fotografía: Martín Boege Pare

Montaje: Francisco Vargas, Ricardo Garfias

Vestuario: Rafa Ravello

Protagonistas: Don Ángel Tavira (Don Plutarco Hidalgo), Dagoberto Gama (El capitán), Fermín Martínez (El teniente), Gerardo Taracena (Genaro), Mario Garibaldi (Lucio)

País: México

Año: 2006

Género: Drama

Duración: 98 minutos

Productora: Centro de Capacitación Cinematográfica (CCC), FIDECINE, Cámara Carnal

5.6.3 La Recuperación de la memoria en la cinta “El Violín”

La cinta “El violín” es un claro ejemplo de la utilización crítica del cine. De cómo este recurso puede servir para la recuperación de una memoria crítica en la sociedad. Es producto de la situación vivida por el director y el entorno que ha observado y escuchado

en México. Un contexto lleno de desigualdades, represión, injusticia, pobreza y miseria en las clases más marginadas del país. Dentro del contenido aparente es la historia de Don Plutarco, un hombre viejo que al igual que su hijo y su nieto vive de la música. En el contenido latente señala las injusticias que sufren los pueblos rurales y de los levantamientos en armas de esas poblaciones olvidadas por el estado. Dichos alzamientos como intentos de una reivindicación de justicia hacia estos pueblos.

En la cinta se ven plasmados distintos valores que son abordados por la cinta, entre estos están la dignidad, aunque no fue dentro de sus objetivos primordiales, también aborda el aspecto de las historias orales que son transmitidas de generación en generación. Aunque la historia como tal no está abordada en un espacio y tiempo determinados como lo señala Vargas Quevedo debido a que lo que él quería lograr con esta cinta es que se tomará como una realidad que vivieron, viven y vivirán algunas comunidades indígenas, mientras el Estado no haga un análisis de la situación de estas poblaciones y no implemente programas o políticas que ayuden a estas comunidades.

Otro aspecto por el cual no está en un tiempo y espacio determinados, de acuerdo a lo que se propuso Vargas, es a que el tema de la guerrilla y las causas por las que se dan estos levantamientos no ocurren solo en México también ocurren en el resto de América Latina y en otras partes del mundo. Acerca de los nombres de Lucio y Genaro, el director señala que sí hace una referencia a dos personajes emblemáticos de la guerrilla como son Lucio Cabañas y Genaro Vázquez Rojas; sin embargo, no construyó los personajes basados en estos actores sociales.

Para la construcción de la película se conjuntaron dos elementos importantes de acuerdo a lo que menciona el director de la cinta: por un lado, la historia dramática la cual fue enriquecida con la documentación de diversos levantamientos armados rurales lo que ayudó a llenar de ciertos detalles en cuanto a la forma de desarrollar el papel de la guerrilla y aunque el director de la cinta, señala que hay diferentes niveles de significación y de codificación en los individuos; lo cual permite diversas maneras de entender la película. Su inspiración para la elaboración de esta cinta fue la guerrilla en los años setenta en Guerrero.

Sin embargo, por el tema que aborda se enfrentó a problemas de distribución y financiamiento por lo que le llevó de cinco a seis años terminar la cinta por la ausencia de recursos. Fue rechazado varias veces poniéndole de pretexto la falta de presupuesto, esto es lo que él llama censura económica la cual estuvo ligada por el contenido de crítica de la película; además de que los actores que aparecen dentro de la cinta en su gran mayoría eran desconocidos lo que aumentó más el hecho de que se rehusaran a financiar su proyecto.

Para el director y guionista del filme, la importancia de hablar de la guerrilla radica en la memoria pues como él dice “Un pueblo que no recuerda está destinado a irse a la mierda” y es un asunto que constantemente sucede en México. Asiduamente el olvido se ha ido dando en nuestro país. Para él es importante el tratamiento de estos temas por el asunto de la memoria y de la ignorancia, es decir, el tratamiento de este tema es para que se enteren de esta realidad. Y también porque ya sea en el cine de ficción o en el documental es muy difícil que se aborden esos temas.

En el séptimo arte, Vargas ve una voz la cual es muy difícil tener y vislumbra a el cine como un medio muy poderoso, por ello su objetivo es decir algo que valga la pena y no banalidades en estos momentos críticos que la población está viviendo, “el cine puede convertirse en una herramienta para expresar, para cambiar o incidir en la realidad que se vive y con la que no se está de acuerdo”. Por esta realidad es que debe ser proyectado y no ignorado este tema.

Con respecto al tópico de la guerrilla, para el director de la cinta, las causas de estos levantamientos armados están orientadas hacia el sistema económico que genera muchas desigualdades y extrapolan o polarizan las diferencias entre las clases menciona Vargas: “Hay pocos ricos con mucho y más pobres con menos”. Dentro de sus fuentes para realizar la película se encuentran las estructuras dramáticas para el desarrollo de la historia o del argumento y también fuentes académicas, históricas, literarias y testimoniales con respecto

a la guerrilla. En su película expone el creador del film, no busca retratar a buenos y malos, pretende ir más allá que a la reducción de esto. Su cinta lo que busca destacar son estas sociedades marginadas llenas de injusticias y abusos.

Con respecto al inicio y final de la película en la cual se observa la tortura y represión hacia estos guerrilleros la intención de Vargas Quevedo señala, que “fue que se entendiera que la historia es cíclica y que mientras no se resuelva este asunto desde la raíz y se haga solo de manera superficial estos levantamientos se seguirán reproduciendo.

5.6.4 Representaciones culturales e históricas encontradas en la cinta “El violín”.

Para empezar, existe una clara referencia a los líderes del movimiento guerrillero de Guerrero. El hijo de Don Plutarco se llama Genaro y su nieto lleva el nombre de Lucio. También el protagonista lleva el apellido de una clara referencia histórica pero más remota (Hidalgo). La escena inicial nos habla de dos tipos de tortura practicados por el ejército a los aliados al movimiento guerrillero: un hombre es golpeado salvajemente hasta sangrar y una mujer es violada por un militar. Posteriormente, podemos ubicar el contexto de la cinta debido a las locaciones que se nos presentan. Se trata de la guerrilla rural. Los ambientes, varias tomas desde los cerros o en la sierra, el tipo de comunidades y viviendas aunado al perfil de la gente que aparece a cuadro nos hablan de una población campesina, indígena y marginada.

En la película se aborda el arrasamiento de los pueblos ya que se muestra que con la llegada del ejército a las comunidades se adueñan de sus pertenencias y no se les permite trabajar sus propias tierras, privándolos de su sustento de vida. También se puede ver la protección de la comunidad hacia el movimiento guerrillero sin la cual no hubiera podido sobrevivir ni tener éxito en varias de las acciones emprendidas por el mismo. Un factor clave que también se desarrolla dentro del filme es la parte de la cosmovisión indígena y gracias a la cual el movimiento armado crea su identidad a partir de los diversos simbolismos que se generan y se heredan a través de la historia oral de su protagonista. El violinista Don Plutarco Hidalgo le cuenta una historia a su nieto acerca de la visión de la tierra mientras aguardan la llegada de “tiempos mejores” y del regreso de su hijo.

El contexto de desigualdad, miseria y pobreza que vive la guerrilla y los niños como principales mensajeros y testigos de la misma son elementos que también se perciben en el relato cinematográfico de Francisco Vargas y que mucho tiene que ver con el propio contexto del movimiento guerrillero de aquel entonces. Finalmente, el director incluye de manera explícita la forma en cómo son discriminados los integrantes de las diversas comunidades ya que se les etiqueta como gente sin razón debido a su escaso nivel escolar.

5.6.5 El contexto y elementos históricos que no fueron encontrados dentro de la película “El violín” (2006)

No se aborda el efervescente contexto que se suscitó durante esos años así como la manifestación de los distintos grupos guerrilleros que se levantaron pues surgieron cerca de 30 movimientos armados, durante la época de los años 70s. Otro aspecto que no retoma profundamente la película es el abuso por parte de la oligarquía y que debe ser personificada por los caciques de la región, quienes se aprovechaban de la ignorancia de los campesinos para quitarles sus tierras. Se hace una mención en una escena de la película pero falta mayor profundización. Se opta por mostrar mayor tiempo a los militares, una de las extensiones del autoritarismo del estado.

Ahora bien, tampoco se muestra el entrenamiento o adiestramiento de parte de la inteligencia estadounidense hacia el ejército mexicano ni mucho menos se habla de aquellos programas o estrategias que elaboró el poder para vigilar y obtener información acerca de la guerrilla como algunos programas de salud o la CONASUPO. Finalmente, las torturas y la represión realizada por el estado no son reflejadas en su máximo nivel. No se trata de sadismo perceptual sino de traducir de manera más clara y precisa el infinito abuso de autoridad y contención de parte del gobierno mexicano.

5.7 “El violín” como referencia cultural para el análisis del movimiento guerrillero Mexicano

La importancia de esta película radica en el hecho de que se pretende retomar un problema poco tratado y poco recordado en las cintas mexicanas actuales así como en la historia oficial que estuvo vigente durante mucho tiempo: el de la justicia social, el rechazo y represión a la expresión de los grupos más vulnerables como son los campesinos. Por su parte y como lo menciona Carlos Montemayor (1999) “la perspectiva oficial del estado con respecto a los movimientos guerrilleros fue una estrategia de combate y no de análisis, es decir, no hubo un razonamiento en el ¿por qué? Se dieron estos movimientos y la respuesta del estado fue reducirlo y exterminarlo”.

¿Cuál es la trascendencia de la cinta el “El violín”, en la construcción de la cultura visual del guerrillero? Sí retomamos la película como un importante elemento que re configura la imagen del fenómeno armado en la sociedad. El film ya antes citado contribuye a crear una iconografía del luchador social.

Después de ya haber abordado los distintos elementos y aportaciones que tiene la película El Violín, es momento de desarrollar la imagen que ésta cinta creó del luchador social. En primer lugar, el filme de Vargas Quevedo es sin duda alguna sobre el levantamiento armado, el centro o el tema de su cinta es el plasmar a éste personaje. Vargas lo retrata, pero lo hace colocando a su alrededor un contexto de miseria, desigualdad y abuso; por ello esta cinta es de gran importancia, pues se desmarca y se contrapone a la iconografía que el estado pretendía difundir sobre este tópico. Por medio del discurso cinematográfico de Vargas, se hizo una visión distinta del guerrillero, debido a que no sólo propone una imagen distinta de éste personaje, sino que ayuda a su vez a contrarrestar y dejar entre dicho la reducción de maleante que el régimen había hecho de éste.

Desde el inicio se observa una toma en contra picada de una escena de tortura, aparecen dos seres opuestos: los guerrilleros y su némesis, el ejército. La cinta filmada en blanco y negro prosigue con una escena de violación de un soldado hacía una mujer de una comunidad, este solo es el inicio de la película; fuerte e impactante donde queda entre

dicho el papel del ejército como defensor de la sociedad. La trama de la historia de la cinta se desarrolló en una zona rural, en donde aparecen continuamente personas viviendo en condiciones de marginación. El discurso visual que transmite Vargas, es exponer las condiciones de pauperización del guerrillero, y los atropellos que estos sufren por parte de los soldados, pues filmó el arrasamiento de una comunidad en donde los *guachos* incendian las casas de los pobladores de esa localidad y la gente por su causa tiene que migrar huyendo; además se observan detenciones ilegales de hombres de extracción humilde, interrogaciones, torturas a campesinos, y ejecuciones de personas fuera del marco legal.

Asimismo, por medio de una leyenda que el abuelo Plutarco le relata a su nieto, Vargas explica porque la tierra se ha llenado de oscuridad y tristeza; y porque la presente condición de miseria y marginación del mundo actual. Por eso debe de haber una lucha entre los hombres verdaderos contra los hombres ambiciosos. Pues la multiplicación de los hombres ambiciosos a causado esas tinieblas. *Por ellos, los hombres verdaderos deben regresar a luchar por sus tierras y sus bosques, porque eran suyos, porque los dejaron los abuelos para sus hijos y para los hijos de sus hijos... y lo mismo vamos a hacer nosotros.* Mientras se narra esto, se ven tomas a detalle de la tierra, del pasto, y de un árbol cómo testigos de esta batalla entre los hombres. Lo que refuerza la narrativa visual de que ellos son los hombres verdaderos que tendrán que combatir por sus tierras.

¿Quiénes son estos guerrilleros? Vargas por medio de su discurso ocular te muestra que gran parte de ellos son campesinos que vienen de un extracto muy humilde, estas fuerzas insurgentes están integradas por hombres, mujeres y niños (los cuales sirven como mensajeros) estos están dispuestos a tomar las armas para poder defenderse y apostar por algo mejor. ¿Dónde viven estos luchadores sociales? Por medio de su cinta revela que es en la sierra en las zonas de más difícil acceso o agrestes, en campamentos improvisados.

Por medio de su discurso visual contrapone a los dos bandos armados: la guerrilla y el ejército. Las armas de estos, la manera de entrenarse. El de la facción guerrilla incluso integrado por mujeres, Confronta imágenes del entrenamiento de las dos fuerzas armadas

y la vestimenta de ambos pues mientras los soldados están bien equipados con su uniforme y sus armas teniendo como transporte vehículos especiales para andar en zonas difíciles; el de la guerrilla lo muestra como el grupo que está armado con lo que puede, donde su vestuario es humilde y sencillo, mientras que en el transporte no tienen más que a sus propios pies. Además te muestra parte de la crueldad con la que llevan a cabo sus acciones el ejército, pues nada les importa con tal de cumplir su cometido. Pues hacen detenciones ilegales e incluso a matar a mujeres y niñas, además de violentarlas.

Tomas abiertas que muestran grandes porciones de tierra, con actores no profesionales expone a un grupo de personas de extracto muy humilde que tuvieron que huir cuando llegó el ejército; rebozos, comales, leña, en su mayoría mujeres y niñas con vestimentas humildes, todo esto como parte de la visualidad del marginado o pobre, estas personas tuvieron que improvisar campamentos por que los soldados llegaron a la comunidad donde vivían.

La cinta no sólo muestra al ejército como uno de los adversarios de estas personas; también muestra al ente del cacique como ese ser que se aprovecha de las condiciones de necesidad de los campesinos. Este hacendado hace la alusión del guerrillero como revoltoso. Los campesinos no sólo se tiene que enfrentar a sus condiciones de pobreza, sino que también al ente del ejército y del cacique. Con lo que se deja al descubierto la multitud de abusos que tiene que enfrentar.

Mientras Plutarco toca su violín, la cinta te muestra la cotidianidad de los soldados a los cuales los pasan comiendo, y en sus actividades de vigilancia. Entre tanto se va desarrollando la interacción entre el comandante del ejército y don Plutarco, el director de la cinta refuerza por medio de tomas hacia las casas de los habitantes de esa comunidad el ambiente de marginalidad de esa zona. Soldados en un pueblo marginado donde las casas son de madera y con piso de tierra. El comandante intentando aprender a tocar el violín. Habla del origen humilde del capitán *si a veces no teníamos ni para tragar que íbamos a andar aprendiendo esto.*

Otro de los elementos importantes es el paisaje rural que decidió escoger Vargas, un entorno lleno de árboles, pastizales, magueyes, milpas y nopales; pero también agreste, de caminos no hechos donde la naturaleza se vuelve un poco un aliado de estos luchadores sociales; empero así mismo el ambiente áspero y difícil con muchos obstáculos que tienen que enfrentar, en una tierra olvidada por la justicia y el bienestar social. Intenta rescatar su parque. Se da cuenta de que fue descubierto armamento oculto entre las milpas

Hacia el final de la cinta, se ve la captura que logro el ejército de integrantes del levantamiento armado, don Plutarco se ve descubierto y observa la captura de Genaro, su hijo. El capitán de los federales le exige que toque una canción, el violinista toca suavemente con una mano su violín como despidiéndose de él, de una de las cosas que ama. Finalmente el abuelo de Lucio le responde *“que se acabó la música”*; esto como una analogía de que se terminó la esperanza y asimismo la vida. Aunque no se ve la ejecución de estos luchadores sociales, aparece la pantalla negra, por lo que se entiende que estos fueron asesinados.

La escena final es cercana a la realidad de esas comunidades las cuales están muy marginadas. Aparece una niña con zapatos y ropa vieja pidiendo dinero, mientras Lucio quien es sólo un niño yace huérfano, canta un corrido en alusión a la guerrilla, *“en las montañas ellos andaban luchando tristes cantaban los jilgueros y cenizontles y más aves tienen razón y tienen grandes sentimientos porque les faltan esos señores hidalgos. En las montañas ellos andaban luchando por los derechos que el gobierno les negaba. Con cientos de hombres y mujeres a su lado, de tantos pueblos por el tiempo olvidados. Esos hidalgos eran hombres de importancia de sus honores resonaban por doquiera, ellos bajaron a obedecer un llamado por la justicia, y no volvieron a su tierra”*. Esta canción es una especie de homenaje a los luchadores sociales, narra la historia de su padre y de su abuelo, pero de igual forma de hombre y mujeres que optan por la lucha armada. La imagen final es de un niño, o la tercera generación heredera de la música, pero también de la marginación y muy probablemente de la lucha armada. La toma es abierta lo que muestra el contexto la marginación y el abandono hacia los niños y hacia ese pueblo.

5.8 Aspectos a tener en cuenta en el análisis de “*El violín*” DE- DESDE

Al elaborar el análisis del filme ya antes citado es necesario retomar las categorías del primer capítulo. Entre ellas están las propuestas de la historiadora Beatriz de las Heras Herrero, la cual comenta que a la hora de laborar con un filme es necesario tomar en cuenta cómo se va a trabajar la imagen o el icono. En primer lugar es hablar de la historia de la imagen, todo gira alrededor de cómo se construyó esta cinta; o en segundo lugar, hacer historia desde la imagen, es decir tomar a la imagen en cuestión, como instrumento para la investigación. Para éste trabajo se optó por la segunda propuesta. La cinta “El violín” fue el instrumento para exponer de qué manera es retratada la figura del guerrillero en esta película. Si bien, es importante retomar algunos aspectos de la cinta, (como datos del director, y la censura que sufrió esta obra) lo más trascendente es colocarla como una herramienta o fuente, la cual nos pueda alumbrar sobre el discurso que proyecta sobre el tema de los movimientos armados.

5.8.1 Clasificación de maneras de escribir la historia según Marc Ferro

Sin embargo es necesario tomar en cuenta la clasificación de las atribuciones que según el historiador Marc Ferro poseen las películas. Toda cinta, sobre todo las que se quieren desmarcar del discurso oficial, expone Ferro, tienen o cumplen con ciertas funciones: memoria e identidad, comunicación, y analítica. La cinta, “ El violín” cumple con estas; en primer lugar es una cinta que genera memoria e identidad, por qué se dice esto, esto se afirma porque de acuerdo al concepto de ferro, el cual señala, “que estos filmes generalmente dan a conocer la Historia de algún hecho o ente”. La cinta de Francisco Vargas Quevedo, da a saber la historia de un movimiento armado rural, integrado por gente de la comunidad en donde residen, los cuales son perseguidos, torturados y asesinados por el ejército.

La segunda parte, es la de comunicación y la cual define el mismo ferro, cómo “realizar una obra que satisfaga al que la ha hecho y que proporcione placer al que la ha de recibir”, esta categoría, expone el ya antes citado autor, está relacionada con la estética, es

decir, la imagen proyectada debe de cumplir con una serie de parámetros para que sea entendida visualmente. Al respecto, dicha cinta, esta filmada de manera impecable. Las imágenes proyectas, el diseño de arte, el sonido, la música, todo está entendible y en función de la historia. Por lo que en la parte estética es una obra que se entiende y no genera malestar visual.

En la función analítica, Marc Ferro lo define como “hacer entendible a los fenómenos históricos; en donde el cineasta plantea una cuestión, e intenta responder a esa pregunta”. La obra “El violín”, proyecta la trama de un grupo vulnerable, que elige el levantamiento armado, las circunstancias que giran en torno a estas personas son de pobreza, marginación, represión y exterminación. Vargas, dota de motivos a estos individuos e intenta responder a las preguntas: ¿Quiénes integran a éste movimiento armado? ¿Dónde se desarrollan o surgen estos grupos? ¿Cuáles son las posibles causas de su organización? ¿De qué manera responde el Estado, ante estas agrupaciones?¿ Qué sucede con estos individuos ? ¿Cuál es el desenlace que propone el régimen , ante éste malestar o problema social?. Todo lo anterior se encuentra relacionado con la ideología que el mismo Quevedo busco generar en su película.

Marc Ferro, puntualiza, que la mirada con la que debemos de ver un filme los historiadores, es desde una mirada erudita que busque la idea política que pretende generar o reproducir dicha obra visual, en pocas palabras cual es la ideología de la cinta. El filme en cuestión toma claramente una postura hacía los movimientos sociales armados, además su cinta también sirve como una denuncia en contra de las atrocidades que el gobierno arremete contra estos individuos. La ideología que posee esta película es claramente contraria a lo que el gobierno pretende generar de los luchadores sociales; “ El violín” de acuerdo a las ya antes citadas categorías de Ferro, tiene una ideología de contra Estado, y que en palabras del mismo Ferro, se logra gracias a los cineastas que no comparten la visión del régimen, es decir, estos creadores cinematográficos tiene una visión del mundo independiente de las visiones oficiales.

5.8.2 El Cine de liberación en la cinta “*El violín*”

La película del Director Vargas Quevedo, tiene muchos aspectos de una cinta de liberación. En primer lugar, este nuevo cine se caracterizó por proponer un séptimo arte crítico, cuya dimensión se distinguió por ser de carácter social. En donde el cine se convirtió en una expresión del autor en búsqueda de un lenguaje propio y nacional. A continuación se irán desarrollando ciertas características que contiene “El violín” de este tipo de cine.

Los detractores de la cinta de “El violín,” pueden decir muchas cosas de ésta, como que sirve para cierto grupo o ciertos intereses o complacer a cierto grupo. Pero no se puede negar que es una película que deja al descubierto la situación de los luchadores sociales armados. Fue una obra la cual generó polémica e incluso se trató de censurar por medio del aspecto financiero; aunque ya existían películas que hablaban de la guerrilla, no había hasta ese momento, una que mostrara a la guerrilla rural, y mucho menos, una que evidenciara el papel de ejército como brazo armado de la represión. Por tanto, es una cinta que habla de una realidad nacional, la de la milicia claramente ligada a los intereses del Estado; y la de los grupos inconformes ante la política y tácticas del gobierno.

El violín, cumple con ser una cinta generadora de una conciencia crítica, uno de los principales objetivos del Tercer Cine o Cine de Liberación. Pues planteó una realidad inexistente en las grandes pantallas; dota de protagonismo a personajes ignorados, dando importancia a los sectores populares; plasmó la situación de pobreza y represión que sufrió una parte de la población. La trama que expone, es una de las problemáticas de los países del tercer mundo, aspecto indispensable en éste tipo de cine. Además cumple con ser una cinta que exterioriza algunas costumbres de los países dominados, y sirve como una película de contra información; y que por ende, se desmarca de ser una cinta enajenadora de masas, las cuales de acuerdo con el manifiesto de Getinno y Solanas, sólo sirven para seguir alineando a las sociedades latinoamericanas, las cintas que causan aturdimiento, comenta Gettino y Solanas, son principalmente realizaciones estadounidenses.

La manera en la que presenta al trabajador rural, es otro elemento en el que coincide con el Tercer Cine; ya que lo hace de forma no estereotipada. Presenta al campesino como un hombre que padece abusos desde diferentes puntos, pues además de enfrentarse a las necesidades para subsistir, también deben de confrontar los abusos de los caciques y de la milicia. La mayor parte de las ocasiones las cintas realizadas que pertenecieron al Tercer Cine eran exhibidas en festivales del séptimo arte, estos generalmente eran escenarios críticos en donde se cuestionaban las circunstancias de abusos y autoritarismos de los gobiernos. La cinta *el violín*, de igual forma empezó su exhibición en festivales extranjeros, debido a la temática que retrató, pues incomodó al Estado.

Cuadro comparativo de las corrientes cinematográficas y la película “ El violín”			
Neorrealismo Italiano	Cine como reflejo de la sociedad	Capacidad de adecuarse a la realidad italiana de la pos guerra	Consideran al hombre de la calle o común, como objeto de su preocupación
Nueva Ola Francesa	Instrumento de expresión artística, capaz de atender a todo tipo de temas	Cine de autor Nueva conciencia del lenguaje cinematográfico	Éste puede atender al igual que la escritura a todo tipo de temas y conectarlos
Cine de Liberación	Herramienta para generar conciencia y un hombre nuevo	Lenguaje del cineasta propio y nacional	Crear o generar un hombre latinoamericano nuevo y consciente.
Cinta “ <i>EL violín</i> ”	Cine como vehículo de conciencia y de información	Dar voz o contar un episodio poco conocido de la Historia nacional	Medio que debe ser utilizado para decir o contar algo importante. Que ayude a des enajenar al espectador

Cuadro Comparativo
Características de las guerrillas y de lo representado en “El violín”

	Guerrillas	CINTA “ EL violín”
CAUSAS	Dentro de las principales están la pobreza y la desigualdad.	Dentro de las principales están la pobreza y la desigualdad.
INTEGRANTES	Grupo heterogéneo: intelectuales de clase media, militares disidentes, estudiantes, clérigos radicales y campesinos	Campesinos y personas de extracto humilde
OTROS GRUPOS	Incremento de grupos cristianos y la doctrina de la teología de la liberación	No habla de grupos cristianos o de otro tipo.
INJERENCIA DE LOS JÓVENES	Uno de los principales integrantes eran jóvenes universitarios	Muestra el apoyo de jóvenes, sin embargo no hace una referencia específica.
TIPO DE GOBIERNO	En Latinoamérica había gran número de regímenes militares.	No menciona explícitamente el tipo de gobierno
MANERA DE ACTUAR DEL ESTADO	En la gran mayoría de los casos el Estado, actuó de manera arbitraria.	Nulo diálogo y gran autoritarismo
REPARTO AGRARIO	Una de las principales causas fue la injusta distribución de tierras para los campesinos.	Hace referencia a éste aspecto cuando Don Plutarco comenta que es una tierra heredada por sus antepasados y que ahora tendrán que pelear por ella contra los hombres malos

CONCLUSIONES.

En esta tesis se pretendió hacer un trabajo de investigación en el que la imagen fuera el tema primordial, apostando por una forma metodológica distinta, en donde se le otorgó trascendencia al discurso visual sobre el escrito. Aún con esto, también se recurrieron a diversas fuentes escritas, además de otras orales, esto con la finalidad de enriquecer la presente investigación. Es innegable la constante transformación en la que estamos inmersos, día con día, y la gran influencia que tienen las distintas imágenes en nuestra vida. Es por ello, que el Historiador en su camino al estudiar el devenir de una sociedad, cada vez más compleja y diversa, tiene la ardua tarea de integrar en su estudio nuevos temas y nuevos procedimientos. Las herramientas de antes para estudiar el pasado no se pueden utilizar para estudiar temas más recientes, por lo que considero que éste trabajo apuesta por una forma diferente de hacer Historia, en donde se busque hacer una Historia más comprensible y se proponga un diálogo entre las diversas disciplinas.

Uno de los resultados obtenidos fue el esclarecer que en la visualidad del fenómeno guerrillero son varios los entes o componentes que juegan un papel importante. Conforme se avanzó en dicha investigación se advirtió que no solamente el cine es un actor protagónico en la construcción de esta visualidad, además, se develó la importancia de como éste algunas veces influye más que el texto escrito. Se ha llegado a esta idea por medio de los estudios visuales, los que hablan de la relevancia de la imagen. Además se ha demostrado -de forma pertinente- la investigación interdisciplinaria, ya que un claro ejemplo de ello se observa en el presente trabajo de investigación puesto que por medio de retomar discursos como el fotográfico, el literario y el cinematográfico se evidencia que en la conformación de la visualidad del guerrillero todos estos entes tienen su importancia, y también se muestra cómo se fue generando la imagen de éste luchador social.

Es así como se expuso el trabajo de los fotógrafos Rodrigo Moya y Alberto Díaz Korda. Por medio de la fotografía, en el caso de Rodrigo Moya, se admitió la existencia del guerrillero, pues recordemos que el Estado se negaba a reconocer que prevalecía un movimiento armado. A la vez, se generó una visualidad de una persona de extracto

humilde, radicado generalmente en la selva o en las zonas urbanas, que estaba en contra del gobierno por no ofrecerle lo indispensable o justo para vivir.

Durante la investigación me di cuenta de que alrededor de la figura del guerrillero había un claro discurso oficial dirigido a desprestigiar a éste luchador social; dicho alegato fue apoyado y diseminado por la mayoría de los medios de comunicación, los cuales estaban vendidos al régimen. Sin embargo, también se encontró un rastro de distintas arengas, en distintas áreas que ofrecieron una información opuesta a la declarada por el Estado.

Los movimientos guerrilleros mexicanos en la cinta nacional “El violín” están representados de manera crítica, con un discurso distinto del plantado por el Estado mexicano y por los medios de comunicación más tradicionales. En la película, el realizador, Francisco Vargas Quevedo, representa al luchador social como un ente sumido en la miseria y en los constantes abusos de la milicia, personas humildes que deciden defenderse de los abusos que padecen y luchar. Asimismo, se habla de las causas y de las consecuencias de estos guerrilleros. La consecuencia de optar por la vía armada es la represión y la muerte, esto como reflejo de un Estado represivo y autoritario. En definitiva, creo que el cine puede ser un medio capaz de crear interés y generar conciencia histórica. Pero esto es siempre y cuando se hagan obras críticas que apuesten por el contenido de la cinta.

El tema de la guerrilla es tan vasto que aún quedan muchos aspectos por indagar, uno de ellos sería ¿Cuál fue la participación de las mujeres en éste movimiento? Otro factor, también sería el exponer el ente del ejército, de manera minuciosa, como recurso constante del Estado, y la visualidad que hay de éste, como una forma de contrapeso y objetividad a la visualidad y discurso ofrecidos por el cine de liberación.

BIBLIOGRAFÍA.

Alejos Grau, Carmen – José (coord.). Saranyana, Josep- Ignasi (dir.). Teología en América Latina. Vol. 3. El siglo de las teologías latinoamericanistas (1889-2001). Madrid: Iberoamericana, 2002. [libro en línea]

Alvira, Pablo. “El cine como fuente para la investigación histórica. Orígenes, actualidad y perspectivas”. *Revista digital de la escuela de historia*. Facultad de Humanidades y Artes- Universidad Nacional de Rosario. Web. 2011. p.135-152. 20 de Julio 2015.

<http://www.academia.edu/6806031/El_cine_como_fuente_para_la_investigaci%C3%B3n_hist%C3%B3rica._Or%C3%ADgenes_actuacidad_y_perspectivas>

Amador Pilar. “EL cine desde la mirada de un Historiador” en *La mirada que habla (cine e ideologías)*. España: Akal Comunicación, 2002. Impreso

Angell, Alan. “La izquierda en América Latina desde c. 1920” en *Historia de América Latina tomo 12. política y sociedad desde 1930*. Barcelona: Crítica, 1997. Web. Octubre 2015.

Angulo Castillo, Oscar. *El camino de las armas. Tesis licenciatura en sociología. La experiencia en la fuerza social de la lucha guerrillera rural (ACNR) Y (PdIP) y urbana (LC23S y FLN) durante la guerra sucia en las décadas de los 60 a 80 en México*. México: UNAM, 2012. [Tesis en línea]

Ayala Blanco, Jorge. *La aventura del cine mexicano en la época de oro y después*. México: Grijalbo, 1993. Impreso.

Bal Mieke. “El esencialismo visual y el objeto de los estudios visuales.” en La polémica sobre el objeto de los estudios visuales. Web. Num. 2. Diciembre 2004. P 11- 49

< <http://www.estudiosvisuales.net/revista/pdf/num2/bal.pdf> >

Bellingeri, Marco. *Del agrarismo armado a la guerra de los pobres. Ensayos de guerrilla*

rural en el México contemporáneo, 1940- 1974. México: Casa de Juan Pablos, 2003. Impreso.

Brea José Luis. Estudios visuales. Nota del editor. en *Los Estudios Visuales en el siglo 21*. Núm. 1. p5-7. Diciembre 2003.editorial CENDEAC. Web
< <http://www.estudiosvisuales.net/revista/pdf/num1/edito.pdf> >

Bryson Norman, “et al”. “Respuestas al esencialismo visual... en La polémica sobre el objeto de los estudios visuales. Web. Num 2. Diciembre 2004. p 51-96
<<http://www.estudiosvisuales.net/revista/pdf/num2/respuestas.pdf> >

Burke, Peter. *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona, Crítica 2001. Impreso.

Calvocoressi, Peter. Historia política del mundo contemporáneo de 1945 a nuestros días. España: Akal, 1999. Web.

Castellanos, Laura. *México Armado 1943-1981*. México: Era, 2007. Impreso.

Campos, Esteban. *El lenguaje de las balas. Una aproximación a la guerra de guerrillas en Brasil y Uruguay desde Carl Schmitt*. Universidad de Buenos Aires. CONICET. Web.

Camarero, Gloria(ed). *La mirada que habla (cine e ideologías)*. Akal Comunicación. España. 2002.

Contreras Javier, Cuauhtémoc. *Violencia política y movimientos antisistémicos en Guerrero. El caso de la Asociación Cívica Nacional Revolucionaria (ACNR) 1968-1972*. Tesis para licenciado en Ciencias Políticas y Administración Pública. IIEPA-IMA-UAG. México.2011.

Costa, Antonio. *Saber ver el cine*. México: Edit. Paidós, 1991. Impreso.

Chartier, Roger. *El mundo como representación. Historia Cultural: entre práctica y representación*. España: Gedisa, 2002. Impreso.

Che Guevara, Ernesto. *Obra Revolucionaria*. México: Era, 1967. Impreso.

Del Castillo Troncoso, Alberto. *Rodrigo Moya Una mirada documental*. México: ediciones

el milagro, instituto de investigaciones estéticas/ UNAM, La jornada, 2011. Impreso.

De Lamberg, Vera B. *La Guerrilla Castrista en América Latina*. Biografía selecta 1960-1970. artículo de revista JUL-SEP 71. Web.

De la Peña Guillermo. Capítulo 4. “Las movilizaciones rurales en América Latina desde c, 1920,” en *Historia de América Latina*, tomo 12. Web.

Entrevista al Director Francisco Vargas Quevedo. Lunes 16 de abril del 2012. Estudios Churubusco. México: realizada por Blanca Edith Ramírez Cruz

Ferro, Marc. Perspectivas en torno a las relaciones Historia- cine. Web.

Ferro, Marc. La Historia en el cine. Web

Flores, Silvana. *Sujetos en la Historia. El Nuevo Cine Latinoamericano y la frontalidad del discurso*. Conicet, Argentina, 2011. Web

García Castillo Diana Elena. *Tres interpretaciones de la guerrilla en el relato novelado (Un acercamiento desde la Historia Cultural)*. Tesis de licenciatura. Buap. México. 2010

García Riera, Emilio. *Breve Historia del Cine Mexicano. Primer siglo 1897- 1977*. México: Mapa, Conaculta, Canal 22, Universidad de Guadalajara, 1998. Impreso.

Getino, Octavio y Solanas, Fernando E. *Hacia un Tercer Cine. Apuntes y experiencias para el desarrollo de un cine de liberación en el Tercer Mundo*. México: Octubre, 1970, Año 1, Núm. 1, pp40-48. Impreso.

Glockner, Fritz. *Veinte de cobre. Memoria de la clandestinidad*. México: Byblos, 2004. Impreso.

Glockner, Fritz. *Memoria roja. Historia de la guerrilla en México (1943-1968)*. México: Ediciones B, 2007. Impreso.

Goyeneche-Gómez, E. Diciembre de 2012. *Las relaciones entre cine, cultura e historia: una perspectiva de investigación audiovisual*. Palabra Clave 15 (3), 387-414. (Universidad de la sabana. Revista en línea palabra clave.) Artículo en línea.

Guash Ana María. “Los Estudios Visuales. Un estado de la cuestión “en Los Estudios Visuales en el siglo XXI. Núm. 1. Diciembre 2003. editorial CENDEAC. p 8-16.

< <http://www.estudiosvisuales.net/revista/pdf/num1/guasch.pdf> >

Gola, Patricia y Pérez Zamudio, Alejandra (comp). *Rodrigo Moya el telescopio interior*. Centro de la Imagen CONACULTA, México, 2014.

Gutiérrez, Gustavo. *Teología de la liberación perspectivas*. Ediciones Sígueme, España. 1972.

Huguet Montserrat. "La memoria visual de la historia reciente" en *La mirada que habla (cine e ideologías)*. Akal Comunicación. España. 2002.

Hijar, Alberto. Hacia un tercer cine (antología). Cuadernos de cine. Núm. 20. México: Unm, 1972. P 7-19. Impreso.

Sirinelli, Jean- François y Rioux, Jean-Pierre (dirs) *Para una historia cultural*. México. Taurus, 1998, P21

Korstanje, Maximiliano. *La Antropología de la imagen en Hans Belting*. Revista digital universitaria. Volumen 9, Número 7. 10 de julio 2008. Argentina.

<http://www.revista.unam.mx/vol.9/num7/art50/art50.pdf>

Krochmanly Pablo, y Zarlenga Matías. *Estudios visuales y Cultura Visual. Un estado de la cuestión*. Instituto de investigaciones Gino Germani. Facultad de Ciencias Sociales. Universidad de buenos Aires. Web. p 1-18. Argentina: Marzo 2015.

<

http://webiigg.sociales.uba.ar/iigg/jovenes_investigadores/5jornadasjovenes/EJE4/Mesa%202/Krochmalny%20y%20Zarlenga.pdf >

López, Jaime. *10 años de guerrilla en México 1964-1974*. Posada. México. 1974.

De las Heras, Beatriz. *La historia a través de la imagen: la fotografía como fuente de memoria. Estudos da lingua (gem). Imagens e memória*. Universidad Carlos III de Madrid ESPAÑA.

Rubin, Jeffrey W. *Descentrando el Régimen: Cultura y Política regional en México*. Relaciones. Estudios de Historia y sociedad. Vol, XXIV, núm 96, otoño, 2003. El colegio de Michoacán. A.C. Zámora, México. Web.

Lofredo, Jorge. *La generación Aguas Blancas. Organizaciones clandestinas armadas mexicanas*. CEDEMA. México. 2013.

Hovald, G. Patrice. *El Neorrealismo y sus creadores*. Madrid: Rialp, 1962. Web

López limón Guillermo Alberto, tesis de doctorado. Doctor en ciencias políticas y sociales con orientación en ciencias política. *Historia de las organizaciones político- militares de izquierda en México (1960-1980)*. Facultad de ciencias políticas y sociales. UNAM. México. 2010.

Gola, Patricia y Pérez Zamudio, Alejandra (comp). *Rodrigo Moya el telescopio interior*. Centro de la Imagen CONACULTA, México, 2014. Web.

Gutiérrez, Gustavo. *Teología de la liberación perspectivas*. España: Ediciones Sígueme, 1972.

De Carli, G. (2004). *Desterrados, furtivos, presentes, visibles. Apuntes acerca del documental en Argentina*. *Zigurat*,5(5). Carrera de Ciencias de la Comunicación. Facultad de Ciencias Sociales. Universidad de Buenos Aires. Prometeo Libros.

Del Castillo Troncoso, Alberto. *Rodrigo Moya. Una mirada documental*. México: Ediciones el milagro, UNAM, La jornada, 2011. Impreso.

Marc Ferro. *Perspectivas en torno a las relaciones Historia- Cine*. Volumen 1, Número 1, 1991.

Mieke Bal. “El esencialismo visual y el objeto de los Estudios Visuales.” en *La polémica de los Estudios Visuales*. Núm. 2. Diciembre 2004.

Montemayor, Carlos. *Guerra el Paraíso*. México: 1997. Impreso

Montemayor, Carlos. *La guerrilla recurrente*. México: Debate, 2007. Impreso

Montemayor, Carlos. *La fuga*. México: Fondo de Cultura Económica (FCE). 2007. Impreso

Mouesca, Jacqueline. *Erase una vez el cine: Diccionario Realizadores/ Actrices/ Actores/ Películas*. Capítulos de cine mundial y latinoamericano. Chile: Planeta, 1982 [Libro en línea]

Moxey Keith. “Los estudios visuales y el giro icónico”. En [Puntos de suspensión...] . Num6. Enero 2009 p7- 27
<http://www.estudiosvisuales.net/revista/pdf/num6/moxey_EV6.pdf>

Moxey Keith. “Nostalgia de los real. La problemática relación de la historia del arte con los estudios visuales” en *Los estudios visuales del siglo 21*. num. 1 Diciembre 2003.
<<http://www.estudiosvisuales.net/revista/pdf/num1/moxey.pdf>>

Mraz, Jhon. *Fotohistoria o Historia Gráfica. El pasado gráfico en fotografía*. Cuicuilco, vol,14, núm. 41, septiembre-diciembre, 2007, pp 11-41. Escuela Nacional de Antropología e Historia. México.
< <http://www.redalyc.org/pdf/351/35112370002.pdf>>

Norman Bryson, James Elkins, Michael Ann Holly Griselda Pollock *Respuestas al esencialismo visual en La polémica de los estudios Visuales*. Núm. 2. Diciembre 2004. Web

Norman Bryson, James Elkins, Michael Ann Holly y Griselda Pollock . "Respuestas al esencialismo visual"

La polémica de los estudios visuales Diciembre 2004: 22- 27.

Ortiz Rosas, Rubén. La brigada especial. Un instrumento de la contra insurgencia urbana en el valle de México (1976-1981) UNAM. México, 2014. Impreso

Pantoja Chávez, A. Las fuentes visuales en el trabajo del historiador.

Phail Fanger, Elsie Mc. Agosto-Octubre 2011. *La imagen como objeto interdisciplinario*. Razón y palabra # 77.

Pelayo, Alejandro. *La generación de la crisis El cine independiente mexicano de los años ochenta*. México: Imcine, Conaculta, 2012. Impreso.

Renobell Santarén, Victor. Hipervisualidad. La imagen fotográfica en la sociedad del conocimiento y de la comunicación digital. Revista sobre la sociedad del conocimiento. Núm. 1. 2005. UOC papers. p.1-11. [artículo en línea] <<http://.uoc.edu/uocpapers/1/dt/esp/renobell.pdf>>

Rosenstone, Robert A. "Inventando la realidad histórica en la gran pantalla." en *UNA VENTANA INDISCRETA LA HISTORIA DESDE EL CINE*. p. 9-18.

Ruiz Ochoa, José Antonio . El cine militante de Carlos Mendoza Aupetit en el partido mexicano de los trabajadores. (1980- 1985). México: UNAM, 1990. Tesis para el grado de licenciatura en comunicación. Impreso

Sánchez Parra, Sergio Arturo. *La guerrilla en México: un intento de balance historiográfico*. Clío, 2006, Nueva Época, vol., 6, núm. 35.

Smith Maquard. "Los estudios visuales como estudios de modos de hacer" en *Estética, Historia del Arte, Estudios visuales*. Num. 3 Enero 2006. p153-184

< <http://www.estudiosvisuales.net/revista/pdf/num3/smith.pdf> >

Van Alphen Ernst. "Hacia una nueva historiografía: Peter Forgacs y la estética de la Temporalidad" en [Puntos de suspensión...] . Num6. Enero 2009. p 30-48.

<http://www.estudiosvisuales.net/revista/pdf/num6/alphen_EV6.pdf>

Vázquez Mantecón, Álvaro. *El cine del súper 8 en México. 1970- 1989*. México: Unam, 2012. Impreso.

Villaseñor, Enrique. *Los géneros en el fotoperiodismo*. México. 2015.

W.J.T Mitchell. "Mostrando el ver: una crítica de la cultura visual." en *Los Estudios Visuales en el siglo XXI. Núm. 1. Diciembre 2003. editorial CENDEAC. p17- 40.*

< <http://www.estudiosvisuales.net/revista/pdf/num1/mitchell.pdf> >

<http://esfotoperiodismo.blogspot.mx/2011/05/el-cielo-abierto-de-everardo-gonzalez.html>

presentación de la cinta en el salvador

revista cine toma

<https://revistatoma.wordpress.com/2011/02/24/el-cielo-abierto-relato-sobre-monsenor-arnulfo-romero-en-ambulante/>

CINTAS:

Bajo la metralla. Dir. Felipe Cazals. Act. María Rojo, Alejandro Camacho, Humberto Zurita, Manuel Ojeda. IMCINE, 1982. Fílmico.

Flor en Otomí. Dir. Luisa Riley. Ed. Alberto Corés y Luisa Riley. IMCINE, 2012. Fílmico.

La Guerrilla y la esperanza: Lucio Cabañas. Dir. Gerardo Tort. Ed. Carlos Solórzano, Juan Tort, Gerardo Tort. La rabia Films- IMCINE, 2005. Fílmico.

El Violín. Dir. Francisco Vargas Quevedo. Act. Ángel Tavira, Gerardo Taracena, Dagoberto Gama, Mario Garibaldi. Cámara Carnal Films, 2006. Fílmico.