

Un acercamiento a la representación cinematográfica de la guerrilla en México. Meridiano 100 y Bajo la metralla

César Enrique Valdez Chávez*

Resumen

El cine ofrece un testimonio de la cultura de quien lo realiza; aunque no son la realidad en sí, representan las ideas y los valores de un tiempo y espacio determinados. En ese sentido, el objetivo de este artículo es realizar un acercamiento a la representación de la guerrilla y de las acciones del Estado mexicano para combatirla en dos películas: *Meridiano 100*, de Alfredo Joskowicz (1974), y *Bajo la metralla*, de Felipe Cazals (1982). Busco contribuir al estudio de las representaciones filmicas de la violencia política en general, y de la guerrilla mexicana en particular, para explicar la influencia que estos discursos han tenido en la manera en que se recuerdan las acciones de la guerrilla en México.

Palabras clave: Cine e historia, guerrilla, representaciones, violencia política, memoria.

Abstract

Cinema provides testimony on a cinematographer's culture; although it is not reality per se, it represents the ideas and values of a certain time and space. In this sense, the objective of this article is to approach the representation of guerrillas and the actions of the Mexican state combatting them in two films: *Meridiano 100* by Alfredo Joskowicz (1974) and *Bajo la metralla* by Felipe Cazals (1982). I seek to contribute to the study of film representations of political violence in general, and of Mexican guerrillas in particular to explain the influence these discourses have had on how the actions of the guerrillas in Mexico are remembered.

Keywords: film and history, guerrilla, representation, political violence, memory.

El terrorismo es fascista, es falta de apoyo popular. Estos pequeños grupos de cobardes terroristas, desgraciadamente integrados por hombres y por mujeres muy jóvenes, surgidos de hogares, generalmente en proceso de disolución, mayoritariamente niños que fueron de lento aprendizaje, adolescentes con un mayor grado de inadaptación [sic] que la generalidad, con inclinación precoz al uso de estupefacientes, en sus grupos con una notable propensión a la promiscuidad sexual y un alto grado de homosexualidad masculina y femenina.

Luis Echeverría Álvarez

Los policías han golpeado muy fuerte a la Liga 23 de Septiembre. Me impresiona el espíritu de sacrificio y disciplina de estos jóvenes dispuestos a matar o morir; que todo lo arriesgan; que todo prescinden y que hemos perdido para nuestra causa. Tienen una mística, que podrá ser morbosa, lo que llamo la pasión de la impotencia. El otro día en algún momento de intimidad, le decía yo a alguien que los jóvenes de la Liga se asombrarían si supieran como los quiero y admiro. Pero tengo que combatirlos, con lo que se arma un cuadro más allá de la novela rusa; el punto de vista del estadista respecto a estos movimientos tan absurdos y descabellados. Tema que algún día trataré en alguna novela que dé este punto de vista del gobernante combatido por la pasión impotente de jóvenes admirables dispuestos al holocausto.^[1]

José López Portillo

El objetivo principal de este artículo es analizar la manera en que fue representada la guerrilla, así como las acciones del Estado mexicano para combatirla, en dos películas: *Meridiano 100* de Alfredo Joskowicz (1974) y *Bajo la metralla* de Felipe Cazals (1982). Con esto se busca aportar un primer acercamiento al estudio de las representaciones filmicas sobre la violencia política en general, y de la guerrilla mexicana en particular.^[2] Si bien ambas películas pertenecen a contextos enunciativos distintos en lo temporal, nos permiten atender continuidades en la representación de los integrantes de los comandos guerrilleros, así como de sus valores y la manera en que se les exterminó. Considero también —por las especificidades de ambas películas— que es posible conocer la representación de las discusiones programáticas y “balances” de los resultados de la táctica y la estrategia política de la lucha armada. Finalmente, me parece importante destacar que *Meridiano 100* apareció en un año en que hubo un auge importante de las acciones guerrilleras, mientras *Bajo la metralla* se estrenó cuando el Estado consideraba exterminadas todas las organizaciones políticas armadas. Es decir, se encuentran en los extremos históricos del auge de la lucha armada revolucionaria de nuestro país y, por lo tanto, también permiten revisar si existió una modificación en el lenguaje fílmico de la percepción acerca de la guerrilla, los guerrilleros y el Estado mexicano.

Es necesario explicar que debido a las restricciones de espacio de la publicación en que aparece este artículo se ha privilegiado la síntesis. No realizaré un análisis crítico de las películas, es decir, no me importa su calidad estética o la profundidad de su trama, tampoco ofreceré un análisis semiótico, ya que no me interesan los filmes en sí mismos. Mi objetivo es mucho más modesto, intentar aportar elementos para reflexionar la manera en que se han representado a los miembros de las organizaciones armadas revolucionarias, en este caso, a partir del cine.

Cine y representación

Como lo ha explicado Julia Tuñón en su artículo “Torciéndole el cuello al filme”, las películas “ofrecen un testimonio de la cultura de quienes los realizan”, ya que “son textos inteligibles

que se pueden descifrar”, por lo tanto se convierten en fuentes para la historia. Aunque no dan cuenta de la realidad en sí, sino de la manera en que son representados ideas y valores. Es decir: “son construcciones culturales que no sólo transmiten información pues también participan de modo activo en el mundo de las ideas. El cine no es una realidad cruda, sino un discurso cocinado que se construye de manera determinada e influye en su sociedad. Y aunque el cine no copia la realidad, sí provoca la ilusión de certeza”.^[3]

Ni siquiera el cine documental puede considerarse una realidad, ya que va mediado por la construcción argumentativa de un creador. En palabras de Tuñón, “quienes hacen los filmes toman elementos objetos para construir un modelo, seleccionan aquello que es “visible”, lo reorganizan y crean un mundo paralelo, una construcción imaginada de éste”,^[4] convirtiendo a las películas en “otra forma de realidad”. Luego entonces expresan cultura, pero también la construyen, transmiten ideas, prácticas sociales, actitudes y conceptos que son comunicados a quienes acceden a ellas.

El cine, entonces, nos permite ser testigos de la manera en que los hombres se recrean a sí mismos, cómo reconstruyen y explican diferentes momentos de sus historias y, por supuesto, de su sociedad y cultura. A través del dispositivo cultural cinematográfico es posible acceder a los afectos y temores sociales, a comportamientos de todos los tipos; en suma: captan información muy importante del momento en que fueron creadas.

Muchos de los trabajos clásicos sobre las representaciones en el cine han abordado sobre todo la historia de los estereotipos y de la manera en que se perciben las ciudades o la manera en que se construyen masculinidades y feminidades. Considero que también es posible dar a estas particulares fuentes para la historia una interpretación política, ya que también este aspecto ha sido representado de muchas maneras. En este sentido los trabajos acerca de la guerra cristera nos han mostrado las diferentes maneras en que se ha interpretado dicho conflicto. Estas representaciones van desde la relación Estado-Iglesia, el papel de los combatientes, el papel de las mujeres, y por supuesto, la validez o no de los reclamos de los rebeldes.

La redefinición de la izquierda 1965-1982

El 23 de mayo de 1962, Rubén Jaramillo, combatiente revolucionario zapatista, fue asesinado por un destacamento militar. Esto sucedió luego de que fuera amnistiado en 1950 por el presidente Adolfo López Mateos. Jaramillo fue quizá el último jefe político que recurrió a las armas y utilizó el discurso revolucionario para la reivindicación de los derechos campesinos.

En los años siguientes, las organizaciones políticas armadas de corte socialista dejaron de plantear la recuperación de los ideales de la Revolución Mexicana y, por el contrario, consideraban que ésta había traicionado a las clases populares, por lo que las transformaciones políticas debían realizarse a partir de promover una revolución, sí, pero de corte socialista. Así, el Grupo Popular Guerrillero (GPG) comandado por Arturo Gámiz, irrumpió en el escenario público nacional con el intento de asalto al cuartel militar de la ciudad de Madera en Chihuahua. La acción buscaba emular el asalto al Cuartel Moncada cubano y

recuperaba la teoría del foco revolucionario. El asalto resultó un fracaso y provocó la muerte de ocho guerrilleros y seis militares.[5] Sin embargo, esta acción se convirtió en parteaguas para una parte importante de jóvenes que dejaron de identificarse con los partidos y organizaciones de la izquierda tradicional. El oportunismo del Partido Comunista Mexicano durante 1968 terminó por alejar a los jóvenes de la militancia institucional. La matanza del *Jueves de Corpus* de 1971 sería la gota que derramaría el vaso.

En Guerrero otro par de profesores rurales llevaban una larga lista de persecuciones y detenciones, aunque siempre habían operado dentro de los límites de la oposición política. El desencanto y la cerrazón del gobierno guerrerense hacia las demandas del movimiento magisterial y campesino llevó a Lucio Cabañas, primero, y luego a Genaro Vázquez Rojas, a levantarse en armas contra el gobierno. Así, el rumbo que tomaron los acontecimientos entre 1965 y 1968 no respondía a la lógica política que seguían los comunistas, quienes, en el fondo, buscaban ser reconocidos como una fuerza política legal. [6]

Para Barry Carr, la experiencia del movimiento estudiantil-popular de 1968, y la salida represiva que le dio el Estado, llevó a sectores de la izquierda a plantearse nuevas formas de hacer frente al gobierno. La primera fue constituir nuevas organizaciones de carácter local e incluso regional inclinadas a la organización del sector obrero o al sector campesino, y la segunda fue apostar por la crítica intelectual desde la izquierda organizando revistas.[7]

Así, las izquierdas mexicanas quedaron escindidas aún más que en décadas anteriores. La discusión no sólo era táctico-estratégica, sino también generacional. Los referentes habían cambiado notablemente y las viejas izquierdas, cansadas de la ilegalidad, estaban ahora en busca de integrarse al sistema político institucionalizado. Mientras que los jóvenes, formados con el ejemplo revolucionario cubano, comenzaron a buscar nuevas opciones organizativas. [8] En los años siguientes, en tanto los jóvenes se iban integrando a las distintas organizaciones armadas, el PCM continuaba expulsando militantes. En 1974 se hizo el llamado a la “Unidad de acción de la izquierda para lograr la libertad política”, por lo que se iniciaron los contactos con el Partido Mexicano de los Trabajadores, el Partido Socialista de los Trabajadores, el Movimiento de Acción y Unidad Socialista, el Movimiento de Organización Socialista y con el Partido Popular Socialista, el objetivo era encontrar coincidencias programáticas para llevar a cabo acciones conjuntas.[9]

El cine y la guerrilla

La lucha armada socialista en México, desarrollada entre 1965 y 1985, ha sido abordada, sobre todo, de forma referencial en el cine mexicano.[10] Las películas que aquí se analizarán fueron, hasta el final del siglo XX, las únicas que de manera explícita tocaron el tema. Ninguna de las dos retomó el nombre real de las organizaciones que actuaron en nuestro país;[11] sin embargo, en ambas los personajes principales pertenecen a comandos guerrilleros urbanos. Estos personajes surgieron debido al reacomodo y redefinición de la táctica y estrategia política de las organizaciones de izquierda.

La ficción ha sido un medio por el cual el pasado se transforma en un presente significativo mediante la lectura de las realidades textuales que recrean lo que muchas veces ha sido omitido en los discursos sociales dominantes y en la escritura de la historia. Sobre la guerrilla se han producido una cantidad importante de representaciones que, en mayor o menor medida, han querido dar cuenta de la brutalidad de aquellos años. Cuando hablamos de este tema debemos comenzar refiriéndonos a la literatura, desde la cual se ha criticado y reivindicado la lucha armada. Ha sido la manera en que los sobrevivientes prefieren contar sus experiencias y dar rienda suelta a duras críticas. También ha sido un terreno fecundo para que especialistas plasmen el resultado de investigaciones que de otra forma no podrían darse a conocer. Como ya vimos, Carlos Montemayor, por ejemplo, utilizó la novela para contar los entretelones del primer grupo guerrillero socialista y de la guerrilla en Guerrero; así, la literatura le ha permitido cierta comodidad para el manejo de situaciones controvertidas, como los desacuerdos entre organizaciones o peleas entre militantes.

En este trabajo nos referiremos a dos representaciones que se encuentran inmersas en dos contextos distintos: por un lado *Meridiano 100* realizada en 1974, en plena efervescencia guerrillera, y por otro *Bajo la metralla* filmada en 1982, cuando la actividad armada de las organizaciones guerrilleras es esporádica y la mayoría de los combatientes que sobrevivieron ya habían sido amnistiados y se encontraban integrándose a los nuevos partidos de izquierda. Sin embargo, no es posible afirmar que alguna de las coyunturas mencionadas haya sido particularmente benéfica para la percepción acerca de los combatientes revolucionarios. Para ello los medios de comunicación de la época hicieron eco del discurso oficialista y bloquearon toda posibilidad de comunicación entre las organizaciones políticas y la población. Como veremos en un momento, estos elementos se encuentran claramente representados en las películas.

Meridiano 100^[12]

Según Orlando Merino y Jaime García Estrada, Alfredo Joskowicz comenzó a imaginar *Meridiano 100* cuando descubrió la doble moral del Partido Comunista Mexicano en particular, y de los comunistas en general. Así tuvo la conciencia de que lo que sucedía en el bloque soviético era la instauración de un gobierno totalitario. En palabras de Joskowicz durante el movimiento estudiantil de 1968: “[...] me molestaba mucho la actitud de los compañeros que nos rodeaban en las asambleas del CUEC, que evidentemente eran cuadros formados por el PCM. Me irritaba profundamente, porque el discurso era: ellos son la razón absoluta, y nosotros no, aunque tuviéramos posiciones progresistas”.^[13]

Otra fuente de inspiración fue el relato *La viuda Afrodisia* de Marguerite Yourcenar, incluido en el libro *Cuentos orientales*. En él se narra la historia de un bandido que se enamora de una mujer casada. El bandido asesina al marido de la mujer, pero es detenido, ejecutado y decapitado. En el guion colaboró Héctor Bonilla:

Héctor Bonilla escribió el guion conmigo, porque compartíamos más o menos las mismas ideas, en particular el asunto de la guerrilla que trataba de levantar a la población, lo que

tenía cierto grado de demagogia. Combinamos estas ideas con el cuento de Marguerite Yourcenar y nos pusimos a escribir. Hicimos un guion bastante crítico respecto a lo que nosotros sentíamos era un doble pensar.^[14]

En concreto, *Meridiano 100* cuenta la historia de un grupo guerrillero que ha sido desarticulado debido a la traición de uno de sus miembros. La película inicia con la imagen de un grupo de hombres saliendo de una casa, llevan a un sujeto con los ojos vendados y golpeado, lo suben a un auto y por la forma en que lo llaman nos enteramos que es el soplón; en el juego de las pequeñas calles el vehículo es interceptado y el hombre que va con los ojos vendados es cambiado de auto. Los créditos son presentados sobre un mapa, el cual remite al nombre de la película. Estos son acompañados por el sonido de tambores en clara actitud bélica.

El sonido de los tambores se interrumpe para dar paso a una nota radiofónica que escucha un grupo de cinco personas que viajan en el auto, los dos de atrás llevan encañonado al soplón. La voz masculina habla sobre la caída de un grupo guerrillero y menciona que su inicio de operaciones fue en 1966, se habla de las muertes del Che, Camilo Torres, John Sosa y el coronel Francisco Cabaña, todos arquetipos latinoamericanos del guerrillero heroico. La voz también advierte que el ejército ha emprendido la búsqueda de los cinco sobrevivientes, quienes “parece han huido al sur del país vestidos de civiles”. Se detienen en un paraje boscoso, bajan con su prisionero, todos van armados, la imagen nos muestra a un campesino que escucha un disparo, corte a el cadáver atado a un árbol con un papel que dice “Justicia Frente Revolucionario”. Con pocos diálogos se muestra la impartición de justicia guerrillera. El traidor es asesinado sin más, no hay juicio, no hay explicaciones. El director muestra a los guerrilleros como personas frías dispuestas a eliminar a sus compañeros sin cuestionamiento alguno.

Las siguientes secuencias se desarrollan en el ámbito rural.^[15] La propuesta de los guionistas nos traslada a un lugar sin una ubicación clara pero que contiene los elementos representativos: pobreza, un ambiente religioso-místico y un aire de soledad recurrente. Se nos muestran paneos lentos de la zona montañosa con poca vegetación, en los cuales vemos a los guerrilleros caminando uno tras otro. Todos van armados y llevan grandes mochilas. En los momentos del desplazamiento de los protagonistas se nos sugiere la dificultad del movimiento entre la montaña, cansancio, botas rotas, vómitos. Los personajes parecen no estar preparados para enfrentar a la montaña. Se acentúan sus dificultades, están cansados y parecen fuera de lugar.

Con el avance de la película los personajes irán adquiriendo nombre, el comando se compone por “el Rojo” (Héctor Bonilla), como el jefe del grupo; si bien no da muchas órdenes, recurrentemente es él quien impone orden; Toño (Roberto Sosa) estudiante, algo bravucón y siempre expuesto a abusos por parte de los demás guerrilleros; Urbano (Eduardo López Rojas), un hombre con un sobrepeso considerable, quien se encarga de los contactos en el pueblo cercano, valiente y aguerrido, y finalmente “el profesor” (Álvaro Carcaño), quien representa al intelectual clasemediero que la mayoría del tiempo habla en términos marxistas y que poco comprende de las clases bajas.

Quizá la secuencia más significativa es la charla del comando guerrillero con Teodoro, un delegado del PC. En la imagen aparecen todos de frente, mientras Teodoro habla la cámara capta las impresiones de enojo de los cuatro guerrilleros. Se les está informando que el PC los conmina a dejar la lucha armada, aclarándoseles que no es que el partido no apoye la insurrección, sino que opinan que no es el momento. Enojado, Urbano comenta: “Pero tú, Teodoro, cuánto ganas por pelear aplastando las nalgas detrás de un escritorio”. Les piden apoyar una huelga general y los guerrilleros aceptan y deciden enviar un comunicado, el cual es grabado por “El Rojo”:

Ante los reiterados hechos de violencia, represión y muerte, manejadas por la oligarquía dominante, hacemos un llamado a la huelga general. Es del dominio público que el nuestro es un combate que sólo damos respuesta, eso sí con honor, dignidad y energía de hombres libres de explotación y falsa política, que por largo tiempo ha sufrido nuestro pueblo. El objetivo revolucionario de esta etapa, reclama la participación de los trabajadores, la incorporación al combate abierto de los hombres que no aceptan más la miseria y la explotación, queremos que quede claro que esto no tiene nada que ver con los llamados a la lucha de masas en abstracto que hacen los conformistas de izquierda, ni tampoco con las posiciones mediatizantes del mal llamado Partido Comunista, cuyos políticos lo exhiben como un rótulo usado constantemente para traicionar el verdadero ideal nacional revolucionario. Invitamos a participar en esta lucha a todos los hombres y mujeres honrados, desde el más radical revolucionario hasta el más ferviente religioso, con tal de que no tenga nada que ver con los caciques y los enemigos del pueblo. No más crímenes políticos, no más miseria y hambre producto de la explotación.

El montaje va de la imagen de “El Rojo” hablando ante una grabadora a un plano en el que se dirige a un grupo de campesinos. Al terminar el comunicado un paneo nos muestra los rostros de las personas a quienes “El Rojo” habla: son campesinos de rostros duros, sus expresiones parecen no comunicar ningún sentimiento. Después vemos al profesor tratando de convencerlos a partir de un discurso de sacrificio revolucionario, llama al guerrillero “el elegido del pueblo”. Los campesinos preguntan: “¿Si nos vamos con ustedes?, ¿cuánto nos pagarían?” Nuevamente se insiste en la imposibilidad del empate entre la urgencia de las clases populares, comer, y la prioridad de los guerrilleros, la revolución.

Un paneo y la voz de un reportero confirman que la huelga ha fracasado, la tristeza es evidente. Toño dice que es hora de irse, el profesor no entiende por qué los explotados no se rebelan, afirma que ellos son piezas dentro de un determinismo histórico, y que al conjuntarse las condiciones habrá una rebelión. La actitud de los personajes es cerrada todo el tiempo, rayando en lo inflexible. La película los muestra encerrados en un discurso incomprensible que no retoma las preocupaciones sociales de los campesinos.

La historia de amor entre “El Rojo” y Maura (Martha Navarro) se utiliza para delinear la personalidad del líder guerrillero y mostrar los límites de su compromiso político. Así, “El Rojo” es capaz de renunciar a la seguridad del comando guerrillero por el enamoramiento. Maura, el personaje que roba la estabilidad al “Rojo”, es mostrada como una mujer que ansía la libertad, pero que en ese camino rompe el compromiso matrimonial al dejarse llevar hasta la

infidelidad. Este enamoramiento falto de honor se convertirá en la situación que provoque la localización y eliminación del grupo.

En la película el ejército brilla por su ausencia, se les muestra persiguiendo y cazando. Hacia el final de la película, luego de asesinar a los miembros del comando guerrillero, se les ve cortándoles la cabeza y quemando los cuerpos. Sin embargo, más que una muestra de la capacidad represiva o de la crueldad militar, la escena parece interpretar la decapitación como un castigo ejemplar y como un proceso ritual, cortar la cabeza a la revuelta. Al final, muertos los guerrilleros, se reinstaura la inercia cultural del pueblo.

Bajo la metralla

En 1982 Margarita López Portillo estuvo al frente de RTC y el cine mexicano atravesaba sus peores momentos en cuanto a creatividad, que no en el asunto de la inversión y la producción. La administración de la hermana del presidente fue vengativa, ya que se dedicó a ajustar cuentas con quienes había tenido conflictos en el pasado.^[16] Por ello tanto directores y actores como equipo técnico, afiliados al sindicato, obedecían sin chistar respecto a qué películas se filmarían y quienes trabajarían en ellas.

Cazals cuenta que a principios de los años ochenta se encontró con un set sin desmontar en los Estudios Churubusco, por lo que pensó que podría hacer una película con un gasto recortado debido a que no se tendría que invertir en la construcción de la escenografía. Así, junto a Tomás Pérez Turrent emprendió el camino inverso, crear una idea a partir del set. Cazals afirma que ya había charlado con Pérez Turrent sobre “llevar algo” de Albert Camus al cine. Fue entonces que pensaron que *Los justos* podría adaptarse y que el set podría servir a la perfección. Sin embargo, la idea no estaba del todo redondeada ¿cómo sería posible trasladar *Los justos* al contexto mexicano? Por esos días, comenta Cazals, tuvo un encuentro con su amigo Gilberto Guevara Niebla, ex dirigente del 68. Gilberto estaba triste por la muerte de un primo en Sinaloa, su familiar formaba parte del grupo guerrillero urbano, “Los enfermos”, y hacía unos pocos días había caído en una de las últimas casas de seguridad.

Cazals decidió retomar esa situación y consideró que Xavier Robles fuera el encargado de realizar el guion. Xavier ya había trabajado con Cazals en la investigación para *Las poquianchis*, además de apoyar a Pérez Turrent en los diálogos. Para ese entonces ya habían desarrollado un par de guiones que no habían logrado filmar. La película no tuvo problemas de censura, sólo se les pidió que moderaran el lenguaje altisonante de los diálogos.

Cazals venía de un momento “complicado”, como director del régimen se le habían encargado dos películas cuyo principal público era el “pueblo”, esa ola de cine popular que inundó al país y llevó al cine mexicano a concentrarse en bares y ficheras. En ese momento de “crisis” se le encomendó filmar *Rigo es amor*, *El gran triunfo* y *Las siete cucas*, con lo cual, pese a sus quejas, se mantuvo activo y recibiendo un buen trato del régimen. Con *Bajo la metralla* Cazals buscaba recuperarse de ese “bache”, ya que si bien *Canoa*, *Las Poquianchis* y *El apando* fueron criticadas por su estilo exagerado, consiguieron éxito en taquilla y eran parte de un cine que buscaba superar su estancamiento. Además trabajó para Arte-Difusión, una compañía de

Vicente Silva Lombardo en la que podían encontrar trabajo complementario los cineastas y actores en producciones educativas. Allí conoció a Humberto Zurita y a Alejandro Camacho, el reparto se complementó con actores de su confianza.

En el aspecto técnico *Bajo la metralla* fue una película complicada, ya que se debía grabar en un interior muy pequeño, por esa razón se utilizaron focales de largo alcance, lo que provocaba que el camarógrafo tuviera muy poco espacio para moverse, y casi siempre estuviera pegado a la pared del set. Con esto Cazals intentó plasmar una impresión de amplitud en la acción, con la intención de mostrar a los guerrilleros libres en el espacio cinematográfico. El director también trató de mover a los personajes por toda la casa. Dotó a cada piso de una función en la acción de la película, tratando de aportar valor al dramatismo fílmico.

La película inicia con una emboscada, con un grupo de sujetos armados quienes con máscaras color azul disparan a varios automóviles, de uno de ellos sacan a un hombre vestido de traje. La secuencia tiene el toque sangriento característico de Cazals, disparos que sacan mucha sangre y *slow motions* para “aumentar” el dramatismo de cada muerte. Los disparos y los acelerones saturan la escena, la cual termina con la dispersión del comando y la voz de una de las mujeres que repite un par de veces “¡Putra madre!” con voz iracunda. En el desarrollo de la escena presenciamos una muerte particular, un miembro del comando es herido, y una de las mujeres decide asesinarlo. Esta primera escena va a establecer las reglas del conflicto dramático de la película, una acción que ha fracasado, vidas se han perdido y un rehén que parece no tener ninguna relación.

Considero necesario recalcar que la película nos introduce de forma rápida y fuerte al ejercicio de la violencia, no hay nada en la película que permita relacionar las imágenes vistas con el tema de la violencia política. Deberán pasar varios minutos para que el espectador pueda tener el contexto claro y comprenda los sucesos narrados.

La llegada a la casa de seguridad es una secuencia larga y que por momentos puede parecer lenta. Pocas palabras y muchas miradas recelosas. El rehén conoce el nombre de uno de los miembros del grupo, pero al parecer no coincide con el nombre por el cual es llamado. Pedro (Humberto Zurita) es comandante del grupo y en ocasiones el rehén lo llama Mateo. Con él está María (María Rojo), quien mató al herido de la primera escena. Ambos cargan a otro herido al que llaman Juan (Gerardo Vigil). María en reiteradas ocasiones revive la acción de dispararle a su “compañero”, llamado Santiago, y con el avance de la película sabremos que era su pareja. Al poco tiempo llega la segunda parte del comando: Andrés (Alejandro Camacho), Tomás (Salvador Sánchez), Martha (Beatriz Marín) y Martín (José Carlos Ruiz). Andrés es un joven médico que ha desarrollado una personalidad dura, niega la posibilidad de cualquier amistad y es un férreo seguidor de los reglamentos. Tomás es un obrero que se ha unido a la guerrilla, demuestra en varias ocasiones ser morbosos y desconfiado, “él si se partió la madre trabajando y no hojeando libritos como los demás”. Martha es una mujer de carácter fuerte, detesta el perfil pequeñoburgués de María y es pareja de Tomás. Finalmente, Martín es el enlace con la dirección y es pieza clave en la conclusión y en la representación de la estrategia contrainsurgente de la película. Poco es lo que se sabe de lo que sucede en el exterior de la

casa: un teléfono y un televisor se convierten en sus únicos lazos con el mundo; así como las ventanas, el lugar desde dónde esperan la llegada de sus perseguidores.

En una secuencia Pedro, Andrés y Martha miran la televisión y ven un reporte del asalto. El jefe de la policía de la ciudad achaca el ataque a dos bandas de narcotraficantes; el noticiero destaca también la muerte de inocentes y desvía la atención acerca de un posible atentado contra el Ministro de Comercio. El jefe de la policía, el coronel José Ramírez, afirma a los reporteros que “estos tipos así son, se matan por cualquier cosa, para ellos la vida no vale nada”. A la pregunta de si el ataque puede imputarse a un grupo “terrorista” responde: “El clima de libertad en que vivimos y esta democracia reinante nos permitió acabar con las organizaciones extremistas. La sensible muerte del ingeniero De la Rosa no puede achacarse a grupos terroristas, quedan gánsters, perturbados mentales... y así como creo en Dios, puedo asegurarles que terminaré con ellos”. Es claro que se intenta representar la manipulación de información, tanto de las autoridades policiales como de los medios de comunicación, los cuales fueron pieza clave en la estrategia gubernamental que provocó la invisibilidad de las organizaciones políticas de oposición.

Las secuencias en *Bajo la metralla* suelen ser largas e implicar discusiones antagónicas entre los personajes. La mayoría muestran a los guerrilleros discutiendo y a punto de los golpes o los disparos. La película recalca lo que puede percibirse como franjas del espectro político de la izquierda radical mexicana. Se critica la violencia, la cual parece haber perdido el objetivo; también el ajusticiamiento, la disciplina que llega al punto del autoritarismo, y se pone mucho énfasis en la desconfianza.

Una larga charla entre María y Pedro los hace recordar cuando las cosas eran “felices”, y cómo pasaron de presionar a terratenientes para devolver tierras al asesinato político. La llegada de las armas de alto poder y las ilusiones de convertirse en comandante de una revolución triunfante. El “juicio” que entabla a su rehén, Pablo, amigo de la juventud de Pedro, es bastante claro en cuanto a cómo se representan las diferencias doctrinarias, Pedro afirma: “Pese a todas sus desviaciones (Pablo) no es reaccionario, no lo era entonces y no creo que lo sea ahora, incluso puedo añadir que contribuyó considerablemente a mi formación, dejé de verlo cuando cayó como prisionero político”. Sin embargo sus compañeros no están de acuerdo y consideran necesario eliminar al rehén.

María, quien juega una especie de papel de conciencia crítica, se refiere a Pedro diciendo: “Conque después de todo tienes sentimientos. Pedro el duro, Pedro el inflexible, él piensa en todo, el cabrón Pedro. Ahora sale con que es un hombre bueno que no pudo asesinar al amiguito de la infancia. Mientras la pendeja de yo remataba a Santiago para no dejárselo a la policía”.

En muchas ocasiones los ruidos del exterior causan una distorsión en los personajes que se encuentran en la casa; aun cuando Cazals afirma que buscaba que los guerrilleros se notaran libres y no cautivos, el resultado es todo lo contrario: se ven apretados, con poca movilidad y pareciera que la casa es una prisión.

Luego de muchas discusiones se acuerda que Pedro, Andrés y Tomás utilizarán unos pasaportes falsos para escapar, mientras Martha y María se quedarán unos días más en la casa para no despertar sospechas. Luego de una llamada telefónica de Martín, quien anuncia tener “buenas noticias”, inicia la secuencia final. Podemos decir que tiene los mismos elementos que la inicial y son característicos de Cazals: mucha sangre, cuerpos que caen en *slow motion* y situaciones algo exageradas, como la entrada de varios policías por las ventanas. Los policías son hombres sin rostro, no tienen ningún diálogo y los vemos como sombras que se tragan a los guerrilleros.

Finalmente, Martín le revela a Pablo que es un agente infiltrado de la Secretaría de Gobernación, y que desde el gobierno se organizan los grupos extremistas para que los propios políticos eliminen a personajes incómodos. Pablo, aún a punto de ser ejecutado, se muestra optimista y asegura que su asesinato servirá para destapar todo lo que está pasando y que esa es una buena razón para morir. Martín le demuestra la ingenuidad de su visión política.

Recapitulación

A finales de la década de los sesenta, en México y en muchas partes del mundo, buena parte de los jóvenes progresistas dejaron de identificarse con los partidos comunistas, los percibieron como estructuras jerárquicas y profundamente gerontocráticas. El *Che* Guevara ascendió al pedestal del guerrillero heroico y fue mucho más atractivo que la imagen del burócrata de partido que se comunicaba en un lenguaje casi incomprensible. Los jóvenes respondieron creando sus propias organizaciones políticas y reflexiones teóricas. Los sangrientos sucesos represivos que se replicaban a lo largo y ancho del país les permitieron desarrollar un diagnóstico claro: la única forma de derrumbar al sistema político y económico, generador de la desigualdad, era por medio de la organización social y política, para unos, y de la violencia revolucionaria para otros. Sin embargo, el diagnóstico de la lucha armada fue desarrollado y difundido como una verdad de hecho claramente dogmática. Así, los jóvenes que escaparon al dogmatismo de los partidos encontraron uno nuevo fundado en su voluntarismo político.

Las representaciones ficcionales de estos años han dado cuenta de las luces y las sombras de las organizaciones armadas. En el caso de las dos representaciones cinematográficas que abordamos aquí, es posible ver que se concentran en elementos negativos. Es claro que ninguno de los directores tenía por objetivo servir de vehículo de difusión del uso de la violencia revolucionaria, pues a diferencia de la novela de la guerrilla, que es un fenómeno militante, las primeras películas sobre ese tema sirvieron para mostrar lo peor y lo contradictorio de dichos movimientos: tanto Jaskowicz como Cazals lo expresan con toda claridad en entrevistas, y por supuesto, en sus películas.

Los guerrilleros de Jaskowicz se sienten derrotados, tienen miedo, les da sed, son incapaces de comunicarse con el pueblo del cual se consideran vanguardia, además de ser capaces de dejar de lado la lucha revolucionaria por un enamoramiento. Son representados como individuos

dados a olvidar su compromiso político por una mujer. Los de Cazals son todos autoritarios, desconfiados, son proclives a solucionar sus problemas por medio de la violencia, son fríos y están conscientes de los riesgos de la lucha armada. Los primeros son derrotados también por la imposibilidad de convencer a los campesinos de unirse a ellos; los segundos son derrotados por confiar en un sujeto que al final se revela como un infiltrado. Por tanto, los guerrilleros mueren por ingenuos, sectarios y víctimas del mismo fenómeno que ellos desataron: la violencia. En ambos casos se adhieren al estereotipo del guerrillero setentero: jóvenes de clase media sobreideologizados y con serios problemas de control de sus emociones.

En ambas películas los grupos guerrilleros fueron infiltrados y estaban aislados por no tener alianzas políticas con otros sectores de la izquierda que, evidentemente, no estaban a favor de la violencia. Estos aspectos se encuentran muy arraigados como explicaciones del fracaso de la opción política armada. Algunos trabajos recientes han ayudado a explicar mejor estos dos fenómenos que, si bien estuvieron presentes, no pueden generalizarse. Es importante destacar que en ningún momento las películas cuestionan la respuesta excesivamente violenta, ya sea del ejército o de la policía política. Es claro que ambas representaciones son cómodas para el régimen y ayudan a reforzar la idea de que no hay nada que escape a sus ojos y oídos. La efectividad del combate a los grupos armados quedaría demostrada, y en el caso de *Bajo la metralla* se apuntala la idea de que estos grupos existieron al amparo del Estado y nunca estuvieron fuera de su control. Igualmente se proyecta la división interna y los rencores “clasistas” (en *Meridiano 100* entre Toño y el profesor, en *Bajo la Metralla* Tomás y Martha con todos los miembros del comando). En ambos casos los comandos huyen debido al fracaso de un atentado y se repliegan a una supuesta zona de “confort”, en la que de manera paulatina van perdiendo su espacio de movilidad hasta ser exterminados.

La crítica de la violencia y la devastadora y pésima imagen del guerrillero que no puede asociarse con lo heroico, fueron el primer paso de la construcción arquetípica del sujeto revolucionario en el cine mexicano. Sin duda hace falta profundizar sobre varios aspectos que escapan a los límites de espacio de este artículo; sin embargo, me parece que aquí hemos demostrado que estas dos películas transmiten una percepción social generalizada acerca de los motivos, comportamientos y límites de las luchas armadas revolucionarias. La influencia de estas películas en la manera en que la gente interpretó la violencia revolucionaria mexicana en el momento en que fueron estrenadas es poco clara; sin embargo, no podemos descartar que el gobierno haya considerado utilizarlas como elemento propagandístico. De cualquier modo, quedaron como documento que puede influir en la manera en que los espectadores jóvenes interpreten las acciones políticas de los grupos guerrilleros.

* Dirección de Estudios Históricos, INAH.

[1] José López Portillo, *Mis tiempos*, México, Fernández, 1988, p. 178.

[2] Se ha estudiado la representación de la guerrilla en la literatura en Patricia Cabrera López y Alba Teresa Estrada, *Con las armas de la ficción. El imaginario novelesco de la guerrilla en México*, México, UNAM / CEIICH, vol. I, 2012. También la forma en que la prensa dio cuenta de las acciones

de la Liga Comunista 23 de Septiembre en Rodolfo Gamiño, “Prensa oficialista y acción guerrillera en la década de 1970: el caso de la Liga Comunista 23 de Septiembre”, *Antropología*, núm. 94, México, 2012. Sin embargo, aún no hay un trabajo sistemático sobre las representaciones visuales, probablemente porque no hubo una producción específica sobre este tema; empero, es posible iniciar su estudio, de ahí el origen de este breve artículo.

[3] Julia Tuñón, “Torcerle el cuello al filme: de la pantalla a la historia”, *Diario de Campo*, núm. 9, México, 2015. pp. 35–36

[4] *Ibidem*, p. 36.

[5] Quizá el mejor relato de dicho episodio sea la novela *Las armas del alba* de Carlos Montemayor. Para testimonios e información referente al asalto al cuartel Madera puede consultarse la página web <http://www.madera1965.com.mx/intro.html>, desarrollada por el Comité “Primeros vientos” en el marco de la presentación de la novela de Montemayor. El Comité ha estado conformado por familiares, sobrevivientes al ataque y simpatizantes en general.

[6] Adela Cedillo realizó en 2008 una bibliografía exhaustiva acerca de *La guerra sucia en México*, la cual se mantiene vigente, aunque en los últimos años ha crecido el interés de los jóvenes por realizar tesis sobre el tema de la lucha armada en México. Véase <http://guerrasuciamexicana.blogspot.mx/2008/09/23-de-septiembre.html>

[7] Barry Carr, *La izquierda mexicana en el siglo XX*, México, Era, 1996, p. 274.

[8] Nicolás Echeverría, *El memorial del 68*, México, TV UNAM / CUT, 2008.

[9] Arnoldo Martínez Verdugo, *El Partido Comunista Mexicano: Trayectoria y perspectivas*, México, Fondo de Cultura Popular, 1971.

[10] Quizá el ejemplo más popular sea el personaje de “El Chivo” en la película *Amores perros*, de Alejandro González Iñárritu. “El Chivo” fue maestro de una universidad privada que en los años setenta decidió pasar a la clandestinidad para incorporarse a la lucha armada. Sin embargo, la película recalca el abandono de su familia, su esposa y su hija Maru, quien era muy pequeña. Tras pasar un tiempo en la cárcel consigue su libertad, pero en lugar de buscar a su familia decide vivir en una vecindad y dedicarse, además del oficio de ropavejero, a realizar “trabajitos” a sueldo, la mayoría de los cuales son asesinatos. Aunque dicha representación pertenece a un periodo posterior al que será tratado, nos muestra la imagen peyorativa que se proyecta de los excombatientes. Lo mismo sucede con *XY*, la serie televisiva producida por Once TV, presenta un exguerrillero, el padre del joven periodista y mediero escritor Diego Rodríguez, quien si bien no es un criminal como “El Chivo”, si es exhibido como un sujeto irresponsable, sucio y sin la capacidad para desarrollar relaciones afectivas. Vive en un viejo departamento en el que proyecta todo su resentimiento. Diego, su hijo, se entera de su existencia muchos años después, únicamente se sabe abandonado pero desconoce el pasado político de su padre. Así, tomando este par de ejemplos, se despoja por completo al guerrillero de su compromiso político y se le presenta como un sujeto sin moral, que abandonó a su familia y sin posibilidades de readaptación social.

[11] En 2013 se estrenó *Las armas del alba*, dirigida por José Luis Urquieta (2013), la cual está basada en la novela del mismo nombre de Carlos Montemayor, y en la que se respetan los nombres reales de las organizaciones políticas y de los militantes.

[12] Debido a la poca información disponible sobre *Meridiano 100*, se ha recurrido al libro de Alfredo Merino Juskowicz, *Una vida para el cine, México*, CUEC/ Imcine, 2012.

[13] Alfredo Merino, *op. cit.*, p. 126

[14] *Idem*.

[15] Solamente quien sepa que el meridiano 100 cruza el poblado de Chalma, o reconozca el lugar por su iglesia, se dará cuenta de la ubicación espacial de la película. Juskowicz de forma recurrente nos muestra los “ritos” católicos, danzantes, hombres y mujeres que entran de rodillas a la iglesia.

Se insiste en la inscripción de la portada de la iglesia “Venid a mi todos los que estáis trabajados y cargados y yo os aliviare, Mateo cap. XIV 28”. Nos muestran dos mundos, uno profundamente religioso que parece aislado de la realidad y el que llevan a cuestas los guerrilleros. El enfrentamiento de dos credos incapaces de comunicarse.

[16] Entrevista realizada por Roberto Fiesco Trejo, 23 de noviembre de 2005, en los Estudios Churubusco Azteca. Se encuentra en el Menú Extras del DVD que se puso a la venta.