

USOS DE LA FOTOGRAFÍA EN EL DOCUMENTAL DE TESTIMONIO MILITANTE EN MÉXICO

Juan Michel Quesada Sánchez¹

Aurea Itzel Paredes Páramo²

Resumen: Este ejercicio avanza hacia un análisis cinematográfico de la fotografía de detención y la fotografía personal de exmilitantes guerrilleras. Imágenes que aparecen insurgentes por medio del aparato cinematográfico, reconfigurando un imaginario en resistencia. La ventana que nos permite mirar el paisaje es la cámara constituida en el filme *Mujeres del MAR* (2023) del director Mario Corona Payán. En este documental es posible problematizar el uso del registro fotográfico no sólo como imagen de identidad sino como testimonio y memoria de la tortura, de las detenciones-desapariciones, de las cárceles clandestinas y de las ejecuciones extrajudiciales durante la guerra sucia en México. La integración de estos dos tipos de fotografías -antagónicas en esencia- a la narrativa audiovisual impulsa la reflexión y el análisis de escenarios que se contraponen, confrontan y disputan discursos vigentes para hablar de la resistencia de un imaginario social de la revolución que continua hasta el presente.

Palabras clave: Memoria; Imaginario Social; Estado mexicano; Imagen cinematográfica, Testimonio.

USE OF PHOTOGRAPHY IN THE DOCUMENTARY OF MILITANT TESTIMONY IN MEXICO

Abstract: This exercise moves towards the cinematographic analysis of detention and personal photograph of the militant excombatants. They are images that remind insurgent memory through the cinematographic apparatus, following an imaginary in resistance. The window that allows us to look at the landscape is the camera constituted in the film *Mujeres del MAR* (2023) by director Mario Corona Payán. These two documentaries allow us to problematize the photographic record, testimony and memory of torture, detentions-disappearances, clandestine prisons, and the extrajudicial executions, during the *dirty war* in Mexico. The integration of two kinds of photography -antagonist in essence- to the audiovisual narrative promotes the reflection and analysis of scenarios that contrast, confront and dispute current discourses to talk about the resistance of the one social imaginary of revolution that continues to the present.

Keywords: Memory, Social Imaginary, State violence, Cinematographic image, Testimony.

¹ Licenciado en Historia por la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo; Maestro en Historia del Arte por la Escuela Nacional de Estudios Superiores Unidad Morelia de la Universidad Nacional Autónoma de México. Es miembro de la Red de Investigación, Conservación y Producción del Patrimonio Audiovisual, Región Centro-Occidente (REDICPPA). Se desempeña como Profesor-Investigador asociado B de tiempo completo en la Licenciatura en Estudios Multiculturales de la Universidad de la Ciénega del Estado de Michoacán de Ocampo, además de ser presidente del Consejo Editorial de la misma universidad. Contacto: jmquesada@ucemich.edu.mx

² Licenciada en Psicología por la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo; Maestra en comunicación y Política por la Universidad Autónoma Metropolitana-Unidad Xochimilco; Candidata a Doctora por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México. Contacto: itzel.p9009@gmail.com

“Marx alcanzó la mayoría de edad

el mismo año que se inventó

la cámara fotográfica.”

John Berger (2015).

Para entender la fotografía.

El documental *Mujeres del MAR* (2023) de Mario Corona Payán reconstruye la historia del conflicto armado denominado como guerra sucia a partir de la perspectiva de un grupo de mujeres exmilitantes en calidad de testimonios (supervivientes) de la historia (Agamben, 2000, p. 9). El objetivo del documental es combatir el olvido y evidenciar la verdad de los hechos del pasado para encontrar justicia. Alrededor de ello, las configuraciones dadas por la *imaginación política* (Expósito, 2005) convocan otros significados, como el de la revolución, el de las utopías, el de la resistencia, el de la vida, el de la cotidianidad y la militancia. Todo ello en una vorágine que toma como significante a la fotografía. Aquí se analiza el plano fotográfico en lo fotogramático (Bellour, 2009, p. 117-118), una imagen fija que haga detener la mirada en documentos, imágenes familiares, imágenes de detención, archivos capaces de decirle al espectador con total evidencia que el pasado tiene otra historia y en ella la injusticia es un abismo al cual hay que descender para traer consigo la posibilidad de mirar de nuevo hacia el cielo.

El Movimiento de Acción Revolucionaria (MAR) se distinguió de otras organizaciones guerrilleras en México porque sus integrantes se entrenaron política y militarmente en Corea del Norte, por no ser detectado hasta que comenzaron las operaciones en México y por tener el menor número de bajas. Además, su distinción autónoma arroja una visión crítica de la revolución con base en las condiciones sociales e históricas concretas de México (Oikión, 2008).

La imagen testimonio. Fotografía y des-montaje

Testimonio, fotografías y movimientos de la cámara van a configurar la imagen como una “prueba de la verdad en la pantalla” (Niney 2009), como una *imagen-verdad* en movimiento que recupera el recuerdo de la narración testimonial pero que se refuerza en cuadro con elementos de veracidad que surgen de la investigación audiovisual. El testimonio coopera con la cámara para desenterrar el pasado. El filme se sumerge en el archivo familiar, pero también en el archivo de la Ex Comisión de la Verdad del Estado de Guerrero (COMVERDAD), del cual se pudieron recuperar fotografías de detención-desaparición de exguerrilleros y exguerrilleras, imágenes muertas que vuelven a la vida mediante su propia voz, apuntando a lo descrito por John Berger:

Si los vivos asumieran el pasado, si este se convirtiera en una parte integrante del proceso mediante el cual las personas van creando su propia historia, todas las fotografías volverían a adquirir entonces un contexto vivo, continuarían existiendo en el tiempo, en lugar de ser momentos separados. Es posible que la fotografía sea la profecía de una memoria social y política todavía por alcanzar. Una memoria así acogería cualquier imagen del pasado, por trágica, por culpable que fuera en el seno de su propia comunidad” (Berger, 2015, p. 77-78).

Las reformulaciones y contribuciones del testimonio y de los aspectos fílmicos se configuran mediante el regreso de la fotografía al cine y con ello mediante el regreso del pasado al presente como saltos en el tiempo, *flashbacks*, que operan mediante el recuerdo relatado, pero que mutan al enunciarse junto con la imagen. Estas *imágenes-recuerdo*, distintas a las *imágenes-tiempo*, tal como Ana Amado (2007, p.106-107) logra aclarar a partir de la caracterización deleuziana, operan como puntos de encuentro entre el pasado y el presente, porque son direcciones que cobran sentido hoy para imaginar el futuro. Su significación es latente al presente porque aparece una crítica a la historia oficial de la guerra sucia en México.

Al inicio del documental, de la profundidad azul del mar que aparece mediante un paneo pasamos a la musicalidad del acetato que hace posible la transición mnémica hacia un pasado donde diversas fotografías de las exguerrilleras se muestran paralelas. El blanco y negro de los diferentes formatos fotográficos procedentes de archivos distintos son puestos en marcha por la voz en *off* de Alba Santiago, hija de Elda Nevarez y Elín Santiago Muñoz.

El recuento fotográfico se detiene cuando encuentra la voz que relata en el presente. El testimonio comienza a organizar las imágenes familiares expuestas, antes aglutinadas. Un primer ejemplo sucede cuando el espacio interior del departamento de Elía Hernández es puesto en escena. Las imágenes toman su lugar habitual en los espacios domésticos mientras las mujeres continúan la vida. Ahí, hay una manifiesta diferenciación entre pasado y presente, el pasado es marcado por el gris, y sus contrastes, de las fotografías y el presente por los colores vivos, las palabras y las actividades cotidianas de las ahora exguerrilleras.

La historia del Movimiento de Acción Revolucionaria se ata en la pantalla a las fotografías personales y fotocopiadas de los ahora exmiembros. Moscú, la Universidad de la Hermandad de los Pueblos Patricio Lumumba, se define como espacio geográfico e ideológico de creación de la organización política y así mismo, sienta las bases de las relaciones con Corea del Norte. Las fotografías dan cuenta de ello, no dejan mentir. Se revelan como hechos, como evidencia de lo ocurrido.

Por otro lado, cuando los testimonios de Elda Nevárez, Herminia Gómez y Marisol Orozco, relatan su historia ideológica, aparecen en escena la Escuela Normal Rural Ricardo Flores Magón en Saucillo, Chihuahua y la Escuela Normal Rural Vasco de Quiroga en Titipetío, Michoacán. Fotografías de identificación, usadas para carnet, se plasman en una luz entrecortada, un fondo difuminado, como si el recuerdo fotográfico tomara por completo lo cinematográfico. En ello, donde la *imagen-recuerdo* trasciende contraponiéndose a la *imagen-verdad* y a la *imagen-tiempo* (el presente marcado por secuencias cinematográficas que dejan ver girasoles, la nieve y el horizonte, o la infancia corriendo en el campo) eso indeterminado e irrepresentable se significa a partir de la potencia de sus posibilidades. En ello va sucediendo la enunciación de la concepción política de las protagonistas.

Elda Nevares, exguerrillera del MAR, había aportado antes su testimonio para otro documental de Mario Corona Payán, titulado *La Otra Revolución* (2018), en el cual expresa su solidaridad y visión ideológica en pro del socialismo. En *Mujeres del MAR* refuerza su argumento (min 24:12), colocando fuertes columnas a partir de la experiencia sensible, del énfasis en el amor y no en el odio, matizando, radicalizando y fomentando la lucha. Acompañada de la voz de sus

compañeras, la formación en Corea del Norte aparece en el filme mediante secuencias recreadas. Un elemento de ficción para decir verdades. El Zuche aparece descrito como un marco de influencia de la concepción política de las compañeras.

En la medida que avanza el filme las narraciones testimoniales dejan ver críticas importantes a la organización política del MAR, a una autoridad masculina que cometió errores pero, al mismo tiempo, permiten observar una unidad que sigue avanzando hoy en día. Elia Hernández, otra de las protagonistas de *Mujeres del MAR*, recupera también lo propio al posicionarse sobre el “perdón” y referir que “muchos de nosotros no estábamos de acuerdo con la amnistía, porque considerábamos que la amnistía significaba olvido. No podíamos aceptar que estuviéramos presos sin ninguna razón” (min 58:19). Lo individual y lo colectivo no se encuentran separados. Las visiones se retroalimentan y complementan para construir una nueva versión de la historia antes oculta.

La cámara en estos dos documentales es una máquina ideológica potenciadora entendida como una “forma de ver y vivir el mundo” (Eagleton, 1997) desde las mujeres en la lucha guerrillera, una celebración presente de lucha continua y subalterna. La creación documental no difiere de su contenido, le es fiel porque dirige la mirada hacia la misma dirección. Tal como menciona el documento de la CIA (imagen 1), el MAR tuvo una fuerte ideología porque adoptó y apropió el Zuche que consiste en “hacer con tus propios medios y tus propias fuerzas” tal como menciona Esperanza Rangel (Catalina) y como expone al inicio del documental:

Nada está desligado todos los aspectos están completamente concatenados. Para que nosotros tengamos cierta concepción sobre las cosas. Es un error pensar en que, en que nosotros pensamos de una manera acerca, por ejemplo, de lo que debe ser la familia de lo que debe ser el amor y todo eso de lo que debe ser un revolucionario o una revolucionaria. Es que todo, o sea la dialéctica, todo está relacionado. Y esa es la forma de pensar de la mayoría de las mujeres. Eso somos las mujeres: Revolucionarias.

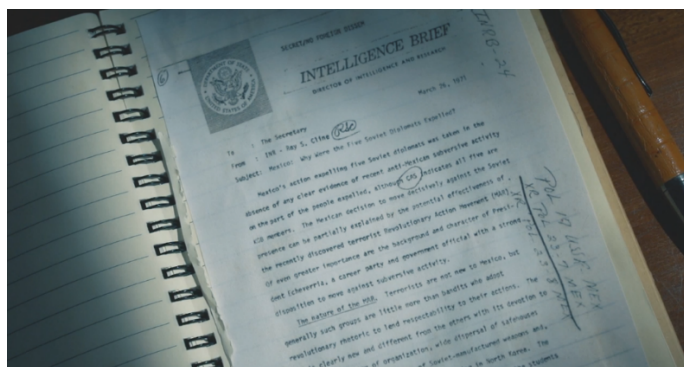


Imagen 1. Documento de la CIA. Captura de pantalla del documental Mujeres del MAR (2023).

El documental *Las mujeres del MAR* expone este fuerte convencimiento por la lucha no como una narrativa que se construye solamente desde el discurso oral – o visual–, sino que mantiene un soporte en las historias de vida de las mujeres, de los testimonios, de las exguerrilleras y eso mismo es lo que se contrasta con la tortura. Porque los episodios de detención, tortura y desaparición son incorporados al documental como un desmontaje de la derrota total del MAR, o, mejor dicho, de su aniquilamiento. Ese desmontaje es un elemento central que recupera una significación imaginaria en resistencia (Expósito, 2005) que se atreve a posicionar la historia desde la voz de las mujeres del MAR. No hay aniquilamiento ni totalidad en la derrota.

(Des)montar la historia de las mujeres del MAR

De inicio, en el recuerdo de la violencia que ejerció el Estado de manera extrajudicial sobre las mujeres hay un cambio histórico y altamente significativo desde el punto de vista de este ejercicio. Se presenta una renuncia a una heroificación femenina, a la sacralización de las hazañas. En cambio, la mujer guarda concreción con su colectividad, como sujeto subjetivado sin jerarquización y eso es un acto de ruptura social-simbólica, porque las figuras heroicas son un fenómeno de larga duración observable desde la antigüedad hasta el día de hoy. Romper con ello

implica configurar una grieta para otra forma de subjetivación contra el capital y sus mecanismos subsumidos de dominación.

La fotografía en el cine documental enuncia esta posibilidad. En el sentido de Fujita (2014), en la pantalla las imágenes ordinarias conjugan a la imagen movimiento como una imagen extraordinaria. Pero esta imagen extraordinaria es meramente cotidiana, la de cualquier mujer, su propio cuerpo contando una historia. El testimonio de Herminia (Laura) anuncia bien ese proceso: una joven común (imagen 2) que decidió tomar el fusil (imagen 3), a la cual torturaron de forma espantosa (imagen 4) y que, años después, se reúne con sus compañeras.



Imagen 2,3 y 4. Hérminia y “Laura” Composición de capturas de pantalla del documental *Mujeres del Mar* (2023).

En el documental Elia Hernández tiene una participación especial pues es la encargada de enfrentar la narrativa criminalizante del Estado (la implementada por el Partido Revolucionario Institucional, PRI, durante los años setenta), la propaganda de contrainsurgencia en la cual se han incluido publicaciones como la revista *Alarma*, cuyo amarillismo ha sido un ejercicio recurrente a lo largo de su historia. El (des)montaje de la historia se da a partir de la historieta llamada *Traición a la Patria. Una historia de la guerra sucia* (1971) ilustrada por José G. Cruz (este autor fue el creador de la historieta *El Santo. El enmascarado de plata*). En la historieta de 1971 (imagen 5 y

6) se describe la organización del Movimiento de Acción Revolucionaria como un grupo de delincuentes y terroristas, además de traidores y vendepatrias. El estudio de esta primera narrativa toma en cuenta la prensa al momento de la vida activa de los guerrilleros y también los archivos e informes y publicidad de la Dirección Federal de Seguridad (DFS) donde se construye un igual sentido de figuración.



Imagen 5. Portada de la revista *Traición a la Patria. Una historia de la guerra sucia* (1971)



Imagen 6. “Traición a la patria”. Captura de pantalla tomada de https://www.calameo.com/read/004295646d53fa95ca814#google_vignette

La revista *Alarma* (archivosdelarepresion.org, 1971-1982), según testimonio de Elia Hernández en el documental *Mujeres del MAR*, también utilizó fotografías tomadas por Procuraduría General de Justicia del Distrito Federal (P.G.J.D.F.), cuestión que podemos corroborar (archivosdelarepresion.org, 1948-1972) con las mismas fotos que fueron expuestas dentro de la historieta. La cámara señala el testimonio de Elia que expone su propia foto, pero también las fotografías de los detenidos en el centro clandestino de detención de la circular de Morelia, que ahora es un Sitio de Memoria (SEGOB, 2024). Las fotografías tuvieron el objetivo de descalificar y hablar de los guerrilleros como traidores (Imagen 7, 8 y 9). Aunque los testimonios difieren y confrontan la narrativa de desprestigio y criminalización, esta

configuración de la disidencia permanecerá para justificar las acciones del gobierno dentro de la llamada guerra sucia.

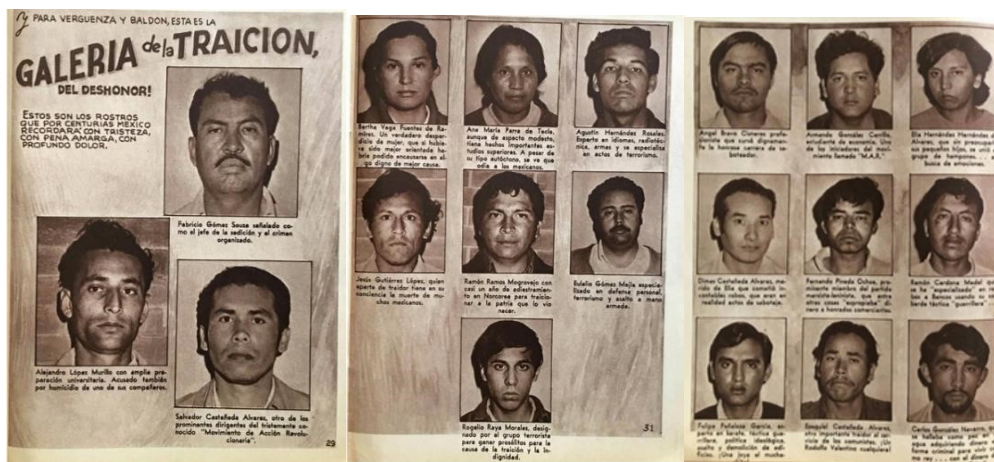


Imagen 7, 8 y 9. “Galería de la Traición”. Captura de pantalla de https://www.calameo.com/read/004295646d53fa95ca814#google_vignette.

Observando críticamente este pasado, las fotografías forman parte de la prueba vital de una represión y de momentos amargos por los cuales pasaron los y las guerrilleros. La detención en las cárceles clandestinas está ilustrada por los rostros de quienes dan testimonio, pero también de los compañeros muertos y asesinados. Rubén Ortiz menciona que “las fotografías fueron un instrumento represivo, sirvieron para crear un imaginario social respecto a la guerrilla en donde los militantes eran presentados en los medios de comunicación como peligrosos delincuentes a los que se debía exterminar” (2016, p. 62).

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

Como se puede observar en las imágenes, el Estado mexicano contrasta la visión nacional, el *ethos* nacional, el mexicanismo en contra de la identidad configurada en la guerrilla (imagen 10 y 11). Quedando al descubierto el nacionalismo como principal recurso ideológico. Entonces, los grupos antagónicos se convirtieron en traidores, malinchistas, antipatriotas y vendepatrias.



Imagen 10 y 11. ¡Viva México! Composición de capturas de pantalla.

Imágenes individuales tomadas de

https://www.calameo.com/read/004295646d53fa95ca814#google_vignette

El segundo recurso ideológico usado por el Estado fue el de la defensa de las leyes, de la democracia y las instituciones, por tanto, los guerrilleros eran puestos como delincuentes, terroristas, criminales, locos (imagen 12). El tercer recurso fue poner en el centro de la mesa lo verdaderamente revolucionario. Es decir, exponer bajo criterios de validez y verdad una idea de revolución institucionalizada en contra de la idea de revolución socialista expuesta y puesta en marcha por los grupos guerrilleros en México.



Imagen 12. “Código Penal”. Captura de pantalla tomada de https://www.calameo.com/read/004295646d53fa95ca814#google_vignette

Elia Hernández encara este aparato en el presente mediante la narración de un aspecto fundamental:

La historieta fue regalada en los lugares donde nacimos, donde estudiábamos y donde trabajábamos. Está distorsionada y manejada con mucha falsedad y grosería. Es insultante. Ella soy yo. Esos pies de página los tomaron de la revista alarma, otra revista Amarillista y mentirosa. Todo lo que dice del compañero es falso. Trataban de denigrar a los detenidos de esa época (min 43:55).

Lo que anuncia ella no es otra cosa, sino aquella versión del pasado en el presente. Se incorporan para denunciar un pasado alienado, objetuado, distorsionado por el Estado que criminalizó a los guerrilleros en aquel momento. Tal como lo mencionan, esta propaganda no sólo se distribuyó de manera pública en las ciudades, sino que tuvo el cometido de distribuirse de manera peculiar y significativa en los lugares donde los guerrilleros y guerrilleras habían nacido, donde estaba su familia, donde estaban sus amigos, donde estaban sus núcleos sociales que podían significar ayuda y resguardo.

Asimismo, Elia confronta el lugar donde fue detenida clandestinamente (min 40:30); un edificio del Instituto Salud y Seguridad Social para Trabajadores del Estado (ISSSTE) en el centro de la Ciudad de México. No recuerda, por supuesto, el lugar exacto del edificio donde estuvo detenida, pero recuerda cuál fue el edificio.

Otro elemento que se utiliza para desmontar la narrativa del Estado y su violencia, su contrapropaganda es la exposición de las fotografías de los perpetradores (imagen 13 y 14), la imagen de Miguel Nazar Haro y la imagen de Luis de la Barreda. Dos de los principales asesinos dirigentes de la brigada Blanca: un comando clandestino del Estado mexicano que se ocupaba de realizar detenciones, desapariciones, tortura y ejecuciones extrajudiciales.

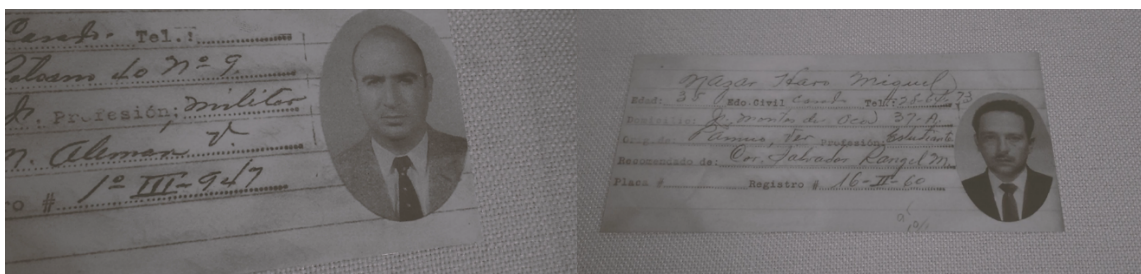


Imagen 13. Juan de la Barreda.
Captura de pantalla del documental
Mujeres del MAR (2023).

Imagen 14. Miguel Nazar Haro.
Captura de pantalla del documental
Mujeres del MAR (2023).

Todo esto es expuesto en el dispositivo cinematográfico mediante imágenes precisas de las fotografías, pero también del montaje cinematográfico. Tal como en las secuencias de los centros de detención, se hace una serie de yuxtaposiciones rápidas para mostrar la base de las cárceles clandestina, una base real a partir de la cual el espectador puede configurar psíquicamente el resto del espacio y de lo sucedido. La cámara escapa a la mirada morbosa de la tortura y de las vejaciones. Configura otro tipo de narrativa para desmontar la violencia, no recuperando una imagen violenta de lo sucedido, sino más bien aludiendo otra vez a la experiencia sensible del espectador. En el documental se da cuenta de lo que Ana Amado (2007, p. 106) denomina la imposibilidad de la reconstrucción totalizadora de las catástrofes del pasado, de “su restitución visual con la monstruosidad de su violencia” (2007, p.107). Nos parece que esta imposibilidad en el documental es también un deber-representar, o en todo caso, un deber-no-representar, puesto que en la ética de la no representación de la tortura o de las ejecuciones extrajudiciales está también la posibilidad de configurar elementos fílmicos que permitan otro tipo de agencia en el espectador. Desde esa posición, el sujeto en la pantalla encuentra entonces un sujeto fuera de cuadro que se incorpora visualizando y experimentando lo narrado desde la perspectiva de las mujeres del MAR.

Visto lo anterior como un proceso de subjetivación política (Modonesi, 2010, p. 15) que dialoga entre la pantalla, las fotografías y el espectador, en ello también ocurren procesos simbólicos y significantes de dimensión social. Por un lado, la constitución de un *sujeto en la pantalla*, a partir de los movimientos de cámara, secuencia y puesta en escena, pero también de la fotografía fija mediante un solo plano que visualiza un campo/contracampo-pasado/presente.

Sobre el campo/contra campo, podemos fijar la mirada en el minuto 20:58, donde Elda Nevares narra su ingreso al movimiento guerrillero, acto seguido, Elia Hernández, Esperanza Rangel y Marisol Orozco realizan el mismo ejercicio testimonial frente a la cámara. Las fotografías de juventud cooperan con la imagen en movimiento (min 21:06) como elementos de reconstrucción y continuidad. En cada toma la fotografía, imagen estática, en blanco y negro no sale del cuadro, éste se parte por la mitad dando lugar a la colorida imagen movimiento como narración testimonial.

El testimonio de Elda Nevares señala la crueldad del Estado mexicano para obtener información. Ella relata (min 01:02:45) la tortura de una niña de año y medio de edad, hija de una de sus compañeras, lo que hizo que se delatara el domicilio donde se encontraba refugiada. En el documental, esa es sólo una de las experiencias alrededor de las infancias que se dejan entrever durante ese periodo, pero también, como observamos, las compañeras iban presas junto con sus hijos. En la fotografía (imagen 15) aparece Elia, Martha Elba y Bertha Vega junto con otras compañeras de otras organizaciones guerrilleras, ahí se puede observar que se encuentra un pequeño bebé en los brazos de una mujer, Martha Elba Cisneros. Un bebé que, al igual que su madre María Elena Davalos militante de Frente Urbano Zapatista (FUZ), está cautivo, él mismo como víctima del Estado mexicano.



Imagen 15. Reunión en la cárcel. Captura de pantalla del documental Mujeres del MAR (2023, min. 00:59).

Madres e infancias tuvieron el mismo destino. Cuando Marisol Orozco, relata su detención (min 54:00) se muestra una fotografía superpuesta mediante desvanecido del fotograma donde expone su testimonio. La imagen corresponde a Marisol en sus años de juventud donde no rebasaba los 20 años. Esa imagen se contrapone a la narración del tamaño y cualidades físicas del policía que la detuvo.

Como consecuencia de la acción, el pequeño hijo de Marisol Orozco es retenido por las autoridades del Estado mexicano, un pequeño que contaba con la edad de 6 meses de edad y que no es entregado a la abuela sino hasta que el infante tiene 1 año y 6 meses. Así, es mantenido 1 año fuera de todo contacto con sus familiares, privándolo de sus vínculos de protección y cuidado. Ese hecho muestra un aspecto a considerar en dos sentidos, uno, respecto al ser mujer-madre de las guerrilleras y, dos, al tratamiento que se hizo de la vida de las infancias durante el régimen, secuelas poco reconocidas del accionar político de las guerrilleras.

No está de más decir que el conjunto de torturas que se aplicaron en contra de las exguerrilleras eran planeados de manera corporal y de manera psicológica. Es decir, el documental sólo deja ver un poco de la brutalidad del Estado, para revertir el uso y normalización de la violencia misma. La ética de la estética no fabrica artificios que expongan y reproduzcan la brutalidad de los hechos. No hay reconstrucciones frente a la pantalla, las palabras y la fotografía son suficientes para contener el horror del suceso, para que la imaginación del espectador cumpla su función.

Los anteriores elementos fílmicos de la fotografía marcan una relación directa con la formación de figuraciones imaginarias, entendidas como relaciones simbólicas que se urden entre la fotografía y la imagen en movimiento, es decir, como un proceso de interpelación/deducción psíquica con el espectador. Se posibilita lo magmático de crear un contenido capaz de conectar a las actuales exguerrilleras con las jóvenes militantes y de encontrar resonancias en nuevos públicos que atiendan el llamado del proceso de subjetivación política. El sujeto en la pantalla (Machado, 2009, p. 58) aparece subjetivado materialmente sólo por las condiciones históricas y sociales concretas (Revueltas, 2020, p. 71). Son los procesos de significación imaginaria los que dotan de materialidad a la dimensión de la cámara, pero este encuentra su cuerpo en la sociedad y en la lucha de clases.

Lo que significa, se enuncia desde el aparato cinematográfico a partir del montaje dialéctico, no sólo como la yuxtaposición de imágenes (Didi-Huberman, 2008) sino como la composición igualitaria, (co)posición, visible y evidente de imágenes presentes y pasadas. Aquí surge la importancia de los archivos familiares y personales de donde proceden fotografías antes, durante y después de las detenciones de las protagonistas, pues este material opera como contraposición significativa de las imágenes recuperadas del archivo de la Dirección Federal de Seguridad (DFS) y del Estado mexicano. A lo largo de los testimonios, el conflicto entre fotografías personales y las fotografías del Estado aparecen como un recurso cinematográfico que configura una imaginación de un pasado dinámico y en disputa.

Lo que enuncia la fotografía en el documental de testimonio militante se muestra como una imagen testimonio que se transforma en *imagen-verdad* (Vertov, 2018). El archivo que sustenta un trozo del pasado se coloca para llenar un hueco de olvido. Para producir un nuevo valor de uso (Fujita, 2020, p. 37) que tome la memoria del pasado y la reconfigure en el cine como historia. Cooperan dos imágenes, una fotográfica y una fotogramática, una imagen fija y otra consecutiva, la imagen-verdad se costruye mediante la cooperación dentro de la cámara y no mediante el antagonismo sintético que arroja un concepto (Bouhaben, 2018, p. 20), sin embargo, el proceso dialéctico ocurre mediante la interpelación entre dos realidades de la imagen, entrelazando un código nuevo en el presente. Entiéndase interpelación en el sentido althusseriano del término:

Sugerimos entonces que la ideología “actúa” o “funciona” de tal modo que “recluta” sujetos entre los individuos (los recluta a todos), o “transforma” a los individuos en sujetos (los transforma a todos) por medio de esta operación muy precisa que llamamos interpelación [...] ¿Por qué? Porque reconoció que la interpelación se dirigía “precisamente” a él y que “era precisamente él quien había sido interpelado” (y no otro) (Althusser 1974, p. 57-58).

Al final del filme *Las mujeres del MAR* (2003), se escucha a todas las mujeres cantar una canción en coreano. Es la canción del General Kim Il Sung. Solo una prueba más de esta gran convicción de luchar, que adoptaron, apropiaron y transformaron las mujeres del MAR. Es también una de las pruebas de cómo es que la memoria de aquellos años sigue conservándose intacta a partir de la música, a partir de imágenes reconfiguradas por un cúmulo de vivencias que sentaron las bases para contribuir a un nuevo proceso de subjetivación en México.

La ideología de la que gozaba el MAR hizo que cambiara la forma de lucha, como mencionaba Elda Nevárez, y aseguró la continuidad hasta 1986. Pero, además, podemos decir, que esta ideología ha influenciado a otras organizaciones y se ha inmiscuido en otros procesos organizativos, como el de la Coordinadora Nacional de Trabajadores de la Educación (CNTE), brazo democrático, del Sindicato Nacional de Trabajadores de la Educación (SNTE).

No bastando con esto los testimonios tanto de Bertha Vega como Elda Nevárez, van a configurar a sí mismos una visión que sigue resistiendo ante los embates del Estado. Bertha Vega dice: “El Estado trató de aniquilarnos, pero no pudieron”. Elia dice: “con nosotros no pudieron, mantuvimos siempre la alegría de vivir, el entusiasmo y la confianza en que algún día podríamos continuar con nuestra lucha”.

Al final del filme, en medio de una reunión entre mujeres en la nevería de Elda Nevares, ellas van a configurar a partir de las rememoraciones, la alegría, el cantar de las anécdotas que vivieron junto al pueblo de Corea del Norte que expone también a un pueblo de la República Democrática Popular de Corea distinto a los imaginarios configurados hoy en el mundo. Un pueblo, humilde, noble y alegre, que es capaz de ponerse una “peda” con compañeras mexicanas. Este es el imaginario en resistencia que se ha mantenido continuo en México, bajo la bandera de una lucha por defender la alegría.

Conclusiones

El documental de testimonio militante utiliza las fotografías como un recurso de cooperación con el testimonio, cuyo objetivo de subjetivación apunta a un espectador sensible que comparta una crítica de la sociedad, es decir, un espectador igualmente militante o activista social, pero por otro lado, en él también se desarrolla una búsqueda por configurar nuevos espectadores que estén buscando justicia por el actuar del Estado mexicano, sobre todo en un presente marcado por la denominada guerra contra el narcotráfico. Es así como la fotografía aparece como elemento no sólo de complementariedad y veracidad del relato sino detonador de confrontación entre discursos oficiales y alternos.

Las desapariciones y asesinatos son el orden del día en México y detrás de ello, hay un actuar omiso o cómplice del gobierno. Es por ello que, si se analiza la historia de la guerra sucia partiendo de los documentales de testimonio militante y de las fotografías que se integran en la pantalla, es posible ayudar a vincular las luchas de un sujeto fragmentado y subalterno en su búsqueda por la autonomía. El espectador aparece entonces como un sujeto en construcción propicio para establecer, desde las imágenes, la relación perdida con una ética de la mirada.

La fotografía como un recurso vivo del documental puede hacerse presente en propuestas donde la injusticia sea un asunto sin resolver, donde “los muertos no estén a salvo, donde el tirano no acabe de vencer” (Benjamin, 2008, p. 40).

Referencias

Filmes

CORONA, Mario. **Mujeres del MAR.** México, 2023, (87'31"). <https://docs-enlinea.com/fichas/mujeres-del-mar>

CORONA, Mario. **La Otra Revolución.** México, 2018, (107'29"). <https://www.youtube.com/watch?v=VNYD7Jy-CKI&t=173s>

Archivo

Biblioteca Archivos de la Represión (B.A.R). "Fotocopias de una publicación en la que muestran las fotografías de algunos integrantes del grupo político militar M.A.R., 1971-1982." (Fecha de consulta 15 de agosto de 2024).

<https://biblioteca.archivosdelarepresion.org/item/236838#c=&m=&s=&cv=&xywh=-1869%2C-781%2C6713%2C4384>

B. A. R. "Fotografías de la Procuraduría General de Justicia del Distrito Federal (P.G.J.D.F.) con retratos de militantes políticos. Vol. VIII. Militantes de la Liga Comunista 23 de Septiembre, del Frente Estudiantil Revolucionario (F.E.R.), de las Fuerzas Revolucionarias Armadas del Pueblo (F.R.A.P.) y del Movimiento de Acción Revolucionaria (M.A.R.)." (Fecha de consulta 15 de agosto de 2024). <https://biblioteca.archivosdelarepresion.org/item/99147#c=&m=&s=&cv=1&xywh=1894%2C530%2C1360%2C2083&r=90>

B. A. R. "Fotografías de la Procuraduría General de Justicia del Distrito Federal (P.G.J.D.F.) con retratos de militantes políticos. Vol. II. Movimiento de Acción Revolucionaria (M.A.R.)." (Fecha de consulta 15 de agosto de 2024). <https://biblioteca.archivosdelarepresion.org/item/98952#c=&m=&s=&cv=&xywh=-79%2C-1%2C306%2C200>

Fiscalía General para Movimientos Sociales y Políticos del Pasado. (2006) "Informe histórico a la sociedad mexicana". México: Secretaría de gobernación. http://sitiosdememoria.segob.gob.mx/work/models/SitiosDeMemoria/Documentos/PDF/INFORME_FE_MOSPP-2006_Parte_1.pdf

Bibliografía

AGAMBEN, Giorgio. **Lo que queda de Auschwitz.** Valencia: Pretextos. 2000.

ALONSO, José Luis. La Guerrilla socialista contemporánea en México. En: OIKIÓN, Verónica; GARCÍA, María Eugenia. (Ed.) **Movimientos armados en México, siglo XX.** (v.1). México: Colegio de Michoacán, 2008.

ALTHUSSER, Louis. **Ideología y aparatos ideológicos del Estado.** Buenos Aires: Nueva Visión, 1988.

AMADO, Ana. **La imagen justa: cine argentino y política (1980-2007)**. Buenos Aires: Colihue, 2009.

APREA, Gustavo. **Documental, testimonios y memoria: miradas sobre el pasado militante**. Buenos Aires: Manantial, 2015.

AUMONT, Jean; MARIE, Michel. **Análisis del film**. Barcelona: PAIDÓS, 1990.

BELLOUR, Raymond. **Entre imágenes. Foto, cine, video**. Buenos Aires: Colihue, 2009.

BERGER, John. **Para entender la fotografía**. Barcelona: Gustavo Gili, 2015.

BENJAMIN, Walter. **Tesis sobre la historia y otros fragmentos**. México: Universidad Autónoma de la Ciudad de México – Itaca, 2008.

BOUHABEN, Miguel Alfonso. El Sistema del Cine-ojo de Dziga Vertov y su repercusión. En: VERTOV, Dziga. **Memorias de un cineasta bolchevique**. Buenos Aires: la marca editora, 2018.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Cuando las imágenes toman posición**. España: A. Machado libros, 2008.

EAGLETON, Terry. **Ideología. Una Introducción**. Barcelona: Paídos, 1997.

EXPÓSITO, Marcelo. **La imaginación política radical. El arte, entre la ejecución virtuosa y las nuevas clases de luchas**. Barcelona-Sevilla: 'Desacuerdos 2', Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona (MACBA)-Donostia- Arteleku-Unia-Arte y Pensamiento, 2005.

FUJITA, Jun. **Cine-capital. Cómo las imágenes devienen revolucionarias**. Buenos Aires: Tinta Limon, 2020.

MACHADO, Arlindo. **El sujeto en la pantalla. La aventura del espectador, del deseo a la acción**. España: Gedisa editorial.

MODONESI, Massimo. **Subalternidad, antagonismo, autonomía: marxismos y subjetivación política**. Buenos Aires: Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales - CLACSO; Prometeo Libros, 2010.

NINEY, Francois. **La prueba de lo real en la pantalla**. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2009

OIKIÓN, Verónica; GARCÍA, María Eugenia. (Ed.) **Movimientos armados en México, siglo XX**. (v.1). México: Colegio de Michoacán, 2008.

ORTÍZ, Rubén. **La guerrilla desde los sótanos del poder. Imágenes y memoria de la contrainsurgencia urbana en México (1976-1985)**. I.2016. Disertación. (maestría en Historia Moderna y Contemporánea). - Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, México, 2016.

REVUELTAS, José. **Cuestionamientos e intenciones. Dialéctica de la conciencia**. México: Ediciones Era, 2020. (Obra política, tomo 1).

VERTOV, Dziga. **Memorias de un cineasta bolchevique**. Buenos Aires: la marca editora, 2018.

Recebido em 31/01/2025

Aceito em 06/05/2025