

## MEMORIA AUDIOVISUAL DE LA GUERRILLA Y EL TERRORISMO DE ESTADO EN MÉXICO. EL CASO DE LAS FUERZAS DE LIBERACIÓN NACIONAL (FLN)

Claudia Arroyo Quiroz

Universidad Autónoma Metropolitana-Cuajimalpa<sup>1</sup>

*El artículo analiza las aportaciones del cine mexicano documental contemporáneo a la conformación de la memoria cultural sobre la guerrilla y el terrorismo de Estado de los años 70 en México. Con base en el concepto de memoria cultural propuesto por Astrid Erll y Ute Seydel, se indaga en la manera en que los textos fílmicos adoptan su respectiva perspectiva sobre esos acontecimientos históricos. En particular se estudian dos documentales que se enfocan en el caso del grupo guerrillero Fuerzas de Liberación Nacional (FLN). Mientras que La insurrección de la memoria. Un testimonio de las FLN (AMV, 2009) reconstruye la historia del grupo, Flor en otomí (Riley, 2012) hace una semblanza de la vida y la militancia de una de sus integrantes, Dení Prieto Stock. Mediante un análisis de las estrategias de representación empleadas, el artículo muestra que los filmes ofrecen miradas distintas sobre el pasado, y que, a la vez, comparten ciertos aspectos, lo que permite ver que la constitución de la memoria cultural sobre la guerrilla y el terrorismo de Estado es compleja y heterogénea. Un aspecto compartido por ambas cintas es que convierten la casa de seguridad central del grupo –la casa de Nepantla–, asaltada por el ejército en 1974, en un espacio de memoria donde se condensan simbólicamente tanto la experiencia de la clandestinidad como los crímenes de Estado.*

### Introducción

La política estatal represiva implementada en contra de los integrantes de los movimientos sociales y políticos en el México de los años 60, que culminó con la represión del movimiento estudiantil de 1968 –particularmente con la matanza del 2 de octubre de 1968 en Tlatelolco–

generó el surgimiento de diversos grupos de guerrilla rural y urbana en los años 70, que también fueron violentamente reprimidos. Los crímenes de Estado perpetrados en contra de estos grupos guerrilleros han permanecido en la impunidad. Los funcionarios responsables de esos crímenes no han sido sentenciados, no ha habido un reconocimiento oficial efectivo ni una política de reparación del daño a las víctimas, como sí ha ocurrido en otros países latinoamericanos respecto al terrorismo de Estado implementado en los años 70 y 80, en particular en Argentina.

En el sexenio del presidente panista Vicente Fox (2000-2006) hubo cierta disposición para abordar este problema mediante la creación de la Fiscalía Especial para los Movimientos Sociales y Políticos del Pasado (FEMOSPP) en 2002 y la apertura a consulta pública en el Archivo General de la Nación (AGN) de los expedientes de la Dirección Federal de Seguridad (DFS), la policía política encargada de implementar las detenciones arbitrarias, torturas y desapariciones en los años 70 y 80. Sin embargo, la voluntad política del gobierno respecto al esclarecimiento de los crímenes y la impartición de justicia fue, en realidad, sumamente limitada, ya que la Fiscalía fue disuelta muy pronto, al final del mandato de Fox; la investigación que la misma instancia le encargó a una comisión de especialistas no fue publicada de forma completa sino en una versión muy corta, y los procesos judiciales implementados en contra de algunos funcionarios implicaron sentencias muy menores.<sup>2</sup>

Si bien la apertura de los archivos de la DFS permitió a algunas víctimas de la represión y familiares de desaparecidos documentar sus casos y abrir averiguaciones previas, y facilitó materiales para la investigación historiográfica y representaciones culturales, resultó ser una concesión breve.<sup>3</sup> El acceso a los archivos, y con ello la posibilidad de la consulta, finalizó durante el regreso del Partido Revolucionario Institucional (PRI) al poder, en el presente sexenio de Enrique Peña Nieto (2012-2018), cuando se modificó la Ley General de Archivos con el argumento de la necesidad de proteger los datos personales (Zavala, 2015).

En este contexto de impunidad y de retroceso en lo que atañe a la posibilidad de investigación, resulta particularmente importante estudiar las intervenciones de la sociedad civil hechas con la finalidad de exigir memoria, verdad y justicia, así como con el objetivo de documentar y realizar una representación cultural de ese pasado de violencia. Esas

intervenciones han consistido en el activismo de asociaciones de familiares de desaparecidos (Comité Eureka; Comité Pro Defensa de Presos, Perseguidos, Desaparecidos y Exiliados Políticos de México; H.I.J.O.S México) y en la realización de trabajos periodísticos, literarios, cinematográficos y académicos, sobre todo a partir del sexenio de Fox. Todas estas intervenciones han contribuido a resistir las “políticas públicas del olvido”, así como a defender el derecho al recuerdo, para utilizar los términos empleados por Ute Seydel (2014a) en su estudio sobre este proceso de construcción de memoria.

Para comprender las dinámicas de este proceso es útil recurrir al concepto de memoria cultural propuesto por Astrid Erll, el cual refiere a aquella interacción entre el presente y el pasado que ocurre en contextos socio-culturales y que opera en dos niveles: el individual o cognitivo y el colectivo, que implica la interacción social y el uso de diversos medios. Estos niveles interactúan continuamente y en ambos ocurren procesos similares de selectividad y de adopción de perspectivas, que son inherentes a la creación de versiones del pasado de acuerdo con necesidades y conocimientos actuales. En el nivel colectivo, la memoria cultural refiere al orden simbólico, los medios, instituciones y prácticas por medio de los cuales los grupos sociales construyen un pasado compartido (Erll, 2008: 2-5).

En el ámbito mediático, se ha ido construyendo una memoria cultural audiovisual sobre la guerrilla y el terrorismo de Estado en México, mediante la producción cinematográfica que, en su mayoría, ha sido documental.<sup>4</sup> Esta intervención mayor del cine documental se debe en parte a la posibilidad que este género brinda para satisfacer la necesidad de narrar ese pasado con base en testimonios de exguerrilleros y familiares de desaparecidos, así como a la dificultad financiera, logística y estética que la representación ficcional del pasado puede implicar. Mientras que las aportaciones del cine documental y del ficcional son complementarias, se trata de géneros que, además, no están nítidamente delimitados entre sí; sino que en ocasiones se imbrican, como en el caso de la interpretación de Rosario Ibarra (fundadora del Comité Eureka) como sí misma en el filme ficcional *Cementerio de papel* (Hernández, 2007).

La representación fílmica documental de la guerrilla y el terrorismo estatal de México ha sido poco abordada en investigaciones académicas,<sup>5</sup> lo cual ocurre en el marco de una escasez de estudios sobre el cine documental mexicano en general.<sup>6</sup> Entre los estudios académicos

realizados sobre esa representación se encuentran los de Ute Seydel (2014a, 2015) sobre *La guerrilla y la esperanza: Lucio Cabañas* (Tort, 2005) y *Trazando Aleida* (Burkhard, 2008) y el de Viviana MacManus (2015) sobre *Flor en otomí* (Riley, 2012), los cuales podrían ser situados en una línea de investigación enmarcada por los estudios culturales y los estudios sobre la memoria cultural. El presente artículo busca contribuir a esta línea de investigación mediante el análisis de dos documentales que abordan el caso particular del grupo guerrillero Fuerzas de Liberación Nacional (FLN):<sup>7</sup> *La insurrección de la memoria. Un testimonio de las FLN* (AMV, 2009) y *Flor en otomí* (Riley, 2012). Al estudiar dos filmes que coinciden temáticamente, el artículo implementa un enfoque comparativo que explora y contrasta diversos modos de construcción de memoria con el propósito de responder las siguientes preguntas: ¿Qué tipo de memoria sobre la guerrilla y el terrorismo estatal construyen los filmes? ¿Qué estrategias de composición textual utilizan para hacerlo? ¿Se proponen recuperar aspectos de la subjetividad de los guerrilleros? De ser así, ¿cómo lo hacen?

Aunque los filmes tienen cierta coincidencia temática, a la vez presentan diferencias importantes en términos de sus procedimientos y sus enfoques: *La insurrección de la memoria* aborda el caso de las FLN como grupo, con un enfoque claramente apologético, mientras que *Flor en otomí* aporta una reconstrucción biográfica de una integrante del grupo, Dení Prieto Stock, desde un abordaje intimista y nostálgico. Pero los filmes comparten también algunas estrategias de composición, entre las cuales cabe destacar aquí un orden narrativo que reconstruye la trayectoria del grupo y de la guerrillera, respectivamente, para luego ofrecer una crónica del operativo policiaco-militar más fuerte realizado en contra de las FLN: el asalto a la llamada Casa Grande, la casa de seguridad más importante del grupo, ubicada en Nepantla (Estado de México), ocurrido el 14 de febrero de 1974, en el que cinco integrantes del grupo fueron asesinados, entre ellos Dení Prieto, y dos fueron secuestrados.

En esa crónica se recurre a historiadores y testigos que comparten sus conocimientos o sus recuerdos en el mismo espacio de la casa. Si bien la crónica tiene un propósito retórico diferente en cada filme –la denuncia de un crimen de Estado en contra de todo un grupo, en *La insurrección de la memoria* y la reconstrucción del asesinato de una guerrillera en particular en *Flor en otomí*–, la configuración fílmica de los planos y secuencias construye un punto de vista

similar. En ambos filmes, la cámara encuadra a los informantes, los sigue de cerca a través de los diferentes espacios interiores y exteriores de la casa, registrando meticulosamente su narración historiográfica y testimonial. Se construye así una mirada particular, una especie de conciencia-cámara, categoría de Gilles Deleuze que refiere al punto de vista de la cámara como una “visión autónoma del contenido”, un “Cogito cinematográfico” y una “conciencia estética independiente” (1984: 71-5).<sup>8</sup> La conciencia-cámara que atestigua las distintas crónicas del asalto de Nepantla, se muestra ávida de escuchar los recuentos sobre los crímenes de los militares y de captar los lugares que fueron cruciales durante el asalto: dónde murieron acribillados los guerrilleros y por dónde intentaron escapar los sobrevivientes. Constituye una presencia, una perspectiva que mantiene cierta autonomía respecto al sentido político, crítico o afectivo que las crónicas le confieren al pasado; y que sitúa al espectador como un testigo de la narración del mismo.

Otro aspecto que los filmes comparten es el uso de una serie de textos e imágenes que buscan documentar la historia de las FLN, entre los cuales resultan particularmente importantes las fotografías de los guerrilleros asesinados. Mediante la movilización de tales materiales, los filmes participan en la conformación de una especie de archivo visual de la guerrilla y el terrorismo estatal de los años 70, que resulta muy relevante en el contexto de la ausencia de una política oficial de memoria. Las siguientes secciones analizan la manera en que estos filmes enmarcan y significan a esos materiales, dentro de sus propias lógicas narrativas sobre el pasado.

### ***La memoria apologética y militante***

*La insurrección de la memoria. Un testimonio de las FLN* (AMV, 2009) es un cortometraje documental de 36 minutos, producido por el colectivo “Arte, Música, Video”, que circula en YouTube desde enero de 2015. El filme aborda el caso de las Fuerzas de Liberación Nacional (FLN), mediante una narrativa cronológica lineal sobre la historia del grupo, que se compone de cinco secciones: 1) Sin título, establece el panorama histórico de los años 60, 2) “La guerrilla silenciosa”, narra la trayectoria del grupo, 3) “El asalto a las FLN”, reconstruye el asalto de Nepantla, 4) “Figuras y figurillas”, expone una denuncia explícita del terrorismo estatal, y 5)

“Los que mueren para vivir”, enuncia el manifiesto del grupo y nombra a los guerrilleros asesinados.

Desde el inicio, el filme plantea explícitamente la necesidad de construir una memoria de los movimientos armados y de la represión estatal. El título *–La insurrección de la memoria–* caracteriza al mismo filme como un espacio donde la memoria irrumpe para ofrecer una denuncia sobre esa represión. Esto es reforzado por la cita de Alberto Híjar Serrano que abre el filme: “La memoria por sí sola es nostalgia llorosa, organizada para sostener la lucha es garantía de victoria”. Híjar Serrano es un historiador del arte y exmilitante de las FLN que sobrevivió a la detención y la tortura y que ofrece su testimonio más adelante en el filme. La cita constituye una especie de epígrafe que expresa una afinidad ideológica con el grupo guerrillero y que le confiere un sentido militante al trabajo de la memoria, al establecer una continuidad entre el pasado guerrillero, un presente activista y un futuro victorioso.

En la primera y segunda secciones, una voz en *off* femenina y otra masculina establecen el contexto de los movimientos sociales de los años 60, la respuesta estatal represiva<sup>9</sup> y la trayectoria de las FLN desde su fundación hasta los asaltos policiaco-militares de 1974.<sup>10</sup> El correlato visual de esta narración se compone de un amplio conjunto de imágenes de archivo: en la primera sección, fotografías, documentos y notas periodísticas sobre los movimientos, mítines, líderes y sucesos diversos; y en la segunda, fotografías de los fundadores de las FLN, así como una lista de sus nombres completos y de los alias con los que operaron en la organización. La música también juega un papel importante al abrir la segunda sección con la melodía instrumental de “Fusil contra fusil” (canción del cantautor cubano Silvio Rodríguez que le rinde homenaje al Che Guevara) lo cual le imprime un sentido reivindicatorio a la narración sobre la trayectoria del grupo guerrillero.

El recurso clave en esta representación del pasado es el uso de las voces en *off*, no sólo por el contenido de lo que narran sino también por el estilo en que lo hacen y por la manera en que su relato se relaciona con lo visual.<sup>11</sup> Por ejemplo, cuando, en la segunda sección, la voz en *off* masculina enuncia el objetivo de igualdad social de las FLN,<sup>12</sup> adopta un tono suave y un estilo de declamación poética que romantiza los ideales del grupo. Esta romantización se ve reforzada por fotografías en blanco y negro de un campo sembrado de maíz y de campesinos

cargando a sus hijos, así como videos en cámara lenta de campesinos dirigiéndose a sus labores, arando el campo, o transportando leña. Con esta conjunción de voz e imagen, el filme busca persuadir y conmover al espectador respecto al proyecto de igualdad social de las FLN, sobre todo al otorgar una presencia visual a los sujetos marginados que habrían sido los principales beneficiados por la revolución proyectada por el grupo.<sup>13</sup>

La tercera sección, “El asalto a las FLN”, ofrece un registro de la crónica sobre los asaltos policíacos en contra de las FLN en 1974 que la historiadora Adela Cedillo y el exintegrante del grupo Alberto Híjar Serrano expusieron en la casa de Nepantla, en el “32º aniversario de la caída de la Casa Grande, 12 de febrero de 2006”,<sup>14</sup> evento descrito por el mismo Híjar Serrano como la primera denuncia pública de los golpes asestados contra las FLN.<sup>15</sup> La conciencia-cámara sigue a Cedillo de cerca en su recorrido por la casa, y escucha atentamente su narración sobre el asalto, el cual implicó un gran despliegue de armamento, la emboscada a los siete habitantes de la casa, el asesinato de cinco de ellos y la captura de los otros dos.<sup>16</sup> El código cinematográfico escucha con atención también el testimonio de Híjar Serrano sobre cómo en la casa de Nepantla los militares encontraron documentos que posibilitaron su secuestro y tortura en la Ciudad de México.<sup>17</sup>

Cedillo ilustra su crónica mostrando un conjunto de fotografías que fueron colgadas en distintos puntos de la casa para el evento del aniversario. Dentro de ese corpus ocupan un lugar especial las fotografías de los guerrilleros asesinados y detenidos, que están acompañadas de cédulas con información biográfica. En particular, las fotografías de los asesinados tienen una fuerte función simbólica, por estar colgadas en las paredes del patio interior de la casa donde fueron abatidos. Buscan restituir simbólicamente la presencia y la subjetividad de los guerrilleros, en el mismo espacio donde vivieron y desarrollaron su proyecto revolucionario y donde fueron víctimas de los crímenes de Estado.

Al seguir a Cedillo en su recorrido por la casa, observándola en planos de conjunto y planos medios, de frente y en ángulos contrapicados, la conciencia-cámara se centra en su figura sin mostrar el espacio completo de los patios o habitaciones, y sin mirar al resto de los asistentes al evento, de tal manera que algunos de ellos sólo aparecen de manera fragmentada e incidental. Si bien el propósito principal de la conciencia-cámara es presenciar la exposición

de Cedillo, cabe preguntarse si esta perspectiva “encerrada” en su figura se debió también a una estrategia de ocultamiento de la identidad de los organizadores del evento o de los asistentes en general. Esta política de ocultamiento parece implementarse también en la decisión de no incluir créditos finales con los nombres de los cineastas, sino sólo presentar el filme como una obra colectiva, “Una Producción de AMV” (colectivo “Arte, Música, Video”), estrenada en “México D.F. Agosto 2009”. Es pertinente señalar aquí que los investigadores y activistas que trabajan sobre el terrorismo estatal de los años 70 han recibido intimidaciones, como les ha ocurrido a la misma Cedillo y a integrantes de algunas asociaciones como H.I.J.O.S. México.<sup>18</sup>

En la cuarta sección, “Figuras y figurillas”, el cógito cinematográfico continúa escuchando a Cedillo e Híjar Serrano durante el mismo aniversario del asalto de Nepantla. La crónica cede paso a una denuncia explícita. La historiadora caracteriza su reconstrucción del asalto como un “tipo de resistencia, de memoria insurrecta, rebelde, una memoria que se resiste a olvidar y a perdonar” (29:31-29:48), y propone “hacer una conciencia ciudadana de que la lucha contra la impunidad, de que la lucha contra los crímenes de Estado sí es algo apremiante, sí es algo prioritario [...] porque es algo que estamos sufriendo” (30:22-30:38). Al enunciar esto, la conciencia-cámara se acerca a la historiadora, observando su rostro en un primer plano, confiriéndole intensidad expresiva a su propuesta de lucha y a su idea de la vigencia de los crímenes de Estado. Por su parte, Híjar Serrano propone recordar siempre tanto a las “figuras de bronce, a las figuras enormes, de quienes han caído en la lucha”, como a las “figurillas de mierda como Miguel Nazar” (28:18-29:23), y observa que el terror de Estado no aniquiló a las FLN, que su lucha sigue vigente en la praxis actual de los sobrevivientes, de quienes siguen cumpliendo la consigna de Vicente Guerrero “Vivir por la patria o morir por la libertad” (30:38-31:30), que es el lema de la organización.<sup>19</sup> La afirmación de Híjar Serrano se sustenta no sólo en el hecho de que la lucha de los sobrevivientes de los golpes de 1974 contra su organización derivó en los años 80 en la formación del Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN), como ha estudiado Cedillo (2012), sino también porque las FLN se han mantenido como un grupo activo, como se enuncia en manifiestos del portal de su asociación civil “La Casa de Todas y Todos”, con sede en Monterrey.<sup>20</sup>



La quinta sección, “Los que mueren para vivir”, cierra el documental con una especie de homenaje a las FLN. La voz en *off* masculina lee el manifiesto de la fundación del grupo (fechado el 6 de agosto de 1969), con un tono de voz suave, cálido, que romantiza y exalta la heroicidad de los guerrilleros, con el respaldo visual de planos de un paisaje arbolado, con la luz de un sol vespertino, el cielo con nubes, y música instrumental de piano tenue que le añade una carga afectiva a la secuencia. Cuando la voz enuncia los compromisos adquiridos por los guerrilleros en su incorporación al grupo, aparece el título “Compañeros caídos en la lucha” y se empieza a mostrar su foto, nombre, alias y lugar donde fueron abatidos, con la foto de la casa de Nepantla de fondo y con la secuencia en cámara lenta de Cedillo colocando ramos de flores en el patio de la casa donde murieron. El filme cierra con una imagen de la bandera de las FLN siendo sucedida por la del EZLN, y por el plano de una estatua de Vicente Guerrero y de su lema “Vivir por la patria o morir por la libertad”, inscrito en la base del monumento.

Mediante diversos elementos y recursos de composición, como el epígrafe, la música, la modulación de la voz en *off*, y planos de paisajes, *La insurrección de la memoria* construye una memoria apologética de las FLN, que reivindica su lucha de transformación social, que denuncia los crímenes de Estado de los que fueron víctimas, que caracteriza a sus integrantes como héroes y que les rinde un homenaje cargado de afectividad. Pero no se trata de una memoria únicamente apologética, sino también militante, como explicitan las declaraciones encendidas de Cedillo e Híjar Serrano sobre la necesidad de lucha contra la impunidad y sobre la vigencia de las FLN en el México contemporáneo. La perspectiva militante del filme se refuerza con la imagen final de sucesión de la bandera de las FLN por la del EZLN, que alude simbólicamente a la continuidad histórica del grupo guerrillero de los años 70 en la organización zapatista.

### ***La memoria intimista y nostálgica***

*Flor en otomí* (2012) es un largometraje documental (78 min) que aborda el caso de Dení Prieto Stock (1954-1974), una joven de familia de clase media intelectual, de izquierda, que ingresó a la clandestinidad como integrante de las Fuerzas de Liberación Nacional en octubre de 1973, a los 19 años, y fue asesinada en el asalto a la casa de Nepantla en febrero de 1974.<sup>21</sup> El filme fue

dirigido por Luisa Riley, amiga de infancia de Dení, cineasta preocupada por el problema de la impunidad existente en México respecto a diversos tipos de crímenes.<sup>22</sup>

El filme está estructurado con base en dos líneas narrativas que tienen una temporalidad distinta. Una línea presenta una semblanza biográfica de Dení que comprende las dos décadas que transcurren desde su nacimiento hasta su muerte, y que tiene a su hermana Ayari como su principal exponente, aunque recurre también a otros testimonios y fuentes. La otra línea reconstruye la experiencia de Dení en la clandestinidad en la casa de Nepantla, del 26 de octubre de 1973 al 14 de febrero de 1974, y está basada principalmente en el testimonio de su compañera de militancia Elisa Benavides, alias “Ana”, también residente de la casa.

La semblanza biográfica<sup>23</sup> busca restituir la subjetividad de la guerrillera, mediante el uso de diversas fuentes. Al testimonio de su hermana Ayari, se suman los de su prima Laura, novios, amigos y campesinos con quienes convivió en Tlaxcala. Las fotografías son un recurso clave; el relato sobre su infancia, por ejemplo, consiste en un montaje de fotografías de familia, acompañado por la voz en *off* de Ayari que describe el físico y el carácter de Dení, y por la canción romántica “Flor” de Guty Cárdenas, que imprime un tono sentimental y nostálgico a la narrativa, mediante su letra dedicada a la amada fallecida cuyo nombre alude directamente al significado en castellano del nombre otomí de Dení.<sup>24</sup> Otro recurso central son los escritos de Dení, tanto sus cartas dedicadas a su prima Laura, como su diario personal, mismos que dan cuenta de su autorreflexividad y de su postura política, como se puede ver, por ejemplo, en los primeros planos de una entrada de su diario de 1970 donde explicita su filiación comunista: “La gente tiene hambre, frío y todo lo demás. Me preguntan ¿Qué es ser comunista? La contestación para mí es desear realmente que todo mundo tenga comida, casa, libros y demás, y ser capaz de morir por eso. Soy simplista, lo sé” (31:50-32:08).

La narrativa sobre la permanencia de Dení en la clandestinidad se basa principalmente en el testimonio de Elisa Benavides, en entrevistas realizadas en la misma casa de Nepantla, aunque su identidad no es especificada explícitamente,<sup>25</sup> como la de ninguno de los entrevistados en el documental. Elisa describe el perfil personal y profesional así como la trayectoria militante de los residentes de la casa, y rememora las dificultades de Dení para integrarse al grupo, su matrimonio con el compañero “Martín” y el entrenamiento militar que

recibieron poco antes del asalto del 14 de febrero. Esta narrativa también expone los lineamientos de las FLN, su espíritu y su modus operandi, en primeros planos y planos detalle de extractos de la publicación *Nepantla* y de otros manifiestos de la organización. Estos planos están acompañados por música instrumental original de Steven Brown, con solos de saxofón que refuerzan el tono nostálgico de la narrativa y que le imprimen también un sentido angustioso y triste.

Las dos líneas narrativas avanzan mediante un montaje paralelo que las va intercalando equilibradamente, hasta que confluyen en el último episodio del filme que reconstruye el asalto a la casa, mediante el relato in situ de Elisa, que está dirigido a Ayari y a Luis Prieto (tío de Dení), y que es presenciado por la conciencia-cámara, como se señaló en la introducción. Este montaje paralelo juega un papel importante en *Flor en otomí*, dado que opera como un montaje expresivo, si definimos a este tipo de montaje como “yuxtaposiciones de planos que tienen por objeto producir un efecto directo y preciso a través del encuentro de dos imágenes” (Martin, 2002: 144). Al estar intercaladas, las narrativas de la semblanza biográfica y de la clandestinidad generan efectos la una en la otra. Si se hubiesen presentado de manera cronológica, lineal, no se producirían esos efectos. La narrativa biográfica adquiere mayor intensidad y dramatismo al ser contrastada con el relato de la clandestinidad y la violencia estatal. A la vez, los contenidos biográficos le confieren una densidad constante a la Dení recordada por Elisa, por ejemplo respecto a sus aspiraciones, su postura con relación a los roles de género y los motivos de su decisión de sumarse a la guerrilla.<sup>26</sup>

Mediante este montaje expresivo, las dos líneas narrativas sobre la vida pública y la clandestina de Dení, se entretajan y construyen una memoria intimista, que se basa principalmente en la rememoración de dos personas cercanas afectivamente a ella, su hermana Ayari y su compañera de militancia Elisa, con quienes compartió la vida cotidiana en el espacio doméstico, en el ámbito familiar y en el de la militancia, respectivamente. La memoria intimista se construye textualmente también mediante una conciencia-cámara que busca adoptar el punto de vista de Dení. Esto ocurre desde la secuencia inicial del filme donde Ayari narra el momento en el que su hermana deja su casa y a su familia para ingresar a la clandestinidad. La voz en *off* de Ayari confluye aquí con la conciencia-cámara emulando la mirada que Dení pudo

haber tenido en el trayecto de la Ciudad de México hacia Nepantla, mediante planos del paisaje en la carretera y de la fachada y del interior de la casa de seguridad. Más adelante en la línea narrativa sobre la clandestinidad, la conciencia-cámara parece emular de nuevo la perspectiva de Dení en diversos momentos, al contemplar los patios de la casa de manera recurrente o al situarse en el interior de su recámara y mostrar la vista que la guerrillera tenía desde la ventana del paisaje con el volcán Popocatepetl en el fondo.

En su análisis de *Flor en otomí*, Viviana MacManus explora las limitaciones del documental en su intento por recuperar la subjetividad de la guerrillera asesinada. Al respecto, la autora identifica una contradicción en la representación de la identidad de Dení; encuentra que, por un lado, ésta aparece como autónoma en su postura política y en sus decisiones mientras que, por otro lado, es caracterizada como una adolescente bonita preocupada por el coqueteo y el romance con sus novios, lo cual implica una caracterización normada por el género (2015: 445). Si bien esta interpretación es válida, al mismo tiempo, la recuperación de la voz de Dení en el filme a través de sus escritos, da cuenta de una experiencia de conflicto, de una dificultad de manejar la coexistencia de su compromiso revolucionario y de sus vivencias como adolescente y estudiante, como se expresa en una de las cartas enviadas a su prima Laura:

23 de septiembre de 1970. Sabes Laura, me he dado cuenta de que me estoy aburguesando. Vivo de mi ego. No sé cómo explicarlo. Mi ardor revolucionario está siendo reemplazado por la emoción de ir a fiestas y ser admirada por muchos muchachos. Ay Laura es horrible, me he sentido como en una bruma, como si estuviera enferma por dentro. Es como una profunda decepción de mí misma pero sin energía para hacer algo al respecto. Es bien difícil de explicar. Voy a tratar de ordenar mis pensamientos. Primero traté de comprender porqué diablos estoy en la escuela si es probable que deje todo y me vaya a las montañas a la lucha guerrillera y es probable que me maten en el proceso (23:26-24:18).

Más allá de este conflicto, el resto del filme hará énfasis en que la decisión de Dení de ingresar a la clandestinidad estuvo motivada por una clara convicción política.<sup>27</sup> Esta convicción es subrayada al final del filme, con primeros planos y planos detalle de la carta de despedida que le deja a sus padres y hermana, leída por la voz en *off* de Ayari, en donde expresa claridad sobre la gravedad de la decisión que estaba tomando:

Ustedes saben que no es una decisión repentina, sino de muchos años. Tampoco crean que tomo esto como una aventura novelesca. Estoy consciente de su gravedad y sé también que una vez adentro no hay paso atrás [...] Va a ser muy largo y duro el camino y nuestra seguridad depende en gran parte de la discreción y el silencio. Pase lo que pase, nuestro objetivo final vale mucho más que los sacrificios que pueda costar (1:12:18-1:13:52).

Con las rememoraciones de sus familiares y amigos, pero sobre todo, con el uso de su diario y sus cartas, leídos por la voz en *off* de su hermana y su prima respectivamente, y enmarcados en primeros planos y planos detalle que resaltan su escritura a mano, el filme hace un esfuerzo significativo por recuperar la voz y la subjetividad de la guerrillera. Así, logra dar cuenta de su postura ideológica, sus inquietudes, sus vivencias familiares, sus vínculos afectivos y sus conflictos internos, lo cual trasciende su caracterización de joven bonita y frívola, normada por el género.

### **Conclusión**

Los documentales *La insurrección de la memoria* y *Flor en otomí* construyen diferentes tipos de memorias sobre el caso del grupo guerrillero Fuerzas de Liberación Nacional (FLN). Mientras que el primero ofrece una memoria apologética y militante que caracteriza a los guerrilleros como héroes y proclama la continuidad de la lucha política, en el segundo predomina una memoria intimista y nostálgica que busca recuperar la experiencia y la subjetividad de una guerrillera en particular. A pesar de esta diferencia, los filmes comparten algunos procedimientos de construcción de memoria en el nivel textual. Coinciden en conformar un punto de vista, una conciencia-cámara que se posiciona en la casa de Nepantla con el fin de atestiguar las narraciones sobre el pasado, en aras de construir una memoria propia, relativamente autónoma con respecto a los recuentos historiográficos y testimoniales registrados.

Así mismo, los filmes comparten el uso de un corpus de documentos y fotografías, que provienen de diferentes archivos públicos y privados y que son integrados a las narrativas audiovisuales con propósitos retóricos específicos, en una dinámica de apropiación y resignificación que principalmente busca dignificar y restituir la subjetividad de los guerrilleros y evidenciar los crímenes de Estado.<sup>28</sup> Pero esos materiales documentales mantienen cierta

independencia con respecto a los lineamientos retóricos de los filmes, ya que son susceptibles de ser percibidos o leídos por los espectadores fuera de la lógica discursiva de las narrativas filmicas. En este sentido, el uso de estos materiales en su conjunto abona a la conformación de una especie de archivo visual sobre la guerrilla y el terrorismo estatal de los años 70, que se ha ido desarrollando en el cine documental.

En el trabajo de la conciencia-cámara y la movilización de materiales documentales de *La insurrección de la memoria* y *Flor en otomí*, destaca la construcción simbólica de la casa de Nepantla como un espacio de memoria audiovisual sobre la experiencia guerrillera y el terrorismo de Estado. Esta construcción adquiere una importancia particular debido a que la casa se ha mantenido hasta la actualidad como un lugar privado cuyo significado histórico no ha sido reconocido por ninguna instancia oficial. Y este trabajo del cine es relevante en el contexto mexicano en general, donde no ha habido una política de memoria del terrorismo de Estado, donde no existen espacios de memoria debido a que los centros clandestinos de detención como el Campo Militar número 1 siguen bajo el control oficial, y donde los archivos de la Dirección Federal de Seguridad se han vuelto a cerrar.<sup>29</sup>

El cine documental mexicano contemporáneo constituye así una intervención importante en la construcción de memoria cultural sobre la guerrilla y el terrorismo estatal de los años 70, en el contexto actual en que los procesos de formación de memoria se han diversificado y complejizado, y en que los lugares de la memoria “ya no se vinculan únicamente con un espacio geográfico limitado que comparten los miembros de una comunidad de rememoración, sino que pueden configurarse en espacios discursivos y de articulación en el nivel nacional y transnacional, e incluso, en espacios virtuales en el nivel mundial” (Seydel, 2014b: 210).

### **Bibliografía**

- Bordwell, David y Kristin Thompson. *Arte cinematográfico*. México: McGraw Hill, 2003.
- Cedillo, Adela. *El fuego y el silencio. Historia de las Fuerzas de Liberación Nacional mexicanas (1969-1974)*. Tesis de licenciatura. México: Facultad de Filosofía y Letras-UNAM, 2008.

- \_\_\_\_\_. “Nepantla, 35 años de olvido y silencio”, 11 de febrero de 2009. Web. <http://guerrasuciamexicana.blogspot.mx/2009/02/nepantla-35-anos-de-olvido-y-silencio.html>.
- \_\_\_\_\_. “Mujeres, guerrilla y terror de Estado en la época de la revoltura en México”, 2010. Web. <http://guerrasuciamexicana.blogspot.mx/2010/03/mujeres-guerrilla-y-terror-de-estado.html>.
- \_\_\_\_\_. “Amenaza en contra de académica y activista de derechos humanos Adela Cedillo”, 17 de agosto de 2011. Web. <http://guerrasuciamexicana.blogspot.com/2011/08/amenaza-en-contra-de-academica-y.html>
- \_\_\_\_\_. “Análisis de la fundación del EZLN en Chiapas desde la perspectiva de la acción colectiva insurgente”. *Liminar. Estudios sociales y humanísticos* 10.2 (julio-diciembre, 2012): 15-34.
- Chion, Michel. *La voz en el cine*. Barcelona: Cátedra, 2004.
- Crenzel, Emilio. “Hacia una historia de la memoria de la violencia política y los desaparecidos en Argentina”. En Eugenia Allier Montaño y Emilio Crenzel (coords.). *Las luchas por la memoria en América Latina. Historia reciente y violencia política*. México: Bonilla Artigas e Instituto de Investigaciones Sociales-UNAM, 2015.
- Deleuze, Gilles. *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*. Barcelona: Paidós, 1984.
- Erll, Astrid. *Cultural Memory Studies. An International and Interdisciplinary Handbook*. Berlin: Walter de Gruyter, 2008.
- Fabri, Silvina. “Reflexionar sobre los lugares de memoria. Los emplazamientos de memoria como marcas territoriales”. *Geograficando* 6.6 (2010): 101-18.
- Gil Olmos, José. “El FLN lanza propuesta de nueva Constitución para ‘refundar al país’”, *Proceso*, 20 de noviembre, 2015. Web. <http://www.proceso.com.mx/421250/el-fln-lanza-propuesta-de-nueva-constitucion-para-refundar-el-pais>.
- Glockner, Fritz. *Cementerio de papel*. México: Ediciones B, 2004.
- Hatfield, Elia. “El violín by Francisco Quevedo Vargas”. *Chasqui: revista de literatura latinoamericana* 36.2 (noviembre, 2007): 172-5.

- Híjar Serrano, Alberto. "Represión 74". *Taller de construcción del socialismo*, 5 de enero de 2007. Web. <http://tacoso.blogspot.mx/2007/01/represion-74.html>.
- H.I.J.O.S. México. "Hostigamiento a H.I.J.O.S. México", 16 de octubre de 2015. Web. [http://www.hijosmexico.org/index.php?id\\_pag=489](http://www.hijosmexico.org/index.php?id_pag=489).
- MacManus, Viviana. "'Ghosts of Another Era': Gender and Haunting in Visual Cultural Narratives of Mexico's Dirty War". *Journal of Latin American Cultural Studies* 24.4 (2015): 435-52.
- Martin, Marcel. *El lenguaje del cine*. Barcelona: Gedisa, 2002.
- Mendoza, Jorge. "Memoria de las desapariciones durante la guerra sucia en México", *Athenea Digital* 15.3 (2015): 85-108.
- Ochoa, María Guadalupe (coord.). *La construcción de la memoria. Historias del documental mexicano*. México: Conaculta, 2013.
- Russell, Catherine. *Archiveology. Walter Benjamin and Archival Film Practices*. Durham: Duke University Press, 2018.
- Seydel, Ute (a). "Políticas del olvido y el derecho del recuerdo: Lucio Cabañas y Aleida Gallangos". En Mónica Szurmuk y Maricruz Castro (coords.). *Sitios de la memoria. México post-1968*. Santiago de Chile: Cuarto Propio, 2014, pp. 161-206.
- \_\_\_\_\_. (b). "La constitución de la memoria cultural". *Acta Poética* 35-2 (julio-diciembre, 2014): 187-214.
- \_\_\_\_\_. "Espacios de rememoración transgeneracionales y transnacionales: los hijos de detenidos-desaparecidos en el cine documental argentino y mexicano". *Alter/nativas. latin american cultural studies journal* 5 (otoño, 2015): 1-32.
- Velazco, Salvador. "La guerrilla y la esperanza: Lucio Cabañas by Gerardo Tort". *Chasqui: revista de literatura latinoamericana* 36,1 (mayo, 2007): 184-7.
- Zavala, Susana. "Cierran archivos históricos". *El Universal*. 17 de marzo de 2015. Web. <http://archivo.eluniversal.com.mx/nacion-mexico/2015/cierran-archivos-historicos-1085114.html>. Consultado: 24 de septiembre de 2016.

### **Filmografía**



AMV. *La insurrección de la memoria. Un testimonio de las FLN*, 2009.

Arroyo, Juan Pablo. *Clandestino*, 2008.

Burkhard, Christiane. *Trazando Aleida*, 2008.

Cazals, Felipe. *Bajo la metralla*, 1982.

Díaz, Salvador. *El edén bajo el fusil*, 1982.

Erenberg, Shula. *Rosario: Memoria indómita*, 2013.

Hernández, Mario. *Cementerio de papel*, 2007.

Producciones Patitos. *Mujer guerrilla*, 2007.

Riley, Luisa. *Flor en otomí*, 2012.

Ripstein, Arturo. *Los héroes y el tiempo*, 2005.

Serna, Cecilia. *Vivos los llevaron, vivos los queremos*, 2007.

Tort, Gerardo. *La guerrilla y la esperanza: Lucio Cabañas*, 2005.

Vargas, Francisco. *El violín*, 2007.

Zúñiga, Ariel. *Anacrusa*, 1979.

## Notas

<sup>1</sup> Agradezco a la DGAPA-UNAM el apoyo que brindó al proyecto PAPIIT IN 402615, “Memoria cultural y culturas de rememoración”, en cuyo marco realicé la investigación para el presente trabajo.

<sup>2</sup> El proceso judicial realizado en contra del extitular de la DFS, Miguel Nazar Haro, sólo consistió en un encarcelamiento de 6 meses y un arresto domiciliario por 2 años, como ha señalado Ute Seydel (2014a: 177-9). Así mismo, dentro del juicio impulsado por la Fiscalía en contra del expresidente Luis Echeverría por el delito de genocidio debido a la matanza del 2 de octubre de 1968, sólo se consiguió su prisión domiciliaria de 2006 a 2009. Fue exonerado, finalmente, por falta de pruebas.

<sup>3</sup> La apertura de los archivos fue, evidentemente, un asunto sensible en tanto que ofrecía el acceso a registros oficiales de crímenes de lesa humanidad perpetrados por funcionarios del Estado que aún estaban vivos. Lo delicado de esta situación fue objeto de ficcionalización en ese mismo periodo, en la novela *Cementerio de papel* (Glockner, 2004) y en su adaptación fílmica homónima (Hernández, 2007).

<sup>4</sup> El cine documental comenzó a abordar el tema de la guerrilla y el terrorismo de Estado desde finales del sexenio de José López Portillo (1976-1982), en *El edén bajo el fusil* (Díaz, 1982), que recogió testimonios sobre los movimientos guerrilleros de Genaro Vázquez y Lucio Cabañas. Con la llegada del

Partido de Acción Nacional (PAN) al poder, la guerrilla campesina de Cabañas fue tratada de nuevo en *La guerrilla y la esperanza: Lucio Cabañas* (Tort, 2005), mientras que la guerrilla urbana fue el tema de *Clandestino* (Arroyo, 2008), *Los héroes y el tiempo* (Ripstein, 2005), *Vivos los llevaron, vivos los queremos* (Serna, 2007), y *Mujer guerrilla* (Producciones Patitos, 2007). El cine documental ha abordado también el movimiento de protesta de familiares de los desaparecidos, por ejemplo en *Vivos los llevaron, vivos los queremos* (Serna, 2007) y en *Rosario: Memoria indómita* (Errenberg, 2013), así como la experiencia de los hijos de guerrilleros que fueron adoptados a raíz de la desaparición forzada de sus padres (Burkhard, 2008). Algunos filmes de ficción trataron el tema de la guerrilla y el terrorismo estatal en los años 70 y 80, como *Anacrusa* (Zúñiga, 1979) y *Bajo la metralla* (Cazals, 1982), mientras que durante el sexenio de Felipe Calderón, se realizaron *El violín* (Vargas, 2007) y *Cementerio de papel* (Hernández, 2007).

<sup>5</sup> La representación fílmica documental de la guerrilla y el terrorismo estatal de México ha recibido mayor atención crítica en reseñas, por ejemplo, las publicadas sobre *La guerrilla y la esperanza: Lucio Cabañas* y *El violín* en la revista *Chasqui* (Velazco, 2007, y Hatfield, 2007, respectivamente).

<sup>6</sup> El libro colectivo coordinado por María Guadalupe Ochoa, *La construcción de la memoria. Historias del documental mexicano*, que ofrece un panorama histórico amplio sobre el cine documental, sólo menciona brevemente los filmes sobre el terrorismo estatal (2013: 134).

<sup>7</sup> Las FLN es un grupo de guerrilla urbana que se fundó en 1969 en Monterrey, se expandió a diversas ciudades del país, fue desarticulado por operativos policiacos en 1974, y logró reorganizarse y sentar las bases para la formación del Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN) en el estado de Chiapas.

<sup>8</sup> En su teoría sobre el cine, Deleuze propone “ir más allá de la distinción entre lo objetivo y subjetivo para concebir una Forma [sic] pura que se establece como una visión autónoma del contenido”, a la que llama también “conciencia-cámara”, “cogito cinematográfico” y “conciencia estética independiente” (1984: 75).

<sup>9</sup> En la primera sección, las voces en *off* se refieren al surgimiento de los movimientos sociales en los años 60, la respuesta represiva del gobierno, la formación de la guerrilla y la implementación del terrorismo estatal, con sus técnicas de tortura, asesinato y desaparición forzada.

<sup>10</sup> En la segunda sección, las voces en *off* presentan a los líderes de las FLN como un grupo de jóvenes profesores de derecho, filosofía y medicina de Monterrey, que participaron en la fundación del Movimiento de Liberación Nacional en 1961; en 1968, se sumaron al Ejército Insurgente Mexicano, que intentó crear un grupo guerrillero en la selva lacandona de Chiapas, el cual fue desintegrado por el

gobierno. De regreso en Monterrey, el 6 de agosto de 1969 fundaron las FLN, con el abogado César Yáñez como el líder principal. Establecieron zonas de acción en el país, con un reclutamiento cuidadoso, un financiamiento autosustentable, descartando las “expropiaciones” (asaltos a bancos) y secuestros. En 1972, habían logrado tener bases en varios estados (Nuevo León, Chihuahua, Veracruz, Distrito Federal, Puebla, Tabasco y Chiapas) y fundaron el Núcleo Guerrillero Emiliano Zapata en la selva lacandona, en el rancho el Chilar.

<sup>11</sup> En su estudio sobre la voz en el cine, Michel Chion (2004) muestra la importancia de analizar los significados producidos por las cualidades de la voz en *off*, más allá del contenido de sus enunciados.

<sup>12</sup> En la segunda sección del filme, la voz en *off* masculina enuncia que el objetivo de las Fuerzas de Liberación Nacional (FLN) era “impulsar una guerra de liberación nacional con la creación de un ejército del pueblo, que sacie sus anhelos de democracia y dignidad, y proporcione a todos los que son menospreciados y explotados tierra, trabajo y techo, y los haga al fin dueños y beneficiarios de sus recursos, su trabajo y su destino” (06:45-07:07).

<sup>13</sup> El filme adopta, así, una forma retórica que en el cine documental tiene por objetivo “persuadir al público de que adopte una opinión sobre el tema y, quizás, actúe de acuerdo con dicha opinión”; recurre además a diversas estrategias, entre otras, para apelar a las emociones del espectador, como observan Bordwell y Thompson (2003: 122).

<sup>14</sup> El evento fue organizado por la asociación civil Nacidos en la Tempestad, la cual fue fundada en 2005 por hijos de desaparecidos, ejecutados, torturados y perseguidos durante el terrorismo estatal de los años 70. Los integrantes de esa asociación han hecho exigencias de verdad y justicia, según se señala en su blog: <http://nacidosenlatempestad.blogspot.mx>

<sup>15</sup> Híjar Serrano (2007) señaló que: “Salvo las denuncias esporádicas, la más reciente a raíz del intento de castigar a Miguel Nazar Haro finalmente invicto, un video testimonial del compañero Javier y las notas de prensa y protestas de comunidades muy diversas en la segunda quincena de febrero de 1974, todo había permanecido sin documentación ni crónica hasta que el domingo 12 de febrero de 2006, el colectivo Nacidos en la Tempestad organizó una exposición en la casa de Nepantla que permanece tal cual, con las huellas de los disparos con armas de alto calibre”.

<sup>16</sup> Es comprensible que Adela Cedillo haya estado a cargo de exponer esta crónica, dada la investigación que se encontraba realizando sobre las FLN para su tesis de licenciatura (2008) y debido a su activismo en Nacidos en la Tempestad, como se explicita en el blog de esta asociación. Cedillo (2009) publicó la

crónica completa del asalto a la casa de Nepantla en su blog sobre la llamada Guerra Sucia, cuando se cumplió el 35 aniversario del asalto.

<sup>17</sup> De acuerdo con la crónica de Cedillo, los datos encontrados en Nepantla motivaron también la Operación Diamante implementada por el ejército, la policía militar y la DFS un día después, el 15 de febrero de 1974, por medio de la cual desarticularon al Núcleo Guerrillero Emiliano Zapata, ubicado en el Rancho El Chilar, en Chiapas, asesinando o desapareciendo a todos sus integrantes.

<sup>18</sup> Cedillo e H.I.J.O.S. México denunciaron públicamente esas intimidaciones en sus páginas de internet, respectivamente: <http://guerrasuciamexicana.blogspot.mx/2011/08/amenaza-en-contra-de-academica-y.html> y [http://www.hijosmexico.org/index.php?id\\_pag=489](http://www.hijosmexico.org/index.php?id_pag=489).

<sup>19</sup> La transcripción completa de la última declaración de Híjar Serrano en la cuarta sección del filme es la siguiente: “Nada de esto fue suficiente para liquidar a las Fuerzas de Liberación Nacional, no se destruyeron las fuerzas armadas de liberación, esto fue el embrión de lo que sigue vivo y de quienes no dejamos de cumplir la consigna de Vicente Guerrero “Vivir por la patria o morir por la libertad”. Quienes vivimos hacemos vivir a nuestros compañeros, quienes tuvimos la fortuna de sobrevivir a esto, estemos convencidos de que vivir por la patria tiene la contraparte de morir por la libertad, como los compañeros que aquí cayeron en lucha” (30:38-31:30).

<sup>20</sup> La dirección del portal de internet de las Fuerzas de Liberación Nacional, llamado “La Casa de Todas y Todos”, es: <http://casadetodasytodos.org>. A raíz de los eventos de Ayotzinapa del 2014, las FLN lanzaron una propuesta pública y pacífica de impulsar una nueva Constitución para “refundar al país” (cf. Gil Olmos, 2015).

<sup>21</sup> Al centrarse en el caso de una guerrillera, señala Viviana MacManus, *Flor en otomí* desafía representaciones previas de la guerrilla como una historia masculinista (2015: 448). Sin embargo, en el cine documental hay antecedentes que ya habían presentado ese desafío. Los filmes *Clandestino* (2007), *Vivos los llevaron, vivos los queremos* (2007) y *Mujer guerrilla* (2007) recopilan testimonios de guerrilleras mexicanas que participaron en diversos grupos y que sobrevivieron a la detención, la tortura y el encarcelamiento. En *Mujer guerrilla* en particular, se hacen señalamientos importantes respecto a la dinámica de las relaciones de género al interior de los grupos guerrilleros, así como en cuanto a las experiencias de las mujeres durante su detención, dado su género, lo cual ha sido abordado también por historiadores (cf. Cedillo, 2010; Mendoza, 2015).

<sup>22</sup> Después de *Flor en otomí* (2012), Luisa Riley dirigió *Javier Sicilia: en la soledad del otro* (2013), un documental que aborda el tema de las víctimas de la guerra contra el narcotráfico implementada por el gobierno panista de Felipe Calderón (2006-2012).

<sup>23</sup> La narrativa biográfica comprende el nacimiento y algunos episodios de la infancia de Dení, la descripción del perfil de sus padres, de los rasgos de su personalidad, de su etapa adolescente con fiestas, novios y la preparatoria, del ambiente de su casa, de su relación con su papá, de su postura política comunista, así como la narración de su reacción frente a la represión gubernamental del 10 de junio de 1971, de su participación en el movimiento campesino-estudiantil de Tlaxcala en 1973 y de su toma de decisión de ingresar a la guerrilla.

<sup>24</sup> La letra de “Flor” de Guty Cárdenas es la siguiente:

Flor, se llamaba, flor era ella,  
 Flor de los campos, en una palma  
 Flor de los cielos, en una estrella,  
 Flor de mi vida, flor de mi alba,  
 Murió de pronto, mi flor querida,  
 Y en el sendero, perdí la calma  
 Y para siempre, quedó mi vida  
 Sin una estrella, sin una palma  
 Y para siempre, quedó mi vida  
 Sin una estrella, sin una palma  
 Sin una estrella, sin una palma

<sup>25</sup> En el filme, Elisa Benavides interviene sólo como informante sobre el caso de Dení, y no se hace ninguna referencia a su propia trayectoria. En el asalto a Nepantla, es secuestrada, torturada y encarcelada. Tras ser liberada, se reincorpora a las FLN; con el tiempo se convierte en líder del grupo y fundadora del EZLN, siendo uno de los pocos casos de mujeres que ocuparon posiciones de líderes dentro de la guerrilla (Cedillo, 2010).

<sup>26</sup> Entre esos motivos se destaca la influencia de la postura política de su padre, quien compartía la visión de que la solución contra el autoritarismo, la falta de justicia y la desigualdad social en México era la vía armada. Pero también se subraya la influencia de la revolución cubana y de los movimientos sociales de finales de los 60 y principios de los 70, así como la política represiva de los presidentes Díaz Ordaz y de Echeverría Álvarez.

<sup>27</sup> Esto diferencia el caso de Dení de otros casos de guerrilleras que se decidieron por la clandestinidad más por haber tenido una experiencia cercana de violencia estatal que por una postura ideológica. Según Cedillo, “[D]e acuerdo con la valoración de los testimonios existentes, los factores contextuales y personales pesaron más que los ideológicos en la decisión de las militantes urbanas de abandonar a la familia, el trabajo y el patrimonio para pasar a la clandestinidad. De esta manera, si bien la ideología socialista y el imaginario construido a partir de la revolución cubana fueron pivotes que acercaron a muchas mujeres a la lucha social, la mayoría ha aludido a alguna experiencia directa asociada a la extrema violencia estatal para justificar la lucha armada” (2010: s/p).

<sup>28</sup> En su estudio sobre las relaciones entre el archivo y el cine, Catherine Russell señala el potencial de la apropiación para la narración del pasado histórico: “[A]ppropriation needs to be understood as a mode of borrowing that can open up new practices of writing history and conceptualizing the future” (2018: 16).

<sup>29</sup> Esto difiere del proceso seguido en otros países latinoamericanos, en particular Argentina, donde los periodos de “la explosión de la memoria” (1995-2003) y “la estatalización de la memoria” (2003-2012) (Crenzel, 2015), permitieron la conversión de espacios utilizados como centros clandestinos de detención durante la dictadura militar en sitios de memoria, dando paso a “procesos de lugarización” específicos: “El lugar de memoria es delimitado y marcado, se hace visible a la mirada; en los hechos se definen procesos de lugarización que articulan las categorías de espacio urbano y memoria colectiva con un fin determinado (rememorar/conmemorar/denunciar), el cual establece los vínculos nuevamente significados por los que los sujetos atraviesan y son atravesados en ese espacio construido como lugar de memoria” (Fabri, 2010: 103).