

EL DICTADOR Y LOS MUCHACHOS. PROPAGANDA,
DIPLOMACIA E IDEOLOGÍA DESDE EL
DOCUMENTAL *LA OFENSIVA FINAL*,
MÉXICO/NICARAGUA, 1979

TÚPAC AMARU GUTIÉRREZ ORTEGA

En mi pasada estancia en Nicaragua no asistí al festejo anual del triunfo de la Revolución Sandinista que se hace cada 19 de julio, pues tras preguntar a algunas personas sobre la relevancia de asistir a dicho evento para mis fines académicos sus respuestas no fueron alentadoras. Festejé la victoria sandinista en León, visitando museos y bebiendo ron en un bar del centro de esa ciudad. De regreso a Managua continué mis lecturas y busqué en Youtube videos de la conmemoración de un día anterior, el resultado de *goglear* “Conmemoración 38/19 Nicaragua”¹ fue interesante.

Encontré un pequeño video del canal oficialista “Viva Nicaragua Canal 13”, titulado “Gobierno de Nicaragua condecora a históricos periodistas mexicanos” (2017) breve cobertura en la que se observan al presidente Daniel Ortega y a la vicepresidente Rosario Murillo entregando la Orden Rubén Darío —máximo galardón estatal nicaragüense— a dos señores, quienes están parados en un estrado rodeados por los presiden-

1 El triunfo revolucionario sandinista está datado el 19 de julio de 1979, hecho que se festeja anualmente en Nicaragua con la abreviación del año de aniversario y el “19” fecha del día de la victoria. Para el 2017 en que hice mi estancia de investigación tocó ser el 38 aniversario, de ahí que se conociera como 38/19. Cabe mencionar que esa simbología es difundida por el actual gobierno del partido Frente Sandinista de Liberación Nacional (FSLN).

tes Evo Morales, Díaz-Canel y Sánchez Cerén, así como por el cardenal Leopoldo Brenes y una multitud de miembros de la Juventud Sandinista, en el colorido escenario instalado en el malecón del Lago Xolotlán de Managua adornado de “Árboles de la Vida”² y por enormes banderas rojinegras o blanquiazules.

Al final del video puede escucharse a uno de los galardonados gritar un viva a Daniel Ortega, consigna vitoreada por la masa reunida en la Plaza Juan Pablo II frente al escenario, quien cierra su alocución con una sobreactuada proclama de “¡Nuestro Líder!”. La condecoración entregada por el presidente y la vicepresidente de ese país a los sexagenarios tuvo como motivo que ellos fueron los periodistas que hicieron el documental *La ofensiva final*, realizado con imágenes tomadas en esa etapa de la Revolución Sandinista. Dicha película es tan famosa en Nicaragua que —según me dijo un colega— se consigue en cualquiera de los enormes mercados capitalinos como el Oriental o el Roberto Huembes por apenas 20 córdobas.

Conocía el mencionado documental desde hacía tiempo, pero no fue hasta mi estancia en Nicaragua que me dediqué a examinarlo. Constituyó el objeto de estudio de la presente investigación, misma que implicó un análisis filmico e ideológico. *La ofensiva final* fue filmada por un equipo encabezado por Edgar Hernández y Pedro Talavera, quienes trabajaron para un canal estatal mexicano. Édgar Hernández es una estrella en la nación centroamericana, ya que el viernes 20 de julio de 1979 cubrió el festejo del triunfo sobre la dictadura somocista en la ahora Plaza de la Revolución.

Él inició aquella cobertura con la frase “Aquí, Nicaragua libre”, misma que 38 años después repetiría exaltado a petición del “comandante” Daniel, junto con vivas al mismo y una alabanza a su liderazgo.

-
- 2 Monumentales figuras metálicas coloridas que adornan el paisaje urbano de Managua pero que pueden encontrarse en otros puntos del país. Su instalación fue ordenada por la vicepresidente y primera dama, “compañera” Rosario Murillo, esposa del actual presidente “comandante” Daniel Ortega. Su instalación desde 2013 fue criticada ya que en el segundo país más pobre de América cada “Árbol de la Vida” tuvo un costo de 25,000 dólares (Moncada & Silva, 2015). Cabe mencionar que estas figuras tienen gran similitud con la obra de Gustav Klimt “Árbol de la Vida” y están asociadas al esoterismo de la vicepresidenta, son inevitables símbolos del actual gobierno *orteguista*.

Eso se mira claro en el video aludido de condecoración. Vale la pena aclarar que *orteguismo* no es sinónimo de *sandinismo*,³ aunque el actual partido Frente Sandinista de Liberación Nacional (FSLN) se haya empeñado más de una década de gobierno en edificar un imaginario de continuidad de la revolución.

1.0 PUNTO DE PARTIDA

La problemática que llevó a concretar este estudio comenzó con un sobresalto provocado por el conocimiento de que un documental tan románticamente antidictatorial y proliberador como *La ofensiva final* fuera dado a conocer con tanta amplitud en México por un canal estatal. Dicha situación presentó una serie de aparentes incoherencias en la política de Estado mexicana en la década del setenta, ya que mientras el gobierno apoyó algunos movimientos o gobiernos revolucionarios de naciones latinoamericanas, al interior del país continuaba el empleo de medidas de contrainsurgencia que iban desde reformas electorales hasta todas las prácticas dantescas en lo que se ha denominado desde cierta historiografía como “guerra sucia”.

Surgieron numerosas preguntas como por qué el Estado mexicano no sólo permitió sino promovió la cobertura de los tres meses de la victoriosa “Ofensiva final” del Frente Sandinista de Liberación Nacional, que fue de mayo a julio de 1979, así como la concreción de dicho documental con una narración poética que ensalzaba a los insurgentes y denostaba el gobierno de Anastasio “Tacho” Somoza Debayle. Actuar

3 Se le conoce como orteguismo a la corriente política hegemónica nicaragüense liderada por la pareja presidencial Ortega-Murillo, que llegó al ejecutivo desde 2007 tras negociaciones con su contraparte liberal y los principales polos institucionales de ejercicio de poder —como la burguesía regional y la iglesia católica— que culminaron, por ejemplo, elevando los valores cristianos a rango constitucional. El orteguismo tiene como características el pragmatismo, el corporativismo, la demagogia y el autoritarismo, su lema de gobierno es “Cristiano, socialista y solidario”. Cabe mencionar que inmensos proyectos de acumulación por despojo y de acumulación ampliada de capital han sido concretados en Nicaragua desde la llegada al gobierno del orteguismo, por lo que el calificativo de “socialista” sólo es otro elemento gubernamental de la construcción del imaginario de continuidad revolucionaria.

afable con los socialistas externos y reprimir a los internos sería, entonces, ¿un inmenso cinismo, una hipocresía eterna? o ¿la táctica maquiavélica con trazos de paternalismo de una estrategia para mantener el orden social capitalista propio? ¿Ambas?

La trama se volvió compleja. La aparente incoherencia entre la política de estado mexicana con un lado afable al exterior y uno represivo al interior presentó múltiples aristas que fue necesario desenredar. Después de algunas reflexiones esa política deja de ser incoherente y cobra sentido; es mucho más que un inmenso cinismo. La pregunta principal para este estudio fue ¿Cómo se relaciona el documental *La ofensiva final* con la política de Estado mexicana? De esta cuestión se desprende el objetivo que es analizar la relación del filme con las prácticas estatales, por naturaleza de amplia duración, aunque con observación cercana a la década de los años setenta, y algunos años de la década posterior que todavía significaron una prolongación de la misma.

El supuesto fue que la película es ambivalente, parte mitografía⁴ sandinista parte medio propagandística para difundir la *ilusión ideológica*⁵ priista y liberal del Estado-clase burgués de México a través de su aparato de industria cultural del que formó parte el Canal 13; también que el tratamiento maniqueo de la realidad expresado en la persistente dicotomía dictadura/liberación demuestra una visión no compleja de los procesos sociales y una resonancia de la concepción moral cristiana del malo/bueno que fue impuesta desde el proceso de conquista-colonización.

Dicho de otro modo, el filme es una obra que presenta un enérgico apoyo a los luchadores de la libertad sandinistas, al tiempo que deja de lado cualquier mención a la realidad opresiva propia de México, enfoque que fue propio de la política de Estado aparentemente incoherente, cuya

-
- 4 Sugestiva propuesta de Vicente Sánchez-Biosco resultado de analizar la producción documental de los bandos de la Guerra Civil Española. Concepto tocante a las acciones en el plano simbólico de “Construir mitos, levantar utopías, [...] tarea más duradera y menos inmediata que la urgente e inevitable propaganda” (2007, p. 85).
 - 5 Discusión que realiza Max Horkheimer sobre ideología como las ilusiones que se convierten en obstáculos para analizar la realidad social, que emergen de un grupo o clase social que al convertirse en hegemónico impone esa ilusión ideológica como parte de su dominio (2003).

función exitosa fue la de eliminar las posibilidades de enlace sólido y abierto entre gobiernos y guerrillas socialistas extranjeros con las organizaciones armadas mexicanas, en resumen, fue una política de Estado que para someter la disidencia revolucionaria interna decidió apoyar a la externa.

1.1 PARA QUÉ Y DESDE DÓNDE

Parto de la convicción de que somos animales políticos, y en mi caso, uno que está situado en Latinoamérica, una región con una historia de abigarramiento, violencia y colonización que continúa. Así que reconozco en la construcción de conocimiento un inherente posicionamiento ético y político; tanto como un hacer racional, emocional y en ocasiones espiritual, perspectiva que toma distancia de la ciencia supuestamente neutral. Comento lo anterior porque no deseo plasmar en este estudio una simulada noción de objetividad, aunque sí el rigor de un método, un camino para el tejido y elaboración del análisis planteado.

La crítica realidad social de América Latina con todos sus antagonismos, dolores y utopías hace que muchos busquemos por distintos medios cómo contribuir a resistir la vorágine del capitalismo tanto como la realización de cambios hacia otras formas de institución social sin dominios. De ahí que este estudio pueda considerarse una pequeña aportación a la memoria *desde abajo* para comprender el entramado sociohistórico que llega al presente tanto en México como en Nicaragua, entidades que vistas como Estados-naciones homogéneos y disociados difícilmente puede generar una aproximación a la complejidad que constituyen en un plano regional.

En el contexto de una investigación mayor, desde hace un par meses decidí escudriñar *La ofensiva final* para exponer lo que dice, así como lo que no. En algún momento de búsqueda apareció la definición de “diplomacia” del *Diccionario* de la RAE, que la precisa como: “Conjunto

de los procedimientos que regulan las relaciones entre los Estados”. Una de sus acepciones coloquiales es la de “Habilidad, sagacidad, disimulo”.⁶

La elección de esa palabra para el título de la investigación tiene su motivación en que parte del análisis elaborado fue reconocer la retórica explícita así como las omisiones que disimulan lo que considero una trampa del filme, al dar la imagen de una película difusora de la gesta de un pueblo en su liberación, mientras que en sus silencios hay imágenes y voces acalladas, producto de la política de Estado mexicana, que para mantener su apuesta por el desarrollo y estabilidad aplastó internamente movimientos revolucionarios similares, en muchos aspectos, a los sandinistas.

Los párrafos anteriores son el *para qué* del estudio, a continuación entablaré el puente entre la teoría cinematográfica con lo propio del análisis ideológico. El cine documental es un tratamiento filmico no ficcional de la realidad que inicialmente fue concebido como un *documento*, cuyo etimología latina coincide con “prueba”, pensado en algún momento como objetivo, dada su supuesta inmanencia de verdadero, basada en la creencia de que lo visto en la imagen fotografiada, sea en movimiento o no, auténticamente pasó, idea que fue refutada desde las aportaciones de Vertov, al reconocerse las posibilidades que el montaje genera (Breschand, 2004, págs. 9-17).

¿Por qué los realizadores optaron por el documental? A lo largo del presente análisis se propusieron algunas aproximaciones con base en la información analizada, que tiene como uno de sus puntos de partida las “posibilidades reflexivas” del montaje (Cusicanqui, 2015, pág. 290). Aunque siguiendo el supuesto, unas posibilidades reflexivas encauzadas a legitimar una determinada diplomacia mexicana que fue parte de una estrategia de continuidad gubernamental y sistémica.

Desde la clasificación del estadounidense Bill Nichols en su libro *La representación de la realidad* (1997) existen cuatro modalidades en el cine documental: observación, interactiva, representación reflexiva y expositiva. Esta última posee las características de tener una voz omnisciente, enviar el texto directamente al público, un montaje subordinado a la con-

6 Consultado el 15 de diciembre de 2017 en: <http://dle.rae.es/?id=DpX8hAI>

tinuidad retórica, dar la impresión de objetividad y buen juicio, generar un flujo lineal cronológico y de causalidad directa de la argumentación y, finalmente, en los casos de noticias televisivas, el realizador es mostrado como una fuente de autoridad institucional. Este tipo de modalidad es el más común para los documentales propagandísticos que, en esencia, comunican una ideología y una praxis concreta.

Un significado sociológico de *ideología* dice que es un “Conjunto de enunciados que expresan creencias que cumplen una función social [...] de dominio de un grupo o de una clase sobre otra” (Villoro, 2007, págs. 18-19). En consonancia con lo anterior retomé a Max Horkheimer, quien afirma que la clase dominante edifica un aparato para defender ideológicamente el orden social, a través del cual difunde sus ideas como *Ilusiones de Estado* (2003, págs.15-21). En ese sentido, la industria cultural privada y estatal en México fueron, y son, parte fundamental del aparato ideológico hegemónico.

Parte de exponer la ilusión ideológica proyectada desde el documental implicó caracterizar un posicionamiento ideológico *sui generis* del Estado-clase burgués mexicano. Un prisma de naturaleza camaleónica en sus prácticas internas-externas, tan eficaz para consolidar su dominio que le ha permitido mantener el orden social capitalista en México a pesar de las luchas y resistencias populares dadas tanto por medios civiles y pacíficos, como ilegales y militares.

2.0 “CANDIL DE LA CALLE, OSCURIDAD DE LA CASA”

Cambia de colores como el camaleón,<R>según lo
que trame y según la ocasión,<R>frente al poderoso
parece ratón,<R>pero ante los débiles es un León.

José de Molina, “Obreros y patrones”

2.1 *El México imaginario y la subversión socialista*

El México imaginario de la década de los años setenta avanzó cada año un peldaño más en su infinito camino por el progreso, con su desarrollo

económico a tumbos y sus vastas reservas certificadas de petróleo. Entre “Los ricos también lloran”, “El Chavo del 8”, el “día soleado” de Zabludovsky, la “Brigada Especial”,⁷ las reformas de Reyes Heróles, el trabajo con los “Países No Alineados” y el mundial de fútbol, entre otras tantas ilusiones *del arriba*, de ese México imaginario que describió Bonfil Batalla.⁸

Los antagonismos de clase entre el México *de arriba* y el *de abajo* serían la continuidad del choque entre un país de idilio con las profundidades de una tierra colonizada, explotada y oprimida por diferentes dominadores durante varios siglos, que en otra década más harían brotar chispas. Desde las profundidades, el abajo de México gritó sus dolores y sus esperanzas con las mantas, los volantes mimeografiados, las consignas que rimaban y las que no, las marchas en silencio y a cacerolazos, los círculos de estudio y las reuniones interminables, saunas de cigarro y café.

También *el abajo* del país se expresó a través de las armas: “Esto es un asalto, una expropiación a la burguesía” fue la sentencia constante en los bancos y joyerías de algunas ciudades; las columnas de los “focos guerrilleros” caminaron como hormigas las montañas de las Sierras Madres; bombazos llenaron de fuegos las ciudades y secuestros *de película* estremecieron las relaciones diplomáticas con el vecino del norte, mientras comunicados y periódicos clandestinos se repartieron apresuradamente en las salidas de las fábricas.

Las chispas del choque entre dominantes y dominadores es lo que se ha llamado guerra sucia, guerra de baja intensidad o terrorismo de Estado. Cada nombre como opción necesaria para determinado acercamiento histórico a esa época. En el presente análisis se optó por nom-

7 También llamada “Brigada Blanca”, fue un grupo contrainsurgente de élite creado en la Secretaría de la Defensa Nacional (SEDENA) para combatir a las guerrillas socialistas del país. Tuvo a sus primeros miembros en junio de 1976 y recibió a sus últimos en mayo de 1980 (Ramírez, junio de 2001, pp. 5-53). Estuvo integrada por elementos de distintas instituciones de seguridad y nunca fue reconocida oficialmente, aunque sí es acusada de incurrir en delitos de Lesa Humanidad.

8 Me refiero a la diferencia que hace ese autor entre un México imaginario de las élites dominantes, que tiene como características la modernidad y la modernización, la urbanización, la industrialización y la occidentalización con un mestizaje consumado, en el que los pueblos indígenas son apenas folclor. Sin embargo Bonfil Batalla también habla de un México profundo, que tiene diferentes sendas de resistencia, desde las violentas hasta las de apropiación cultural (1990).

brarlo “subversión socialista”, porque implica reconocer una dialéctica de antagonismo, la lucha de clases en México que en aquella década se manifestó en un bando con una praxis social motivada por una utopía socialista que hizo una develación crítica de las contradicciones del orden social concreto capitalista, al tiempo que intentó subvertirlo mediante cambios sociales contraviolentos a la violencia estructural de ese orden.⁹

La subversión socialista fue la principal expresión de lucha de las clases dominadas en México durante la segunda mitad del siglo xx. Uno de los eventos inaugurales de la vía armada —contraviolenta— de esa subversión fue la asamblea organizada por el Grupo Popular Guerrillero (GPG), realizada entre campesinos, estudiantes y maestros denominada Segundo Encuentro en la Sierra “Heraclio Bernal”, acaecida en Durango en febrero de 1965, que arrojó cinco “Resoluciones” cuyo contenido es un análisis sociohistórico de la realidad nacional y mundial, así como el reconocimiento de que la lucha armada era el único camino para hacer la revolución.

La parte contraviolenta de la subversión socialista consistió en una serie de alzamientos de grupos armados que compartían como proyecto de sociedad futura al socialismo-comunismo, proveniente principalmente de la concepción marxista-leninista —fuera la estrategia guevarista, bolchevique, maoísta, una mezcla de varias o una síntesis de ellas adaptada localmente—, de modo que en la segunda mitad del siglo xx más de una decena de guerrillas y un par de ejércitos guerrilleros surgieron en México con una compleja historia de divisiones, fusiones, coordinaciones y confrontaciones entre ellas así como con su enemigo principal: el Estado-clase burgués.

Dos momentos potentes de la subversión socialista hacia el final de la década de los años noventa fueron el comienzo de la “Guerra contra el olvido” en enero de 1994, cuando el Ejército Zapatista de Liberación

9 Modelo tomado, con algunas distancias, de la propuesta de Orlando Fals Borda en su libro *Subversión y cambio social* (1969), la cual ha sido factible para la investigación por su análisis abierto del conflicto social en comparación con el método marxista ortodoxo. Una discusión importante respecto al estudio crítico del despliegue de los antagonismos sociales puede encontrarse en Raquel Gutiérrez (2008) *Los ritmos del Pachakuti: movilización y levantamiento popular-indígena en Bolivia (2000-2005)*.

Nacional (EZLN) —en ese entonces todavía parte del Partido Fuerzas de Liberación Nacional— emitió la *Declaración de la Selva Lacandona*. Mientras que en junio de 1996 hizo su aparición pública el Ejército Popular Revolucionario (EPR) del Partido Democrático Popular Revolucionario (PDPR), ambos alzamientos podrían aun considerarse parte del proyecto socialista, aunque posteriormente el EZLN abandonó la ortodoxia de los planteamientos marxistas-leninistas por el autonomismo, entretanto el PDPR-EPR aún los conserva.

El orden social capitalista en México tuvo una clase dominante compuesta por burgueses, terratenientes, burócratas, profesionales de la *política*,¹⁰ así como mandos castrenses y policiacos. En un país enorme y heterogéneo las clasificaciones sociales son complejas, de manera que el entramado del dominio estatal y de clase estuvo configurado por ese polo de ejercicio de *poder-sobre*¹¹ que continuamente no tenía líneas divisorias, es decir que existió un aburguesamiento generalizado de todas las formas de dominación, un Estado-clase priista cuya *dictadura perfecta* se mantiene.

2.2 Cuidarse las espaldas: la política del hermano mayor y el juego de las retaguardias estratégicas

La Doctrina Estrada creada en la década de los años treinta estuvo basada en la autodeterminación así como la no intervención en asuntos internos de otras naciones, y fue el fundamento de la diplomacia mexicana desde su origen hasta comienzos del año 2000, cuando México se alineó abiertamente a la política exterior estadounidense, con episodios como los actuales conflictos con diplomáticos venezolanos y la expulsión del embajador norcoreano por el canciller Videgaray en el pasado septiembre del año 2017.

10 Para el presente trabajo retomo la diferenciación elaborada por Bolívar Echeverría entre *política* como el poder estatal y lo *político*, el proceso permanente de constitución de las formas de socialidad (convivencia social) (2011).

11 Según las reflexiones de Raquel Gutiérrez (2016) y de John Holloway (2011) existen dos formas de poder: el poder-hacer como la capacidad de hacer y el poder-sobre, como la capacidad para controlar el hacer de otros.

Definitivamente, un país no puede ser neutral ante ningún conflicto en un país extranjero, pues apoyar un bando por comisión u omisión es completamente tomar una postura. Aunque la Doctrina Estrada promovía una neutralidad de México en política internacional, considero que la diplomacia mexicana tuvo un contenido soberanista y revolucionario, con esa mezcla liberal y en ocasiones socialista, aunque esto último puede notarse en distintos grados dependiendo la época.

El apoyo dado por México a la España republicana no fue neutral, tampoco lo fue el respaldo a Cuba en la Organización de Estados Americanos (OEA) en algunos momentos cruciales o el reconocimiento del Frente Farabundo Martí para la Liberación Nacional (FMLN) como *fuerza beligerante*. Y para la presente problemática de investigación, tampoco fue neutral por parte del gobierno mexicano romper relaciones diplomáticas con la dictadura de los Somoza en mayo de 1979, en pleno apogeo de la Ofensiva final del FSLN y recibir a Daniel Ortega dos años después en el hangar presidencial de la Ciudad de México con la frase “Sea usted, comandante, muy bienvenido” dicha por el ex presidente José López Portillo (IHNCA, 1981).

La diplomacia mexicana dirigida por la Doctrina Estrada no fue neutral, sino evidentemente posicionada en favor de gobiernos y algunos movimientos revolucionarios. Esa preferencia debe entenderse con una lectura aguda sobre los intereses estratégicos de México sobre los “hermanos latinoamericanos”, en términos económicos para sus inversiones como de cuidado de su estabilidad política interna, siempre en tensión por las contradicciones sociales.

Tanto Cuba como las guerrillas socialistas centroamericanas vieron en el Estado mexicano un apoyo, mientras que su territorio fue la espalda que debía mantenerse cubierta y a la que no podían permitirse desestabilizar, como afirma el entonces subcomandante Marcos del EZLN en una entrevista hecha por Yvon le Bot en 1997:

Todas las organizaciones armadas de Centro y Sudamérica con las que entramos en contacto antes del 94 nos respondieron con el mismo argumento central: la revolución era posible en cualquier parte del mundo, menos en México. El trabajo de México era ser solidario con el resto de los movimientos de liberación del mundo y no hacer nada

en nuestro país. Esto va a significar [...] que ninguna organización se solidarice con el zapatismo, con el zapatismo armado, ni en cuanto al armamento, ni al entrenamiento, ni al financiamiento [...] apoyar a un movimiento armado en México era destruir su retaguardia estratégica (pp. 125-126).

México tuvo una eficaz estrategia de “favor con favor se paga” para mantener su estabilidad política interna, ya que ató de manos tanto al gobierno cubano como a los movimientos revolucionarios centroamericanos de la época, al apoyarlos en distintos momentos cruciales. Con Cuba, la deuda comenzó desde que Cárdenas gestionó la liberación de los revolucionarios que atravesaron el Golfo de México en “El Granma”.

Este país fue la retaguardia estratégica de los procesos revolucionarios en Centroamérica y Cuba, mientras que esos mismos procesos le devolvieron el favor al gobierno mexicano constituyendo su propia retaguardia estratégica en algo así como un juego en el que ambas partes se “cuidaron las espaldas”. Mientras que la paranoia de algunos gobiernos mexicanos apuntó al “oro” de Moscú o de La Habana para encontrar el origen de la disidencia, lo cierto es que mientras la retórica comunista de la URSS y el Campo Socialista, así como de innumerables movimientos revolucionarios era de un feroz marxismo-leninismo, en los hechos adoptaron para México una política de coexistencia pacífica y nunca dieron apoyo abierto o permanente a las guerrillas socialistas que estaban alzadas en este país.

Un ejemplo del juego de espaldas fue el respaldo facilitado a la Junta de Gobierno de Reconstrucción Nacional (JGRN) de la cual formaron parte los sandinistas. Según cuenta Sergio Ramírez¹² ya a inicios de 1979 el PRI dio un primer apoyo a la Junta por 50,000 dólares y fue el avión

12 Fue miembro de la corriente tercerista del FSLN, junto al mexicano Víctor Tirado y los hermanos Daniel y Humberto Ortega, aunque Ramírez mantuvo oculta su militancia en el Frente durante su actuación en la JGRN. Posterior al triunfo sandinista fue vicepresidente de Nicaragua en el periodo de 1984 a 1990, después rompió relación con el orteguismo, al igual que muchos sandinistas, y continuó su labor artística e intelectual desenvolviéndose como prolífico escritor crítico de los regímenes neoliberales. Por ejemplo mientras su nombre apareció en las portadas de diarios de todo el mundo por su distinción con el Premio Cervantes de literatura 2017, la página web oficial del orteguismo “La voz del sandinismo” no siquiera hizo mención de lo ocurrido.

Quetzalcóatl II enviado por López Portillo en el que la JGRN viajó de San José, Costa Rica, a León, Nicaragua, para luego ingresar a Managua; mismo presidente que en febrero de 1982 ordenó a un miembro de su gabinete durante un vuelo a Nicaragua tratar ese país como a otro estado de México (Ramírez, 2015, págs. 76-83).

El portillismo que envió dólares, pizarrones y petróleo al triunfante gobierno de Reconstrucción Nacional de Nicaragua y recibió con mariachi a Daniel Ortega y a Sergio Ramírez en México (Ramírez, 2001, págs. 5-33) fue el mismo que dobló el número de efectivos de la Brigada Blanca, grupo de élite que operó extraoficialmente y actuó con “autorización silenciosa” —léase total impunidad— para detener por cualquier medio la subversión socialista. Los métodos empleados llegaron a ser de *lesa humanidad* porque fueron desde la vigilancia, el acoso y el hostigamiento, hasta la detención arbitraria, torturas, desapariciones y asesinatos de activistas, guerrilleros o de sus familiares, simpatizantes o bases de apoyo.

3.0 DICTADURA Y LIBERACIÓN, LA DICOTOMÍA DE LA ILUSIÓN IDEOLÓGICA

3.1 *El documental*

La ofensiva final tiene una duración de 96 minutos, fue realizado en 1979 en México en las instalaciones del Canal 13 —en aquel momento estatal—, por un equipo de medio centenar de personas liderado por Pedro Talavera, quien fungió como productor y reportero, mientras que Édgar Hernández fue el primer enviado especial a Nicaragua desde diciembre de 1978, ambos del noticiero “Siete días” (Hernández, 24 de julio de 2017). Los dos personajes son los presentadores que salen intercaladamente en cuadro y narran voz *en off* todo el filme.

Cabe mencionar que fue Joaquín López-Dóriga el encargado de guiar el trabajo de los corresponsales que consumaron el filme expuesto, conductor famoso por su larga trayectoria cercana a la clase dominante mexicana. Es sabido también que Tacho Somoza era socio de Televisa

—corporativo privado rival de Canal 13— (Cruz, 16 de julio de 2017), situación que no favorecía a que esta empresa transmitiera noticias verídicas respecto a la Revolución Sandinista, en tanto que el programa “Siete días” de Canal 13 —cuyo director de noticias era el mencionado López-Dóriga, alineado al portillismo— difundiera los acontecimientos en Nicaragua con una visión antidictatorial.

Tras entrevistar recientemente a Édgar Hernández, el periodista Eduardo Cruz cuenta que la creación del documental tuvo un elevado grado de ingenio y dedicación por parte del equipo de trabajo que literalmente se consagró a la película. Eduardo describe con cierto asombro que: “Fueron 30 días en los que Hernández y otros 55 compañeros de Canal 13 trabajaron día y noche para editar más de 6,000 horas de grabación sobre la guerra, con aparatos que para esa época ya eran obsoletos” (16 de julio de 2017). Un trabajo abnegado que hizo ganar a Hernández el Premio Nacional de Periodismo e Información. Bien merecido, aunque también fue un medio de darle más propaganda a la propaganda.

La secuencia introductoria de *La ofensiva final* es fundamental para reconocer la construcción dicotómica del discurso en dicho filme, cuyos ejes giran alrededor de la lucha de liberación entablada por el FSLN y el pueblo nicaragüense contra la dictadura de la familia Somoza, la oligarquía y su Guardia Nacional. La secuencia inicial dura poco más de tres minutos, algunas de sus escenas son congeladas para mostrar una especie de “fichas de identidad”, así como una panorámica de la capital bombardeada, mismas que impactan por su crudeza y burda configuración. Con el siguiente *decoupage* analicé sus elementos.

3.2 Un *decoupage* a la secuencia introductoria

Las cuatro primeras escenas de la secuencia introductoria tienen la característica de estar unos segundos en movimiento para luego ser congeladas y configurar un fondo para la descripción que los realizadores dieron acerca de los actores del documental. En orden de aparición, son mencionados Anastasio Somoza, la Guardia Nacional, el FSLN y Nicaragua, para continuar con una serie de rápidas escenas que culminan con

la panorámica de Managua, que al ser pausada es teñida gradualmente hasta dar un efecto ensangrentado y dar paso a la aparición del título.

Desde los primeros momentos del filme el sonido intra y extradiéctico así como las voces en *off* constituyen un factor relevante para la cadencia y el ritmo del discurso, que pasa entre retórica de repetición, cifras, partes de guerra y las entrevistas a combatientes, habitantes, gobernantes y funcionarios extranjeros. En la mayor parte del filme el sonido es sincrónico, aunque en la secuencia inicial el sonido asincrónico permite comunicar sensaciones de convulsión, desesperación, coraje y esperanza, acorde al montaje trazado en función de la visión dicotómica del bueno/malo o dictador/liberador trazada por la retórica del documental.

En las cuatro primeras escenas de la intro, el primer sonido es el de un fuerte y rápido tecleo de máquina de escribir que trata de ser emparejado con las letras amarillas lanzadas sobre las imágenes que al ser congeladas quedan como fondo para la inscripción de las fichas de identidad las cuales describen según el caso: nombre, edad, ocupación y misión, o fuerza militar, origen, habitantes, refugiados y muertos.

La escena inicial de la secuencia de introducción es un plano de Anastasio Somoza Debayle en la que se mira su redondeado rostro en primer primerísimo plano, que es pausado en el punto donde baja la vista luego de tomar agua. Su cara es iluminada desde su lado izquierdo lo que oscurece su costado derecho, de modo que la cercanía del enfoque a la faz del dictador y la opacidad en la que se muestra transmiten el sentido lúgubre con el que se le asocia durante todo el documental: la de un ser entre sombras. En la escena de Anastasio Somoza se dice de él lo siguiente; que su edad es de “53 años”, su ocupación es la de ser “Dictador” y su misión es “Exterminar a un pueblo”. La figura 1 presenta la imagen descrita anteriormente.

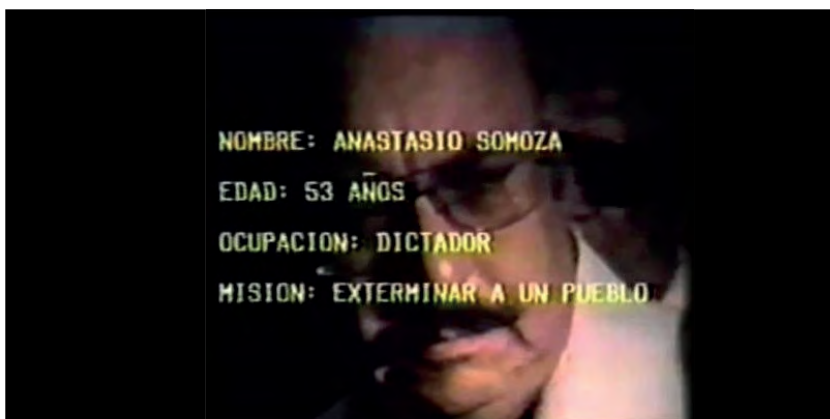


Figura 1. Fotograma de Anastasio Somoza, primera escena, secuencia inicial.

Pasa luego la escena de la Guardia Nacional, en la que es visible un plano general de un soldado en pleno combate callejero quien dispara tiro a tiro su fusil israelí Galil cubierto desde la ventana de las afueras de una casa hacia un objetivo fuera de cuadro. El militar sin casco está vestido con su uniforme verde olivo parduzco, quien luego corre de frente a la cámara, momento donde se pausa la escena y se plasma el instante de ansiedad y estremecimiento que está viviendo el guardia por la persecución en la que se encuentra.

Luego es soltada la ficha: edad, “42 años de represión”; fuerza militar, “15 mil hombres” y misión, “Ejecutar el genocidio” (figura 2). Cabe mencionar que en ese entonces Nicaragua tenía Guardia Nacional y no ejército nacional, cuyo origen se remonta a la situación de tutela y enclave colonial que existió en Nicaragua hasta antes de la revolución¹³.

13 La Guardia Nacional fue creada en Nicaragua en 1925 por mandato estadounidense. Años después fue dirigida por el fundador del somocismo, Anastasio Somoza García, quien fue asesinado por el poeta liberal Rigoberto López Pérez en 1956. Un año después Luis Somoza, hijo mayor de Anastasio tomó posesión como presidente, para luego dejar el cargo en 1963 a un par de figuras bajo su tutela, y posteriormente en 1967 entregar el puesto a su hermano menor Anastasio Somoza Debayle, quien era, al igual que su padre, director de la Guardia Nacional. En una de sus primeras acciones, la JGRN disolvió la Guardia Nacional.

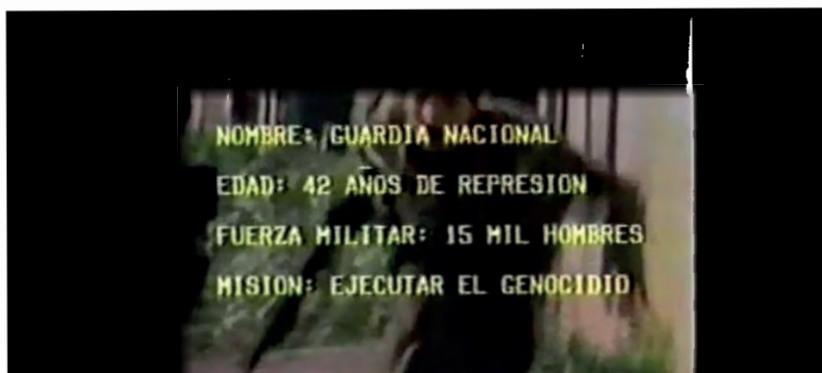


Figura 2. Fotograma de la Guardia Nacional, segunda escena, secuencia inicial.

Las primeras dos escenas de la secuencia de introducción del documental muestran el bando dictatorial, victimario de la opresión, la muerte y la miseria nicaragüense. Posteriormente se presenta el bando liberador, con el Frente Sandinista de Liberación Nacional como principal sujeto, cuya escena corresponde a uno de los muchachos, combatiente sandinista uniformado en verde olivo. Tras él y fuera de foco se mira perfilado otro combatiente que empuña un fusil belga FN FAL, mientras que otro par de cabezas, una con gorra roja y otra solo despeinada, comparten el escenario adornado por la bandera rojinegra del Frente Sandinista, situación que puede intuirse como una parada militar, una manifestación o una presentación de armas al pueblo.

La escena enfoca inicialmente en plano a detalle las manos del guerrillero que carga una bomba casera, para luego encuadrar en primer plano el rostro moreno del mismo, de cabello largo agarrado con una banda, quien al comienzo ignora la cámara y es visto en su perfil derecho, para luego voltear directamente al camarógrafo con un gesto sereno de reserva y severidad. Al tiempo que el combatiente voltear a ver al camarógrafo la escena es congelada y proyectada la ficha que especifica el origen del FSLN como “Augusto Sandino”, su fuerza militar como “Todo un pueblo” y su misión “Liberar a su patria”. La imagen puede observarse en el fotograma de la figura 3.



Figura 3. Fotograma del FSLN, tercera escena, secuencia inicial.

La escena seleccionada por los productores del filme para el Frente Sandinista imprime cuatro sensaciones: lo colectivo, el carácter armado de la revolución, la juventud y los símbolos de la liberación. En primera instancia es mostrada la masa, en una escena con varias personas, contrario a la del soldado de la Guardia, un solitario desesperado. El proyecto de liberación nacional realizado a través de la guerra es proyectado en el uniforme, el fusil y la bomba casera; la corta edad de los combatientes evidenciada en los muchachos que conformaron el grueso de la insurgencia y finalmente los símbolos de la causa abanderados en la rojinegra, herencia del lábaro del Ejército Defensor de la Soberanía Nacional de Nicaragua (EDSNN), cuyo general Sandino tiñó así por la sangre y el luto durante la guerra antiimperialista contra la ocupación estadounidense.

Después se presenta la cuarta escena de la secuencia introductoria, en la que se revela a Nicaragua con una escena aterradora, que en plano general en un entorno rural o suburbano presenta un entarimado donde un cuerpo, al que no se le reconoce género, se está quemando. La toma es detenida casi instantáneamente y el plano general se mantiene para servir como fondo de la ficha. Para Nicaragua se escribe que tiene de habitantes “2 millones”, refugiados “500 mil” y muertos “40 mil”. La figura 4 presenta la situación descrita. En esta parte se da una distancia respecto a qué se presenta como Nicaragua, que no es ni Anastasio Somoza ni la Guardia Nacional, sino una víctima abrasada por la opresión y la guerra.

El plano del cuerpo en llamas transmite un absurdo, la vida incinerándose como combustible en un paraíso selvático, donde grandes zacates y frondosos árboles configuran el trasfondo de la dantesca imagen. Consecuentemente una apresurada sucesión de planos de un minuto aproximadamente acelera el ritmo de la secuencia introductoria, que también insiste en presentar el agravio, el aniquilamiento, la ruina y el incendio sobre la población nicaragüense.

La insistencia en el fuego tiene su raíz en que Anastasio Somoza ordenó criminalmente a la Fuerza Aérea Nicaragüense (FAN) bombardear posiciones “enemigas” en campos y ciudades donde la línea divisoria entre Frente Sandinista y pueblo nicaragüense comúnmente no existía, hechos solo comparados con la decisión de Francisco Franco, quien en 1937 decidió bombardear Guernica durante la guerra civil española (Avilés Salmerón, 2006, pp. 46-88).



Figura 4. Fotograma de Nicaragua, cuarta escena, secuencia inicial.

Las escenas subsecuentes a la de Nicaragua con su ficha de identidad son de un avión lanzando cohetes y bombas contra la población civil o posiciones sandinistas —difícil hacer una distinción—; un niño descalzo y desnutrido entrando a un búnker improvisado; una guerrillera y otro de sus compañeros dirigiendo apresuradamente una evacuación en un poblado; una fila de civiles huyendo de un bombardeo cargando sus cosas en costales; unos jóvenes asombrados alrededor de un cadáver que brota sangre; un hombre herido en la cama de una habitación, con

un suero que le gotea directo al flujo sanguíneo; una mujer encamada que grita de dolor; un edificio lleno de humo gris y negro al calor del incendio provocado por el impacto de un proyectil lanzado desde el aire. Escenas súbitas que concluyen con un gran plano general de la calurosa y húmeda Managua, con dos columnas de humo al horizonte.

Todas las escenas anteriores llevan velozmente al espectador a la panorámica de la capital asolada, dramáticamente encendida, que sitúan al público en el espacio y la guerra, donde los productores apostaron por señalar “Aquí estaremos en este filme”. Esta serie de escenas rápidas imprime la acción con su tiempo estrecho, que va imbricado con un sonido intra y extradiegético de trepidar de aviones, zumbidos de motores, hélices, cohetes, impactos, dolores y ajetreos de personas; órdenes dadas por la insurgente de “Rápido esa gente, un poquito más rápido” y “Rapidito, rapidito”, mientras resuena un crujir de maderas, metales y paredes incinerándose entre oleajes espesos de humo.

Luego resuena un ruido misterioso, propio de películas de terror del cine de oro mexicano, con fierros chillantes, rechinares de suspenso, ligeros violines agudos que dan paso a la escena final de la intro del documental. Mientras se para el gran plano general de Managua con sus humaredas de tierra a cielo, comienza a deslizarse desde la esquina superior derecha de la imagen un flujo rojo en derrame, que figura sangre que termina por engullir todo el plano.

Al llenar de rojo todo el plano se genera una atmósfera sanguinolenta sobre la que dos fusiles con bayonetas caladas se entierran uno sobre otro en el fondo sangrado, como el cuerpo de la Nicaragua desangrada y humeante que representa, tras lo cual se despejan los fusiles que se transforman por efecto de edición en el título del filme con mayúsculas en tres líneas verticales: LA OFENSIVA FINAL. Las escenas descritas representan los fotogramas en las figuras 5, 6 y 7.



Figura 5. Fotograma de Managua en llamas, secuencia inicial.



Figura 6. Fotograma de Fusiles clavados, secuencia inicial.



Figura 7. Fotograma de Título, secuencia inicial.

3.2 Caracterización del documental desde la modalidad expositiva

El filme analizado coincide certeramente con la caracterización de Bill Nichols para la modalidad expositiva en el cine documental, modo preferido para las obras propagandísticas por la primacía del discurso omnisciente del realizador en el comentario mediante voz en *off* que es acompañado por las secuencias de imágenes que ilustran el discurso.

Las grabaciones fueron hechas en diferentes lugares de Nicaragua, Costa Rica y México, parte de la cobertura informativa que efectuaron Édgar Hernández, Pedro Talavera y su equipo, mismos que narran omniscientemente y constituyen la voz autorizada institucionalmente. A continuación desglosaré la afirmación respecto a la cualidad expositiva de *La ofensiva final* mediante la serie de evidencias encontrada en el documental.

Una de las características que menciona Bill Nichols de la modalidad expositiva en los filmes documentales se resume en que éstos dan “[...] formas de certeza interpersonal que están en conformidad con las categorías y conceptos que se aceptan como reconocidos o ciertos en un tiempo y lugar específicos o con una ideología dominante del sentido común” (1997, p. 69). Que en sintonía con el supuesto principal del capítulo apunta a analizar cómo el documental se sustentó sobre la base de una ilusión ideológica, el imaginario de la ideología priista, heredada de la facción triunfante de la revolución mexicana, sintetizado en la dicotomía dictadura/liberación.

En ese sentido mostrar el proceso de liberación del pueblo nicaragüense de una dictadura que la oprimía fue una eficaz manera de ensalzar la “Historia Patria” mexicana, en la que el panteón nacional conserva una serie de héroes y villanos, predispuestos como los protagonistas de una historia de individualidades. Para algunos historiadores contemporáneos, el Porfiriato trajo la modernidad económica a un país “atrasado”, donde el sistema político autocrático se había mantenido, situación que propició una revolución victoriosa que culminó por levantar el Estado mexicano actual con sus instituciones, su sistema político y su sociedad moderna.

La vieja dicotomía dictadura/liberación no era ajena al imaginario social mexicano, de manera que Somoza pudo ser equiparado con Díaz, y el Frente Sandinista con el bando constitucionalista, así que la permisión para la divulgación del documental atendió implícitamente a la difusión de la ya conocida trama de los buenos contra los malos, el “tirano” contra el pueblo o la dictadura contra la democracia que todavía en el gobierno portillista —preneoliberal y pretecnócrata— fue impulsada en un PRI que discursivamente todavía se decía revolucionario.

El sexenio posterior encabezado por Miguel de la Madrid marcaría un cambio de rumbo para el capitalismo en México cuando triunfó el conservadurismo económico y los discípulos *región 4* de los “Chicago Boys” tuvieron carta abierta frente a la crisis económica del país para implementar sus reformas de desregulación económica y privatización de empresas estatales; el neoliberalismo había llegado para quedarse.

El relato encubierto de “Historia Patria” introducido en el filme comparte sentido con un elemento propio de la modalidad expositiva que busca ser un documento, evidencia o prueba, al dar la impresión de objetividad y buen juicio, plasmado en *La ofensiva final* por la constante exposición de fechas exactas, datos duros y cifras: muertos, efectivos militares, cantidades de dinero, distancias o refugiados; en tanto que otras señales de la intención de los realizadores por dar al filme un perfil de objetividad y juicio bien establecido fueron los testimonios en campo, la múltiple repetición de la palabra “historia” así como el mantenimiento de una narración cronológica lineal.

En ese mismo sentido, otro de los tópicos que menciona Nichols respecto a la modalidad en cuestión es que: “El texto expositivo se dirige al espectador directamente con intertítulos o voces que exponen una argumentación acerca del mundo histórico. [...] Las noticias televisivas con su presentador y su cadena de enviados especiales constituyen otro ejemplo” (1997, p. 68), cualidad que corresponde totalmente con *La ofensiva final*, realizado con secuencias tomadas de los programas del noticiario “Siete Días” transmitidos por el Canal 13 en cadena nacional, mismas que representan la intención de los realizadores de perfilar la película como genuina y veraz.

La poética es otra característica de la modalidad expositiva que en *La ofensiva final* está representada por las constantes figuras retóricas de repetición que emplean los narradores, quienes por ejemplo en la secuencia de cierre dictada el 20 de julio de 1979 repiten ocho veces la palabra “hoy”, en aquella escena triunfal que le mereció a Hernández ser reconocido en aquel país. Mientras que desde el inicio de la narrativa se escuchan versos con figuras metafóricas.

Por ejemplo, en el inicio de la narración se menciona: “Nicaragua, la insurgencia nacional cabalga por todo el país, [...] aquí es invierno, y atrapados en el recuerdo, un recuerdo perene, quedan los hechos que forjaron el detonante ya activado, esta es la historia” (Canal 13, 1979, 03:14). Donde “cabalga”, “perene”, “forjaron”, “detonante”, constituyen alusiones metafóricas para dar un determinado sentido, ritmo y cadencia al discurso que se va desarrollando durante el filme, figuras que generan una atmósfera bélica con una estética solemne y romántica del bando liberador.

Otro atributo de la modalidad expositiva encontrado en *La ofensiva final* es que la causalidad se presenta de modo directo y lineal mediante una argumentación con un flujo cronológico en una marcha diacrónica de causa>efecto; premisa> conclusión y problemas>solución, en la que la causalidad lineal se muestra básicamente como: una dictadura sangrienta que provocó un alzamiento popular liberador que pudo triunfar porque tuvo una causa demócrata legítima.

Inclusive durante el filme se sigue una secuencia directa con fechas de los dos meses que abarcó la ofensiva final sandinista, sin sobresaltos, vaivenes o alteraciones temporales; sin más, el documental comienza con una breve secuencia de datos y contexto histórico para pasar al mayo de inicio de la ofensiva y terminar en julio con la victoria de la Revolución Sandinista y el festejo en la principal plaza de Managua.

Este filme puede ser equiparado a una cronología lineal y teleológica en la que un pueblo logró finalmente alcanzar la libertad y la democracia. En su famosa alocución del 20 de julio, Hernández recita: “[...] la libertad tuvo hoy un nuevo significado, dio la mano a la democracia ante el júbilo desbordante de un pueblo que sepultó a una dinastía de 42 años, seis meses y seis días” (Canal 13, 1979, 01:29:53), situación

que empata con lo mencionado por Nichols cuando asevera que dentro de la modalidad documental existe una “[...] implicación dramática en torno a la necesidad de una solución” (p. 72), que en *La ofensiva final* se proyecta como la necesidad del fin de la atroz dictadura somocista, con toda la muerte, el saqueo y la opresión que causó.

3.3 Analizar el documental desde lo no-dicho, lo no-mostrado

Al analizar *La ofensiva final* desde lo no incluido es posible reconocer elementos que constituyen parte esencial del proceso revolucionario sandinista. El objetivo de este apartado es refutar la aparente objetividad del filme para reconocer la ideología subyacente en él desde las riendas del discurso comunicado. Para ello es necesario hacer un esfuerzo por escuchar lo silenciado y ver lo no mostrado, reconocer la propaganda y develar las voces e imágenes omitidas.

En *La ofensiva final* se mostró la lucha de un pueblo por su liberación nacional, hasta ese punto es honesta la postura del filme, sin embargo, nunca se dijo que la liberación buscada tenía también una utopía que la motivaba, con un proyecto societal concreto y definido que iba más allá de la sola democracia como noción abstracta y universal.

Tanto en el Grupo de los Doce como en la Junta de Gobierno de Reconstrucción Nacional estuvieron representados un amplio espectro de sectores y clases sociales así como de ideologías y praxis, que iban desde empresarios demócratas, clero progresista, sectores liberales y el FSLN con sus tres tendencias, dos de las cuales eran abiertamente marxistas-leninistas —diferenciadas por sus estrategias de insurrección proletaria y de Guerra Popular Prolongada— más la corriente tercerista no ajena al socialismo, pero sí de gran habilidad conciliadora y perfil pragmático.

Lo anterior generó que el proyecto por el cual apostó el nuevo gobierno revolucionario tuviera tres pilares: la economía mixta, la pluralidad política y la no alineación en política exterior. En resumen, el proyecto buscado no fue abiertamente de una revolución socialista, sin embargo dejar de lado el contenido ideológico y práxico que se desplegó desde la utopía socialista implica mostrar una versión sesgada de la revolución, pues Carlos Fonseca, líder histórico del Frente asesinado

en 1976, quien aceptó el comunismo como método revolucionario, no es mostrado, ni mencionado en ninguna ocasión durante el filme. Surgió entonces la pregunta ¿por qué pasó eso?

Como tampoco fueron mencionadas las tendencias del Frente, situación que genera la imagen de una organización liberadora e internamente homogénea sin una propuesta social más allá de la democracia y la libertad, insisto, como esencias abstractas, mientras que el FSLN tuvo un programa concreto, y fue fundado bajo la estrategia de la Guerra Popular Prolongada, cuyo ejemplo fue tomado de la Revolución Vietnamita, ejemplar guerra de guerrillas, en tanto que curiosamente la palabra “guerrillero” no es mencionada, y “guerrilla” apenas un par de veces en toda la película.

Por otro lado, el antiimperialismo de la Revolución Sandinista como premisa inseparable de su lucha, fue omitido del documental, donde se muestra a un Frente que lucha contra Somoza exhibido como un tirano local que aparentemente surgió de la nada. Cabe mencionar que la inspiración del nombre de la organización fue tomada del Frente de Liberación Nacional (FLN) de Argelia, que logró la independencia de Francia en la década 1960, un proceso revolucionario anticolonial africano.

Por iniciativa del mencionado Carlos Fonseca Amador, a las siglas FLN se le agregó la “S” de Sandinista (Ferrero Blanco, 2010, pp. 116-117). Ello por el ejemplo y pensamiento de Augusto Calderón Sandino, quien comandó un ejército que logró generar una victoriosa lucha soberanista de varios años que culminó en una negociación con la que los marines estadounidenses dejaron Nicaragua. Los principios del “General de Hombres Libres” estuvieron basados en el antiimperialismo, el humanismo, la igualdad social y la espiritualidad.

De tal manera que la dicotomía dictadura/liberación con que fue construida la retórica del documental es apenas una manera de presentar la historia de la Ofensiva final de la revolución nicaragüense, que denota una visión maniquea de un proceso complejo, con múltiples aristas y enraizamientos. Lo anterior puede entenderse por ser una obra realizada desde individuos cuyo imaginario estuvo impregnado por el “malo/bueno” judeo cristiano, así como por la “dictadura/liberación” del priismo y su historia de bronce, que además, el filme debió pasar por distintos mecanismos de “revisión”.

Para mí no es difícil imaginar que atendiendo al momento en que se realizó la película seguramente fue pasada por la censura de los mecanismos de un Estado que al tiempo que apoyaba revoluciones al exterior reprimía la que se estaba dando a su interior. Es posible imaginar al director del programa leyendo la escaleta y tachoneando posibles versos o párrafos alejados de lo decible en un México bajo una dictadura perfecta, también es probable figurar a los hombres de traje revisando la edición y el montaje para dar a conocer determinadas escenas que recordaran la épica de la revolución mexicana, con sus cañonazos, caravanas y cargas de caballería, homologados desde una guerra donde los estruendos fueron proyectados en cada ocasión que fue posible.

CONCLUSIONES

Con el análisis realizado a *La ofensiva final* existen resultados interesantes que pueden resumirse en los lazos del documental con la política de Estado mexicana, evidenciados en la configuración de un filme propagandístico que abonó a construir la mitografía sandinista pero también a fortalecer la priista mexicana, con un metarrelato con épicas revolucionarias donde un pueblo destrona a un tirano; el ocultamiento del contenido ideológico-práxico guerrillero, revolucionario y socialista del FSLN; la afable diplomacia mexicana que rompe relaciones con el dictador y apoya a los libertadores.

El primer resultado se dio mediante el análisis del filme, a través de un *decoupage* de su secuencia de introducción que muestra explícitamente cuatro grandes actores, los dos primeros, el dictador y la Guardia Nacional enfrentados al Frente Sandinista y a Nicaragua, los bandos de una guerra de blanco contra negro.

La secuenciación del documental así como la transcripción del discurso permitió reconocer las figuras retóricas de repetición y metáfora. La base para la caracterización fue la propuesta de Bill Nichols que encajó punto por punto en las cualidades de *La ofensiva final* lo que permitió definir su perfil sesgado e ideologizado —como si algo pudiera ser neutro ética y políticamente— desde una construcción pro priista y liberal.

Dados los resultados, se puede entender que en el filme se omitió mencionar las palabras “revolución” y “socialismo”, como tampoco se hizo mención de Carlos Fonseca o el antiimperialismo de Sandino y el EDSNN, ya que México, pese a sus diferencias con Estados Unidos frente a los conflictos en Centroamérica, compartía con su vecino del norte la ideología liberal en términos políticos y económicos, por ende, la apuesta por el desarrollo capitalista y la lucha “contra el comunismo” demostrada sobremanera con la contrainsurgencia a las guerrillas socialistas subvertidas.

Es curioso reconocer que la cultura política priista no sólo se consolidó como una cultura de hacer política, fue un producto de exportación “Hecho en México” que fue importado en grandes cantidades por elementos del gobierno revolucionario sandinista, quien se dejó tratar como otro estado de México y se dejó proteger por el hermano mayor de Latinoamérica, quien alejó al papá abusón *yankee* de tanto en tanto.

Incluso esa relación pareció un romance cuando una delegación del FSLN asistió al cierre de campaña de Salinas de Gortari o cuando Tomás Borge escribió su oda a ese mismo personaje titulada *Salinas: Los dilemas de la modernidad* (1993, Siglo XXI). El PRI fue hermano mayor y *sensei* de demagogia, autoritarismo, corporativismo y traición a los principios, acciones mostradas por buena parte de la dirigencia sandinista poco después de su derrota electoral, que terminó en el proceso llamado popularmente como “La Piñata”, no se diga en el actual gobierno orteguista.

En tanto la interesante discusión de Sánchez-Biosca es trascendente para diferenciar propaganda y mitografía, ya que esta última es de larga duración pues legitima una utopía a través de la historia, es la construcción de un mito. Este documental es pieza importante en la construcción de un proyecto social de “Reconciliación Nacional” en Nicaragua. Daniel Ortega, Rosario Murillo, representantes de la oligarquía, dieron las medallas a los reporteros porque abonaron a esa mitografía, a la construcción del mito donde la actual administración orteguista es continuadora de la revolución que sacó por las armas a los Somoza y la Guardia Nacional.

Finalmente retomo mi desacuerdo con la postura de Guadi Calvo, quien introdujo erróneamente *La ofensiva final* dentro de su catálogo de filmes de cine guerrillero centroamericano, al parecer sin ponderar

suficientemente sobre sus cualidades ya que equiparó esta obra —realizada por encargo de un canal estatal de televisión de un país capitalista y autoritario—, con los rodajes hechos en la batalla de Dien Bien Phu por un guerrillero vietnamita con una cámara capturada a los franceses.

Aunque Pedro Talavera dijo ante medios nicas el pasado julio que “[...] no agarramos el fusil porque teníamos la cámara, si no lo hubiéramos agarrado” (Viva Nicaragua. Canal 13, 2017) lo cierto es que nunca fueron guerrilleros ni nada parecido; es más, la palabra guerrilla sólo es mencionada dos ocasiones en todo el documental en momentos poco trascendentes, una afirmación a décadas de distancia que suena más a la búsqueda de la propia legitimación dentro de la construcción del mito revolucionario, donde la imagen romántica del muchacho rojinegro con fusil ocupa un lugar privilegiado.

Si bien la película abonó a la consolidación del triunfo sandinista no fue su único propósito, es necesario tener en cuenta el escenario internacional y la reiterada política de Estado mexicana, si no, se habrá caído en la trampa, una convenientemente camuflada, pues mientras *La ofensiva final* mostró sin tapujos la guerra liberadora en Nicaragua fue al mismo tiempo un producto de la industria cultural estatal mexicana que proyectó la visión de su Estado, en tanto hegemonía cultural como, paradójicamente, narrativa de la contrainsurgencia contra la subversión socialista.

Entonces, aunque el documental se vista poeta, de propaganda se queda. *La ofensiva final* no es cine guerrillero, es un filme de modalidad expositiva que fungió tanto como mitografía para la subversión sandinista como medio propagandístico de la ilusión ideológica del priismo, que puede fijarse como una praxis y cultura política propia del Partido Revolucionario Institucional (PRI), de talante autoritaria, demagógica, corrupta, pragmática y maquiavélica, que tiene sus raíces al menos en la época porfirista y que en el “México moderno” se ha arraigado en buena parte de las estructuras sociales de este país más allá del propio PRI aunque también en otras naciones. Ahora que Pedro Talavera y Édgar Hernández regresaron a Nicaragua se habrán preguntado ¿quién es ahora el dictador y quiénes son ahora los muchachos?

REFERENCIAS

- Avilés Salmerón, Ricardo David (2006). *Memoria histórica: La Revolución Popular Sandinista. Un acontecimiento digno de recordar* [versión física]. (Tesis de Maestría, Universidad Nacional Autónoma de Nicaragua, UNAN-Managua, Nicaragua).
- Breschand, Jean (2004). *El documental. La otra cara del cine*. España: Paidós.
- Bonfil Batalla, Guillermo (1990). *El México profundo. Una civilización negada*. México: Grijalbo: Dirección General de Publicaciones del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Calvo, Guadi (2004). "Cine guerrillero centroamericano". *Archipiélago. Revista Cultural de Nuestra América*, 44(11). Recuperado de: <http://www.revistas.unam.mx/index.php/archipelago/article/view/19700/18691>
- Cruz, Eduardo (16 de julio de 2017). "Reporteros de *La ofensiva final*". *La Prensa*. Recuperado de: <https://www.laprensa.com.ni/2017/07/16/suplemento/la-prensa-domingo/2263662-reporteros-la-ofensiva-final>
- Echeverría, Bolívar (2011). "Lo político en la política". En Fernando Tinajero (Comp.) *Ensayos políticos*, pp. 169-179. Quito: Ministerio de Coordinación de la Política y Gobiernos Autónomos Descentralizados.
- Fals Borda, Orlando (1969). *Subversión y cambio social*. Colombia: Edward.
- Ferrero Blanco, María Dolores (2010). *La Nicaragua de los Somoza 1936-1979*. Managua: IHNCA-UCA: Universidad de Huelva.
- Gutiérrez Aguilar, Raquel (2008). *Los ritmos del Pachakuti: movilización y levantamiento popular-indígena en Bolivia (2000-2005)*. Buenos Aires: Tinta Limón.
- Gutiérrez Aguilar, Raquel (2016). *¡A desordenar! Por una historia abierta de la lucha social*. Buenos Aires: Tinta Limón y México: Pez en el árbol.
- Hernández, Édgar (24 de julio 2017). "¡Aquí Nicaragua libre! ". *Sociedad 3.0*. Recuperado de: <http://sociedadtrespuntocero.com/2017/07/aqui-nicaragua-libre-2/>
- Holloway, John (2011). *Doce tesis sobre el antipoder*. Recuperado de: <http://www.johnholloway.com.mx/2011/07/30/doce-tesis-sobre-el-anti-poder/>
- Horkheimer, Max (2003). "Observaciones sobre ciencia y crisis". En *Teoría crítica*. (pp.15-21). Argentina: Amorrortu.
- Moncada, Roy y José Adán Silva (3 de noviembre de 2015). USD\$3,3 millones en los "Árboles de la vida". *La Prensa*. Recuperado de: <https://www.laprensa.com.ni/2015/11/03/nacionales/1929807-us3-3-millones-en-los-arboles-de-la-vida>

- Nichols, Bill (1997). *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. España: Paidós.
- Ramírez, Javier (junio, 2001). “La Brigada Blanca”. *Bajo Palabra*, 20(2), 5-53.
- Ramírez, Sergio (2015). *Adiós muchachos*. Ciudad de México: Alfaguara.
- Rivera Cusicanqui, Silvia (2015). *Sociología de la imagen. Miradas ch'ixi desde la historia andina*. Buenos Aires: Tinta Limón.
- Sánchez-Biosca, Vicente (2007). “Propaganda y mitografía en el cine de la guerra civil española (1936-1939)”. *CIC. Cuadernos de información y comunicación*, 12, 75-94.
- Villoro, Luis (2007). *El concepto de ideología*. México: FCE.
- Viva Nicaragua. Canal 13. (Productor). (2017). *Reporteros mexicanos que grabaron la Ofensiva final llegan a Nicaragua*. De: <https://www.youtube.com/watch?v=EX74CBndsNo>
- Viva Nicaragua. Canal 13. (Productor). (2017). *Gobierno de Nicaragua condecora a históricos periodistas mexicanos*. De: <https://www.youtube.com/watch?v=EPLbLvSIWGO>
- Yvon, Le Bot (1997). *El sueño zapatista*. México: Plaza & Janés.