



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
POSGRADO EN HISTORIA DEL ARTE
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

**SÍMBOLOS PARA LA MEMORIA:
EL MOVIMIENTO ESTUDIANTIL MEXICANO DE 1968 EN SU CINE
1968 – 2013**

TESIS DE INVESTIGACIÓN
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:
DOCTORA EN HISTORIA DEL ARTE

PRESENTA:
JUNCIA AVILÉS CAVASOLA

DR. ÁLVARO VÁZQUEZ MANTECÓN
Posgrado en Historia del Arte, UNAM

DRA. DEBORAH DOROTINSKY
Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM

DR. DAVID WOOD
Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM

MÉXICO, D. F., MARZO DE 2015



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Para Emiliano y Jonás,

Para Amaya, Renata, Mateo, Max y Manuel

Para Lucio y Mauro, y para Lila, Dante y Ela,

que algún día aprenderán a no olvidar el 68

Introducción	9
Sobre mi método de trabajo	17
El 68 mexicano frente al mundo	23
Lecturas sobre el 68 mexicano	27
Capítulo 1- Símbolos para la memoria	35
Disparadores de memoria para una primera generación	42
Post-memoria para las generaciones que siguieron	45
Capítulo 2 - Análisis historiográfico sobre la representación del 68 en el cine mexicano	49
2.1 La industria cinematográfica nacional	51
2.2 Producciones durante el movimiento: 1968 -1970	65
<i>Únete pueblo</i> (Óscar Menéndez, 1968)	66
<i>Comunicado cinematográfico número 1, número 2 y número 4</i> (CUEC, 1968)	71
<i>El grito, México 1968</i> (Leobardo López, 1968-1970)	75
2.3 1970 – 1978: Alusiones del cine universitario	89
<i>Quizá siempre sí me muera</i> (Federico Weingartshoffer, 1970)	93
<i>Crates</i> (Alfredo Joskowicz, 1970)	95
<i>El cambio</i> (Alfredo Joskowicz, 1972)	101
<i>Tómalo como quieras</i> (Carlos González Morantes, 1971)	102
2.4 Alegorías del cine independiente	111
<i>El fin</i> (Sergio García, 1970)	112
<i>A partir de cero</i> (Carlos Belauzarán, 1970)	116
<i>Mural efímero</i> (Raúl Kampffer, 1968-1970)	119
<i>Mi casa de altos techos</i> (David Celestinos, 1970)	121
<i>Historia de un documento</i> (Óscar Menéndez, 1970 - 1971)	123
<i>La montaña sagrada</i> (Alejandro Jodorowsky, 1972)	127

2.5 1970 - 1978: La representación del 68 en el cine estatal	131
<i>Canoa</i> (Felipe Cazals, 1974)	131
<i>El apando</i> (Felipe Cazals, 1975)	135
2.6 1979 – 1990: miradas asfixiantes	139
<i>¿Y si hablamos de agosto?</i> (Maryse Sistach, CCC, 1979)	148
<i>Rojo amanecer</i> (Jorge Fons, 1989)	152
2.7 1998 – 2008: la “memoria de la izquierda”	161
<i>Díaz Ordaz y el 68</i> (Luis Lupone, 1998)	166
<i>Batallón Olimpia / Operación Galeana / Tlatelolco, las claves de la masacre / 1968, la conexión americana</i> (Carlos Mendoza, 2000, 2002, 2008)	169
<i>Estrellas de Acapulco</i> (1968)	176
<i>Ciudad Olimpia; el año en que fuimos modernos</i> (Daniel Inclán, 2007)	181
<i>Memorial del 68</i> (Nicolás Echevarría, 2008)	183
2.8 2008-2013: el 68 anecdótico	187
<i>Borrar de la memoria</i> (Alfredo Gurrola, 2010)	188
<i>Palabra de fotógrafo</i> (Alberto del Castillo, Juncia Avilés, Carlos Hernández y Felipe Morales, 2011)	195
<i>Los rollos perdidos</i> (Gibrán Bazán, 2012)	201
<i>Tlatelolco, verano del 68</i> (Carlos Bolado, 2013)	203
<i>El paciente interno</i> (Alejandro Solar, 2013)	207
Capítulo 3 – Análisis iconográfico sobre la representación del 68 en el cine mexicano.	215
3.1 Fuego y juego: lecturas en disputa	217
Las chispas que incendiaron la pradera	220
El juego de la guerra	226
Fuegos de artificio	240

La memoria del fuego	242
Fuego olímpico	244
3.2 Sobre las olas: generaciones (des)encontradas	253
Perdición y pureza	260
A través de la ventana	266
Todo queda en familia	269
3.3 Cuentos patrióticos	307
El planeta de los simios	310
Una sombra deambula sobre México	331
El rock de la cárcel	363
3.4 Los señores del aire	379
Aves del paraíso	380
Castillos en el aire	384
Ave fénix	394
La respuesta está en el aire	406
3.5 El sueño de la razón genera monstruos	419
La representación del mal	420
Una de vampiros	426
La represión: monstruo de mil caras	431
Conclusiones	441
Bibliografía	449
Anexos	464
Cronología filmografiada del movimiento estudiantil	464
Mapa conceptual de filmografía	474
Agradecimientos	475

Time past and time future

What might have been and what has been

Point to one end, which is always present

TS Eliot, *The four quartets*

Introducción

Entre julio de 1968 y nuestros días se ha desarrollado una historia con varios finales. El 2 de octubre de ese año, el movimiento estudiantil que nació de la fuerte represión gubernamental sobre una parte de la población capitalina –y que extendió a lo largo de más de dos meses una huelga en sus principales universidades– fue acallado con una masacre en la Plaza de las Tres Culturas, en Tlatelolco. Los presos de esa tarde, sumados a algunos detenidos en fechas anteriores, fueron torturados en el Campo Militar número 1 y posteriormente ingresados en la cárcel de Lecumberri. Ahí pasaron de dos a 32 meses, hasta recibir la “amnistía” presidencial en junio de 1971. Aquellos que no sufrieron esa suerte y se mantuvieron en acción, establecieron una “tregua olímpica” el 9 de octubre, por todos los medios legales y políticos buscaron la liberación de sus compañeros a partir de entonces, y se encargaron de mantener la huelga hasta el 6 de diciembre, cuando firmaron su conclusión.

El movimiento terminó en octubre, en diciembre, en junio del 71, en el momento en que se reconoció su importancia dentro de las organizaciones de carácter civil, cuando se le estableció como parte fundamental del proceso democratizador, en el instante en que se le atribuyó la transición política del 2000, cuando se abrió un Memorial en su nombre, o sigue sin terminar, dependiendo desde dónde se lea la historia de nuestra sociedad. En el momento en que yo comencé este trabajo, agosto de 2008, se le llamaba el parteaguas de la historia socio-política contemporánea

de México, se había inscrito en letras doradas en el Congreso, se le dedicaron más de cuatro meses de actividades en su honor.

Entre testimonios y revisiones sobre lo que rescataron quienes vivieron esa época se ha escrito ya con ríos de tinta. También hay una importante veta de trabajo fílmico que, con diversos medios y objetivos, ha dejado una de las más extensas memorias visuales sobre las formas en que la movilización fue realizada, entendida, recordada. En ambos casos esta valiosísima información de primera mano aún requiere de un trabajo de análisis y estudio académico que no se ha hecho cabalmente, y que varios de los testigos exigen a más de 45 años de su desarrollo; como en todo proceso humano, y sobre todo en uno que incluye a personas que aún viven, en mi deseo de trabajar el tema también he atestiguado una fuerte reticencia a las opiniones que podamos tener aquellos estudiosos que no vivimos de primera mano los acontecimientos. Considero que mientras más honesto sea el proceso de estudio más satisfechos quedaremos todos aquellos involucrados en el mismo.

De cualquier manera, en tanto proceso vivo, que sigue mutando gracias a la permanencia de memorias y voces que se mantienen activas, cuando decidí trabajar el 68 mexicano desde la cinematografía pensé que lo primero necesario era tratar de entender las dimensiones que había alcanzado en ella el imaginario visual del movimiento estudiantil. Me propuse, por ende, revisar qué llegó del 68, en qué medida fue explícitamente tratado, hasta dónde no pudo hacerse de esa manera, y sobre todo por qué. Ello me

implicó también discutir las implicaciones que ha tenido el movimiento en nuestra historia reciente y qué elementos le quedaron a las generaciones posteriores para trabajar sobre el mismo.

La visión del 68 mexicano con que comencé estas líneas tiene mucho de la forma en que actualmente se piensa en el movimiento: una movilización que terminó en una tragedia; aquello que Carlos Fuentes llamó la "victoria pírrica": una derrota con sabor a victoria en la medida en que ese momento de terror se convirtió en una historia a contrapelo, se enarboló por los vencidos como un estandarte, ha sido reconocido públicamente como uno de los grandes errores del régimen posrevolucionario de este país. Se trata, también, como insisten de manera enérgica varios de sus participantes, de una visión que ha desvirtuado completamente al movimiento: para ellos, más que una derrota se trató de cien días gloriosos que precedieron a esa noche terrible, las tres veces que se conquistó la calle y el Zócalo de la ciudad, las asambleas, los mítines relámpago, los festivales culturales; si hay que recordarlos, dicen, se tiene que pensar en ellos sin las sombras del paramilitarismo que ha proyectado a Tlatelolco sobre nuestra historia nacional.

Un rastreo de 45 años de producciones cinematográficas sobre el 68 mexicano resultó en dos vertientes, que conforman las dos grandes secciones de este trabajo: una historiografía fílmica que habla de forma inclusiva sobre el proceso de representación e investigación en torno al 68 mexicano, y una interpretación del proceso de memoria que se llevó a cabo mediante estas producciones de cine. La división resultó hasta cierto

punto natural, puesto que, como señala Vicente Sánchez Biosca, necesitaba responder al doble reto al historiador interesado en analizar la función de la imagen: su condición de documento histórico (que en cuanto tal debe ser sometido a pruebas y crítica de fuentes) y su función cristalizadora de la memoria, pues ciertas imágenes se han convertido en íconos, incluso del imaginario. (...) Es responsable de poner en orden esa doble dimensión: analizar el carácter documental de la imagen y desvelar cómo y por qué algunas de éstas han logrado instalarse en el imaginario colectivo¹.

Para trabajar la historiografía tuve que tomar en cuenta los muy diversos puntos de vista que incluyen las más de 20 producciones fílmicas que trabajan el 68 mexicano. Sus objetivos de producción difieren y, en gran medida, han dependido de un contexto de paulatina apertura tanto en lo referente a la censura del tema, como a la represión y posterior politización de los receptores: principalmente estudiantes en los años 70, organizaciones civiles en los 80 y un público muy diverso a partir de los 90.

Sobre la representación cinematográfica del 68 mexicano han escrito, entre otros, el crítico Jorge Ayala Blanco, la cineasta Marcela Fernández Violante, y los investigadores Arturo Garmendia, Jesse Lerner, Álvaro Vázquez Mantecón y Olga Rodríguez Cruz. Gran parte de mi labor fue recuperar la interpretación de estos autores respecto a la importancia de determinadas cintas en la conformación de un imaginario respecto al movimiento del 68. En ese sentido hay puntos de encuentro claros, como la exaltación que

¹ Vicente Sánchez-Biosca, "Imagen, lugar de memoria y mito. En torno al Alcázar de Toledo", *Espacio, Tiempo y Forma V*, no. 21: Historia contemporánea (2009): 143.

hacen los primeros textos se hizo respecto a algunos momentos fundamentales de la filmografía realizada: la creación de *El Grito* y los comunicados del Consejo Nacional de Huelga (CNH); posteriormente las movilizaciones contra la censura de *Rojo Amanecer*.

No obstante, una de mis primeras sorpresas al comenzar el trabajo radicó en notar que en los escritos sobre estas películas no se había trabajado en grandes bloques de interpretación. En mi opinión, esto se explica porque, en gran medida, las referencias en los textos fílmicos variaban mucho dependiendo del contexto de producción, la sutileza con que se tocara el tema y en la distinta capacidad de difusión de las películas. Considero que una aportación importante al estudio está precisamente en el ordenamiento de las fuentes y referencias a cada una de las cintas.

La segunda parte, dedicada a la iconografía cinematográfica del 68, nació de este trabajo de corte historiográfico, pero se desarrolló de manera independiente. Durante la investigación de cada fuente fui señalando diversos símbolos con que se trabaja el movimiento del 68 desde el cine; reproducidos en las películas, los fui concibiendo como una iconografía que da sentido y cohesiona el imaginario cultural de ese momento. Al ubicar las lecturas en disputa respecto al 68, concluí que mi aportación a la lectura de este proceso tenía que venir justamente de contextualizar las referencias del movimiento estudiantil ubicables en el cine.

Mi objetivo, por ende, era enfocarme en analizar las representaciones de la movilización, no de la matanza de Tlatelolco. El único papel que tuvieron los huelguistas en la

masacre fue el de víctimas, por lo que su representación, al menos teóricamente, debería de ser diferente a las demás alusiones al movimiento. De ninguna manera quería limitar la evidente importancia que tiene el 2 de octubre para la memoria nacional, pero me parecía fundamental diferenciar las acciones realizadas por el movimiento estudiantil de aquellas llevadas a cabo por los que perpetraron la masacre de Tlatelolco.

No fue una decisión arbitraria, pero su ejecución resultó imposible: en la revisión de las películas quedó claro que no había una reconstrucción de la imagen del 68 en la cual no se incluyera a Tlatelolco. Aún así, metodológicamente busqué separar los momentos en que la memoria visual enfatizaba el papel de la movilización estudiantil y aquellos que se apoyaban en el evidente repudio a la matanza. "Dividir" el proceso de memoria era fundamental dado que no me resultaba aceptable –ni teórica ni ideológicamente- incluir en el mismo carro representaciones que se refieren a las ideas de la movilización con aquellas que aluden directamente al repudio a la violencia y al necesario esclarecimiento de hechos que a 45 años siguen siendo turbios, y en los que ni un solo culpable ha sido penalizado de forma oficial. Ahora bien, como señalé, en la práctica las alusiones al 68 no encuentran, por lo general, distinción. Es precisamente por su carácter traumático que no sorprende que haya más referencias de la matanza de Tlatelolco que de cualquier otra fecha del movimiento.

Muchas de mis conclusiones tienen una naturaleza políticamente incorrecta –en términos profesionales porque los historiadores no pueden trabajar con un hipotético hu-

biera, y en términos humanos porque discuten la profundidad que dejó en la sociedad una herida como fue el 2 de octubre— puesto que en varios momentos me cuestioné el alcance del movimiento en relación a la masacre. Ésta iluminó —en contra de los deseos de sus perpetradores— todo un proceso de búsqueda de justicia, que debe gran parte de su existencia tanto a la claridad con que las memorias del movimiento han llegado a nuestros días como a la constante lectura teleológica de éste a partir del trauma que implicó Tlatelolco para el imaginario colectivo.

El resultado de este trabajo en torno a los símbolos de la movilización está englobado en el capítulo tres, que engloban a su manera diferentes perspectivas sobre el uso de imágenes en las películas del 68 mexicano. A lo largo de mi trabajo subrayé diversas dualidades que están presentes en mayor o menor medida en todas las películas: el enfrentamiento entre una cultura política y una social; la existencia de dos lecturas encontradas y disonantes sobre una misma época; la lucha identitaria entre padres e hijos, gobernados y gobernantes; la doble caracterización de la ciudad, al mismo tiempo olímpica y en rebelión; y el proceso de institucionalización del trauma y de la memoria.

De la distinción de las constantes en las cintas marqué cinco elementos: la unidad de las facciones del movimiento mediante el uso del fuego, el oleaje generacional, las diferentes connotaciones del patriotismo y la pertenencia a la tierra, la resignificación del símbolo de la paz a partir del trauma, y la deconstrucción de la monstruosidad.

La hipótesis que confirmé a lo largo de esta investigación es que hay un proceso

de sedimentación de la memoria militante, retomada en el cine mediante motivos visuales que funcionan, primero, como recordatorios del movimiento estudiantil, posteriormente como símbolos de identificación y pertenencia, y finalmente como elementos sine qua non del imaginario cultural de una sociedad capitalina, con conciencia política, y que rechaza el autoritarismo del régimen posrevolucionario. Aunque esta descripción incluye a una franja muy amplia de la población, creo que podría sintetizar sus alcances dentro del concepto “la memoria de la izquierda mexicana”.

Sobre mi método de trabajo

“Was to be scrutinized like any other text, using all the tools of the critic, literary, historical, psychological, linguistic and sociological. In short, the text was to be regarded as a human artifact and thus, like all such artifacts, prey to human fallibility and imperfection”.

Salman Rushdie, *Joseph Anton*

Trabajo con cine porque considero que éste es el medio audiovisual masivo mediante el cual más de una generación del siglo XX fue informada sobre su época y generó una propia manera de ver el mundo. Además de una forma de comunicación, es un espacio de distribución y exposición de ideales e ideologías, de propuestas culturales y artísticas de las sociedades contemporáneas. En su carácter masivo ha podido reflejar la recepción de muy diversos conceptos e ideas. Y además ha representado distintas realidades, siempre dependiendo de las condiciones materiales con que ha sido producido.

Trabajo con el cine del 68 porque éste fue un medio privilegiado por los estudiantes para difundir las ideas de su movilización. Incluso después de terminada la huelga las películas fueron una forma de mantener vivo al movimiento y sus ideales. La investigación que realicé se enfocó justamente en ver cómo se llevaba a cabo este proceso de transmisión de ideas, y para ello pensé en el cine –como siempre he hecho– como fuente y herramienta a la vez.

Según Alberto del Castillo, Pepe Baeza, señala que

uso y contexto son los términos clave para comenzar a desentrañar pro-

ductivamente el sentido de una imagen. En esta línea, conocer los antecedentes de las imágenes, desde la historia y desde la técnica, es mucho más importante que aplicar sistemas invariables de análisis. Al analizar imágenes hay que ser enormemente pragmático, hay que abrirse a la posibilidad de usar diferentes herramientas en cada empeño².

No se trata simplemente de enlistar películas que hablen del 68. Hay que ser consciente, como explica Vicente Sánchez-Biosca, de que cada una de éstas “tienen sus códigos técnicos y semióticos, que se expresan según horizontes de expectativas distintos y que interactúan –o dialogan, si se prefiere– con otros discursos, en lugar de adherirse a ellos o simplemente confirmarlos”³. El trabajo de investigación implicó mucho más que describir cada una de las películas, puesto que entendí que éstas interactuaban en dos sentidos: sincrónicamente con el contexto propio de producción y diacrónicamente con las demás producciones que de una forma u otra hablan del movimiento estudiantil.

Aunque en la historiografía que hago me enfoco en aquellas cintas que hablan o se refieren específicamente al 68, busqué también elementos a los que estuviera vinculada cada producción en particular, así como cintas, fotografías, reportajes periodísticos, instalaciones y piezas artísticas que hubieran trabajado el tema o que estuvieran relacionadas de forma aleada a otras perspectivas del mismo. Dado que la historia del 68 se ha contado comúnmente en forma de mosaico coral, en muchas ocasiones eso

² Alberto del Castillo, *Ensayo sobre el movimiento estudiantil de 1968. La fotografía y la construcción de un imaginario* (México: Instituto de Investigaciones José María Luis Mora / IISUE - UNAM, 2012), 18.

³ Sánchez-Biosca, “Imagen, lugar de memoria y mito”, 142.

terminó ocurriendo con mi investigación, que se convirtió en un extenso muestrario de las formas de expresión foto-fílmica, plástica y literaria con las que se configuró el imaginario cultural generado en torno al 68.

Al enfrentarnos a una película, sea documental o de ficción, los espectadores damos sentido al material mediante una lectura necesariamente contextual de los símbolos. Nuestra labor es doble, puesto que reconocemos una iconografía –que hace referencia a un momento específico de historia y cultura– y la re-engarzamos con nuestro propio sistema de conocimientos.

Esta iconografía, como señala Sánchez-Biosca, cristaliza un relato mediante la unión inextricable de fragmentos fílmicos y otras expresiones artísticas y sociales. La pertenencia de leer esa narración dentro de un conjunto más amplio de creaciones radica en “su eficacia simbólica, por utilizar el famoso término que Lévi-Strauss atribuía al poder de los ceremoniales del chamán de la tribu, (que) nace de esta ecléctica combinación de factores⁴.

Siguiendo con Sánchez-Biosca, tomé en consideración algunos de los muy variados elementos de cada producción que tienen que ser sometidos a riguroso análisis:

El estudio de los formatos utilizados en una época determinada, la textura que poseen las imágenes, su condición y grado de originalidad, contratiempo o reutilización, sus reencuadres para adaptarse a otro formato, sus limitaciones técnicas o su condición ‘escenificada’ (...) cómo estas imágenes han circulado, migrado, entre distintos medios de comunicación (...) Lejos de limitarse a analizar los hechos, el historiador está comprometido

⁴ Sánchez-Biosca, “Imagen, lugar de memoria y mito”, 143.

también con el estudio de cómo los discursos han producido y filtrado la percepción del pasado⁵.

Con esto me refiero a que la interpretación no sólo se enfocó al sistema en que el texto fílmico fue producido, sino también puso atención a las condiciones materiales de producción de las fuentes. El 68 inspiró tanto ficciones como documentales, cada uno de los cuales utilizó de muy diferentes maneras las fuentes primigenias que tenía en ese momento a su disposición: editándolas, alegorizándolas, enfocándose en su producción, investigando su origen. Ello me implicó también concentrarme en clarificar los modos y los puntos de vista, las selecciones y formas de editar sonido e imagen con que se utilizaron las fuentes.

Un elemento puede ser incluido en una película gracias a una extraña mezcla, (parafraseando a Maquiavelo) de virtud y fortuna; sin embargo, esto no suele ser lo que ocurre: todo lo que está dentro del cuadro se decide dentro de una producción en la que influyen más de una persona. Si se le filma es por algo, se trata de una elección vinculada a la intención autoral, sea ésta individual o producto de una acción comunitaria. Considero que los procesos de edición y post-producción son momentos clave, donde la conjunción selectiva de material carga de sentido a la obra. Entendido así el montaje, la manipulación en su sentido más técnico, brinda valiosas señales sobre el contexto y la construcción ideológica en la que cada material fue producido.

Para Hito Stayerl cada montaje es una articulación funcional de voces, imágenes,

⁵ Sánchez-Biosca, "Imagen, lugar de memoria y mito", 142-144.

colores, pasiones o dogmas puesta al servicio de los programas, reivindicaciones, obligaciones autoimpuestas, manifiestos y acciones a las que apunta el director. En este sentido, la articulación queda evidenciada "en forma de inclusiones y exclusiones basadas en contenidos, prioridades y puntos ciegos"⁶. Por eso es interesante analizar las ausencias y las presencias, lo prohibido, lo permitido y lo ensalzando en las producciones de un largo periodo que ha ido a caballo entre la lucha libertaria y la homogeneización del concepto de democracia. Tratar de entender el proceso de negociación entre lo que se exhibe y lo que se calla, además, implica cuestionar la generación de representaciones como una forma de reconocer o revalorar a una comunidad.

Esto, como se ha evidenciado en los estudios sobre la subalternidad, problematiza la diferencia entre visibilizar una colectividad o un problema, y el darles voz o poder. Así, como señala Peggy Phelan, el trabajo de análisis de las producciones culturales, también debería concentrarse en "una ideología de lo visible, una ideología que borra el poder de lo desmarcado, no dicho y no visto"⁷. Esto último tiene fundamental relación con la necesaria búsqueda de algunos motivos visuales presentes en la representación, así como su recurrencia o re-apropiación a lo largo del tiempo. Los motivos visuales, entendidos como explicitación cinematográfica, dan un sentido general al texto⁸, a

⁶ Hito Steyerl, "La articulación de la protesta", en *Transversal*, ed. Gerald Raunig (Viena: Turia und Kant, 2003): disponible en <http://eipcp.net/transversal/0303/steyerl/es>

⁷ Laurence Rassel y Terre Thaemlitz, "A special message from Peggy Phelan", en *The Laurence Rassel Show* (Alemania: German Public Radio / Public Record Archive, 2007): www.publirec.org/archive/2-01/2-01-014/2-01-014.html

⁸ Oscar Steimberg, *Semiótica de los medios masivos* (Buenos Aires: Atuel, 1998), 52.

la vez que “funcionan como puntuaciones dramáticas, que son parte de la economía narrativa”⁹. En este caso, todos ellos están atravesados por una fuerte carga icónica: los cambios de postura respecto a un acontecimiento, o la forma en que un tema desaparece y reemerge, la permanencia de un ícono, o su modificación, pueden dar una idea sobre el desarrollo de un proceso que, al menos en el contexto mexicano, no ha sido lineal y que ha dependido de la evolución sincrónica de otros fenómenos.

⁹ Jordi Balló, *Imágenes del silencio: los motivos visuales en el cine* (Barcelona: Anagrama, 2000), 13.

El 68 mexicano frente al mundo

Por la incontable cantidad de fenómenos que acontecieron a lo largo de sus 365 días, así como por la complicada trama en que estos se vieron implicados, los estudios en torno a 1968 suelen enmarcarse en dos conceptos complementarios que funcionaron a nivel mundial. Por un lado, el año constelación¹⁰, en el cual cada nación, a escala individual, sufrió una transformación histórica, ya fuera mediante una ruptura de la juventud con las generaciones de sus padres y abuelos, con las formas de hacer política o en la vida cotidiana. En tan sólo 12 meses, el mundo vio la ocupación de la Universidad de Santo Domingo, la serie de enfrentamientos entre la policía y estudiantes polacos, los asesinatos de Martín Luther King y Robert Kennedy, la "Primavera de Praga", la huelga general en París y sus alrededores, varios disturbios estudiantiles y obreros en Italia, España, Uruguay y Brasil, la represión y movilización estudiantil en la ciudad de México, la masacre de Tlatelolco, la invasión soviética a Checoslovaquia, las diversas manifestaciones y enfrentamientos con la policía en Chicago, y el cierre del Concilio Vaticano II, en el cual el papa Paulo VI lanzó la encíclica *Humanae Vitae*, que prohibía el uso de anticonceptivos comunes.

Por otro lado, el año década, parte significativa del proceso de modificaciones estructurales que se llevaron a cabo entre 1958 y 1973 en todo el globo, producto de "los cambios que se fueron gestando en la dinámica del mundo bipolar a partir de septiembre de 1949"¹¹ y

¹⁰ Carlos Fuentes, *Los 68: Paris – Praga - México* (México: Random House Mondadori, 2005), 11.

¹¹ Ricardo Pozas Horcasitas, "El quiebre del siglo: los años sesenta", *Revista Mexicana de Sociología* 63, no. 2 (abril-junio 2001), 170.

en el cual hubo una “explosión cultural después de 20 años de transformaciones económicas y sociales sin precedentes”¹². En este sentido, 1968 resulta importante dado que se ha convertido en un parteaguas de la historia moderna, punto medular del periodo que comprende el fin de la segunda guerra mundial y la caída del bloque socialista. De acuerdo con Ricardo Pozas Horcasitas, el 68 marcaría el punto de divergencia entre una política bipolar y la emergencia de un orden multipolar del mundo. De la misma forma, la década marca el final de un periodo dorado en cuanto a crecimiento económico y desarrollo tecnológico y muestra los quiebres, los desencuentros, de un mundo en crecimiento acelerado pero con importantes contradicciones estructurales.

Llama la atención, sin embargo, la ausencia de un elemento transnacional que explique el desarrollo de todos estos acontecimientos en 1968. El tema es interesante en la medida en que señala el carácter individual de cada movimiento: las protestas no se dirigieron a una instancia internacional y, pese a que tomaron fuerza por su sincronía, cada una buscaba una solución local a una problemática interna.

En mi opinión, el único elemento internacional rastreable en casi todos los conflictos mencionados es la masificación de las comunicaciones, que al mediatizar estos fenómenos los convertían en un tema mundial. Esto fue descrito por la antropóloga Margaret Mead como la “aparición de una comunidad mundial”¹³, siempre conciente de lo que aconte-

¹² Eric Hobsbawm, “La fecha improbable” en 1968, *Mágnum en el mundo* (Madrid: Lunwerg, 2007), 10.

¹³ Margaret Mead, *Cultura y compromiso: estudio sobre la ruptura generacional* (Barcelona: Gedisa, 1997), 101.

tece en otras regiones del globo y con un nivel de información que antes requería del trabajo y consenso de generaciones enteras. Se debe resaltar la mediatización de la historia cuando se considera un año lleno de acontecimientos, cuyo apoyo o rechazo fueron en sí mismos causas de diversas movilizaciones. De esta manera, la transmisión de los funerales de Robert Kennedy (como cinco años antes lo habían sido los de John F. Kennedy), la “revolución televisada” del mayo francés y la publicación masiva que *Mágnam* y *Life* hicieron de las fotos que Joseph Koudelka tomó de los tanques en Praga, tienen que haber provocado una suerte de conciencia colectiva que apoyó las movilizaciones en otros países. Como el historiador italiano Mario Perniola expuso, la fractura histórica que representa el 68 ubica su hegemonía en la instantaneidad e inmediatez: “la excitación de vivir aquí y ahora algo *imposible, pero real*”¹⁴.

En ese concierto de acontecimientos me ha llamado la atención cómo el movimiento estudiantil de México tardó mucho tiempo en ser considerado como una de las expresiones más características del 68 mundial. Aquellos que incluyen la participación mexicana, lo hacen tomando como referencia Tlatelolco –es el caso incluso de Carlos Fuentes en *Los 68*– pese a que esa lectura se enfoca en las respuestas atroces de la represión con que acabaron gran parte de las protestas sociales. Pero la minimización del acontecimiento, supongo, está más vinculada a dos constantes mexicanas: la tradición académica de analizar lo que ocurre al interior del país y no tanto de establecer conexio-

¹⁴ Mario Perniola, “El fin del mundo de la acción”, en ed. Juncia Avilés, *1968: todo el día y toda la noche* (México: UNAM, 2010), 94.

nes con un contexto internacional, y la campaña de silenciamiento y censura que se llevó a cabo en torno a la movilización con miras a las justas olímpicas que estaban por comenzar en la ciudad de México. Más allá de la exigencia de la periodista italiana Oriana Fallaci para que la delegación de su país se retirara de las Olimpiadas (cosa que no ocurrió) y del artículo de John Rodda para *The Guardian* que avisó al mundo del acontecimiento –y entre otras cosas provocó la renuncia de Octavio Paz como embajador en La India–, el 2 de octubre no consiguió los encabezados de ningún periódico sin vincularse a un frustrado desencuentro de terroristas antiolímpicos contra el ejército. Esta, por supuesto, es sólo una forma muy particular de ver lo que aconteció aquella tarde.

Lecturas sobre el 68 mexicano

Como señalé al inicio, se considera que el movimiento estudiantil mexicano tuvo un origen muy marcado y un final muy difuso. La mayoría de las narraciones indican que la movilización se comenzó a gestar después de un enfrentamiento entre alumnos de la preparatoria privada Isaac Ochoterena, –incorporada a la UNAM y ubicada en la céntrica colonia Juárez– y de las vocacionales 2 y 5 del IPN, cuyas instalaciones dan hacia el parque de la Ciudadela, donde se realizó la pelea. La trifulca, causada tal vez por un juego de tochito, o bien por la provocación de una banda juvenil, fue reprimida con extrema violencia por la policía y el cuerpo antimotines capitalinos¹⁵.

Si se considera ésta circunstancia la excusa inicial, tiene que pensarse en ella como la primera de una semana intensa, en donde fueron escalando las dimensiones de los enfrentamientos a la par que la fuerza de respuesta del gobierno, que para muchos sobrepasó con creces el nivel de amenaza que podían imponer los estudiantes. Muchos de los académicos y testigos que han escrito sobre los orígenes del movimiento cuestionan precisamente las razones y la estrategia de las autoridades capitalinas¹⁶: se podía culpar a la juventud de los estudiantes como causa del conflicto, pero esta característica no disculparía de ninguna manera el uso excesivo de una fuerza profesional.

Es por ello que resulta tan importante considerar el encuadre de lo que implicaba

¹⁵ Ariel Rodríguez Kuri, "Los primeros días", *Historia mexicana* 53, no. 1 (julio-septiembre 2003).

¹⁶ Entre otros, Rodríguez Kuri, Sergio Zermeño, Sergio Aguayo y Carlos Monsiváis.

un conflicto estudiantil dentro de una ciudad que se preparaba para hospedar las XIX Olimpiadas. Los Juegos no fueron un condicionante paralelo; al contrario, el movimiento estudiantil se desarrolló en el estresado contexto nacional de organización de estas justas. Desde esa perspectiva, la actitud del gobierno responde a la de un apostador que teme que algo salga mal antes de poder cobrar sus fichas en la caja, aterrado por despertar por una escaramuza antes de que se cumpla el sueño largamente acariciado de convertir a México en el primer país latinoamericano “en vías de desarrollo” en entrar en el concierto de las naciones del “primer mundo”.

Cuando se está arreglando la casa para que la admiren los invitados, poco resulta más imperdonable que el desacato de los más jóvenes. En vez de castigarlos sin cenar, el padre de la patria optó por encerrarlos. Junto con el proceso de higienización de la ciudad también se llevó a cabo uno de gentrificación de los habitantes. Y el centro, donde estaba la mayor cantidad de instituciones escolares de educación media y media-superior, se convirtió en el lugar perfecto para instaurar esta política. Más allá del desdén que pudiera sentir ante la belleza de la juventud un presidente caracterizado por su “personal fealdad”, el conflicto que permeó en la ciudad de México se tradujo en una suerte de discusión generacional entre padres/gobernantes e hijos/estudiantes.

El 26 de julio se suman dos nuevos elementos a esta mezcla: por una parte se celebra la manifestación conmemorativa del ataque al cuartel Moncada en Cuba, símbolo de la revolución juvenil victoriosa; por el otro, se realiza la primera marcha de estudiantes de

educación media-superior para exigir la liberación de quienes habían sido apresados los días anteriores. Se trata de la primera marcha de este estilo desde el final del movimiento médico de 1965. Lo inesperado ocurre: en vez de que las dos movilizaciones choquen en la Alameda, coinciden y deciden realizar una manifestación conjunta hacia el Zócalo capitalino. Y es lo inesperado porque los testigos señalan que en los botes de basura había piedras, es decir, que el panorama que se había preparado ("lo esperado") era que los dos bandos se enfrentaran. Es esta unión de dos generaciones, de dos tipos de militancia e ideología, lo que se considera inaceptable. Policía y granaderos capitalinos vuelven a cargar contra los manifestantes. Al mismo tiempo, y como demostrando las peores interpretaciones, la sede del Partido Comunista (sin registro oficial) es intervenida y son apresados varios de sus integrantes.

A partir de entonces el conflicto escala. Los estudiantes se refugian en las preparatorias de la UNAM, y las defienden durante los días siguientes. La tercera noche los granaderos entran con lujo de fuerza, y una bazuka al frente, al antiguo colegio de San Ildefonso, preparatorias 1 y 2. Esta acción desencadena una segunda etapa: la Universidad, que se había mantenido medianamente al margen de los acontecimientos, se ve obligada a tomar cartas en el asunto. Los casi 40 años de autonomía que ya ostentaba la obligaron a exigir una reparación del daño. Como una respuesta a la acción burda del gobierno, sus autoridades declararon un día de luto para la Máxima Casa de Estudios y pusieron la bandera a media asta. Al día siguiente, 1 de agosto,

el rector encabezó la primera de varias manifestaciones que saca a la calle a una parte importante de la población capitalina.

Una segunda etapa de la movilización se visualiza cuando, en opinión de Ariel Rodríguez Kuri y de Sergio Zermeño (entre muchos otros) hay un cambio en quién lidera la acción: ya no son los jóvenes preparatorianos que se defienden como pueden de la policía, sino universitarios y politécnicos que van muy rápidamente estableciendo un plan de acción de tipo político. En sus manos, y con un fuerte soporte transgeneracional de maestros y burócratas de la UNAM, se desarrollan los eventos más privilegiados del que entonces se conforma como un movimiento estudiantil: la Universidad y el Politécnico, encabezando otros centros capitalinos como la Universidad de Chapingo, la Iberoamericana y El Colegio de México votan la realización de una huelga, se establece un sistema que posteriormente será tildado de democrático –las asambleas–, se determina un núcleo rotativo de orden –el Consejo Nacional de Huelga (CNH)–, se enumeran de forma clara los objetivos de lucha –el pliego petitorio de seis demandas en contra de la represión–, se establece un plan de acción conciso –llamados a manifestaciones el 13 y 27 de agosto, organización de festivales culturales–.

El desarrollo de las acciones de agosto permiten leer con claridad dos discursos encontrados que se irán alimentando mutuamente a lo largo de los dos meses siguientes. Por una parte, la lectura del contexto que realizan los estudiantes, que se consideran tanto herederos de una cultura de lucha ideológica y como legítimos representantes

de una enérgica protesta en contra de la represión estatal. Por el contrario, el gobierno señala que las demostraciones de repudio a la violencia realizadas por los estudiantes esconden la gestación de una conjura en contra del Estado y, en específico, de uno de sus máximos logros: la estabilidad pacífica que suponían los Juegos Olímpicos. Es simbólico, además, que ese 1 de agosto se realizaran dos discursos: uno del rector, en Ciudad Universitaria, y el otro del presidente, de gira por Guadalajara; resulta irónico, incluso, cuando se piensa que Javier Barros Sierra y Gustavo Díaz Ordaz tenían una pésima relación, espoleada (se dice) por el temor que tuvo un tiempo el segundo de que el primero le ganara la silla presidencial.

El desarrollo festivo que tiene agosto, aún suficientemente lejano del olímpico octubre, llega a su fin cuando el mes se acerca peligrosamente a septiembre. La manifestación del 27, considerada la más grande y concurrida, comienza a mostrar algunos ejemplos de disonancias cuando uno de los líderes del CNH convoca a los asistentes –de una forma nada democrática, dado que era una acción que no se había votado en asamblea–, a quedarse en la Plaza de la Constitución hasta que el presidente los recibiera. Todo aquel que tuviera una noción de la importancia que tenía el 1 de septiembre, a escasos cinco días, para Gustavo Díaz Ordaz, quien había reprimido violentamente a los doctores que realizaron una huelga en las mismas fechas pero en 1965, podría haber cuestionado la viabilidad de este plan de acción. Sin embargo, la propuesta es aceptada por una gran mayoría que se dispone a acampar en el Zócalo. A media noche las tanquetas del ejército

se encargan de echar por los suelos la idea.

Comienza así un tercer periodo, de represión, que el gobierno va escalando a niveles cada vez más evidentes, en su búsqueda por dominar a tiempo la capital y consolidarla como ciudad olímpica. Este proceso tiene varios momentos cumbre: la manifestación de "desagravio a la bandera" –en teoría agraviada por los estudiantes la noche del 27–, que terminó en un nuevo enfrentamiento entre estudiantes y soldados, con la novedad de que los burócratas que habían asistido al evento acabaron, en su mayoría, apoyando a los primeros y siendo reprimidos por los segundos; el *IV informe de gobierno*, tristemente famoso por el discurso en que Gustavo Díaz Ordaz se cuestionó si había llegado el momento de emplear la fuerza en contra de sus súbditos; las manifestaciones pacíficas del 6 y 13 de septiembre –la primera a Tlatelolco, la segunda, y más célebre, por última vez al Zócalo, en silencio–; la realización de kermeses civiles el 15 de septiembre en diferentes universidades, para celebrar "el grito"; y la entrada del ejército a la Universidad, el 18, y al Politécnico el 23.

La UNAM quedó en manos del ejército casi dos semanas, después de lo cual fue regresada a la directiva universitaria; el Politécnico no, razón por la que se convocó a una manifestación el 2 de octubre. La elección de Tlatelolco como punto de salida respondía a varias razones: ya se había realizado un evento en ese lugar, la Vocacional 5 seguía en manos de los huelguistas y contaba con el apoyo de los habitantes de la colindante colonia Guerrero, y a falta de una presencia en el sur de la ciudad el norte

se mantenía en pie de lucha. Desgraciadamente, a diez días de la inauguración de los Juegos Olímpicos, el gobierno optó por “encargarse” de la situación mediante un operativo que cargó de manera criminal en contra de la manifestación.

La primera vez que supe que había ocurrido algo en Tlatelolco era 1993, tenía 11 años y fue con una película. Aunque mucho de lo que entendí en ese momento se perdió en la novedad del momento, recuerdo la sensación de miedo que me generó pensar que el ejército podía comenzar a disparar a una multitud. Este sentimiento no me abandonó cuando mis padres me llevaron a la siguiente manifestación del 2 de octubre, en la que incluso estuve esperando a que, como en la película, apareciera un helicóptero y comenzara la masacre –pero supongo que entonces tampoco tenía tan claro qué era la muerte–. Menciono esto porque, si bien no presencié la tragedia, sí puedo atestiguar cómo una cinta sobre aquel acontecimiento puede influir en el desarrollo (si no directamente en la formación) de un imaginario social. Esa imagen del 68 me fue imposible de borrar.

Las cintas que se refieren al 68 mexicano han tenido diferentes alcances y han sido recibidas por públicos relativamente distintos. No obstante lo reducido que haya sido el número de espectadores que se hayan enterado en mayor o menor medida del movimiento, sin duda las películas que se refieren al movimiento estudiantil han ayudado al establecimiento de una imagen sobre lo que se considera un parteaguas en la historia política mexicana del siglo XX. Para realizar este trabajo partí de

una pregunta: ¿qué se ha dicho sobre el 68 en el cine? A lo largo del proceso de trabajo encontré muchas maneras distintas en que se mantuvo presente la huella de masacre; sin embargo, también identifiqué diversas señales sobre cómo las lecciones aprendidas en esos cien días tampoco fueron olvidadas; al contrario, considero que se han convertido en elementos centrales de la ideología de la clase media educada mexicana a la que pertenezco.

Hablar desde dónde hago esta lectura me parece importante pues durante el proceso de revisión de los materiales quedó claro que todas las referencias que se hacían del 68 en las películas que trabajé se realizaban desde el presente en que eran producidas y respondían a la duda sobre cómo se podía hablar del movimiento en ese momento de creación. Por lo mismo, considero que las páginas que presento a continuación pueden ayudar a entender, por una parte, cómo se ha narrado el 68 mexicano, pero también cómo se le fue viendo a lo largo de las cuatro décadas y media que le siguieron. Es decir, cómo se ha visto el 68 desde un presente que también, inexorablemente, se ha convertido en pasado.

Capítulo 1

Símbolos para la memoria

Como explicaré a detalle en los siguientes capítulos, el 68 mexicano fue retomado de muy diferentes maneras en el cine nacional. Contando desde las referencias abiertas hasta las alusiones, alegorías y metáforas más sutiles he rastreado 25 películas que trabajan el tema:

- 2 documentales creados en 1968: *Únete pueblo* (Óscar Menéndez) y *Comunicado cinematográfico número 1, 2 y 4* (CUEC, 1968)¹
- 2 documentales realizados entre 1968 y 1970: *El grito, México 1968* (Leobardo López) y *Mural efímero* (Raúl Kampffer)
- 10 cintas, sobre todo ficciones, que incluyeron referencias, alusiones y alegorías al tema del 68 entre 1970 y 1977
- 2 ficciones realizadas entre el 10 y el 30 aniversario (1978-1998)
- 4 documentales producidos entre el 30 y el 40 aniversario (1998-2008)²
- 5 películas, tanto ficciones como documentales, se produjeron entre el aniversario 40 y el 45 (2008-2013)

¹ Considero los tres comunicados como una única producción en la medida en que fueron realizados por las mismas personas, en un periodo de tiempo relativamente corto y que, además, fueron presentados como una misma unidad en el Festival de Mérida, Venezuela, en septiembre de ese año.

² De nuevo, estoy considerando como una las cuatro producciones realizadas en ese periodo por Carlos Mendoza y su productora CanalódeJulio, dado que se trata de un proyecto de investigación que fue reeditando los mismos materiales en diferentes versiones conforme iba surgiendo más información que poner en contexto. Aunque revisé los documentos, tomé como base Tlatelolco, las claves de la masacre, de 2002.

Resulta llamativo que el tema se haya tratado en ciertos periodos con mucha constancia y que en otros momentos su presencia haya sido casi nula. Para explicarlo tomé como base los estudios de James Pennebaker y Becky Banasik respecto a la calidad cíclica de ciertos procesos de rememoración colectiva. En su texto "Sobre la creación y mantenimiento de memorias colectivas: historia como psicología social" cuentan el trabajo de comprensión que realizaron en torno a la forma en que una comunidad tiende a recordar con mayor claridad algunos eventos, sean positivos o negativos, respecto a otros, y cómo éstos tienden a ser recuperados después de periodos de tiempo relativamente definidos.

Pennebaker y Banasik parten de señalar a la historia como un proceso altamente contextual, en el que tanto la creación como el mantenimiento de la memoria social son producidos muchas veces por la evocación y narrativización de los acontecimientos: "las formas en que las personas hablan y piensan sobre eventos recientes y distantes están determinadas por necesidades y deseos actuales. Al igual que la llave del futuro es el pasado, la llave del pasado es el presente"³.

Los académicos de la Southern Methodist University y la University of Chicago, respectivamente, partieron de los trabajos de Maurice Halbwachs y Lev Vygotsky, quienes establecieron que "las memorias se formaban y organizaban en un contexto

³ James Pennebaker y Becky Banasik, "On the creation and maintenance of collective memories: history as social psychology", en *Collective memory of political events. Social psychological perspectives*, James Pennebaker et al (New Jersey: Lawrence Erlbaum Associates, 1997), 3.

colectivo (...) La sociedad proveía el marco de creencias y comportamientos y recolección de ellos"⁴. A partir de estos dos teóricos se fue conformando una larga tradición de pensamiento en la que se considera que la colectividad tiende a formar una memoria, en donde el individuo desarrolla sus propias experiencias y que sólo mediante la confrontación con el imaginario social al que pertenece las dota de sentido. Esto último no es casual, dado que el valor de una memoria sólo se hace evidente con el paso del tiempo, en la retención u olvido de la misma.

Pennebaker y Banasik señalan, por ejemplo, la existencia de las memorias de bombilla ("flashbulbs memories"), que mezclan los eventos históricos con las circunstancias personales, y que explican por qué ciertos acontecimientos quedan marcados en nuestra memoria junto con la circunstancia personal que uno vivía en el momento en que acaeció. Sin embargo, señalan los estudiosos, hay que tener cuidado con estas memorias, que suelen ser poco puntuales, y cuyo valor se establece una vez que se marca la significancia del evento para la comunidad. La razón por la que los individuos almacenan de una forma vívida las memorias de bombilla, dicen los autores, es porque con ellas pueden "emplazarse en el contexto histórico"⁵. Lo que ellos sugieren es que el impacto de los eventos puede determinar la forma en que se recuerdan y resignifican algunos recuerdos.

Un elemento que parece ser determinante en la preeminencia de las memorias

⁴ Pennebaker y Banasik, "On the creation and maintenance of collective memories", 4.

⁵ Pennebaker y Banasik, "On the creation and maintenance of collective memories", 5.

colectivas, analizan Pennebaker y Banasik, es la posibilidad de discutirlo, puesto que Hallbwachs sostenía que "virtualmente todas las memorias son colectivas, en gran medida porque son discutidas con otros"⁶. Esto tiene significación cuando se discuten las formas de distribución y reproducción de un proceso como el movimiento estudiantil del 68, que especialmente a partir de la represión de octubre fue censurado durante mucho tiempo. Siguiendo los trabajos de Bernard Rimé, el estudio señala la absoluta importancia que tiene el lenguaje en el desarrollo del conocimiento y subrayan que "irónicamente, una vez que un evento es asimilado colectivamente y los individuos no necesitan rumiar sobre ello, una vez que está fuera de sus mentes pueden incluso olvidarlo"⁷. Al contrario, cuando se les prohíbe hablar de un evento, éste tiende a plasmarse con mucha mayor fuerza en su memoria. En su opinión, "tratar activamente de no pensar en un evento puede contribuir a la memoria colectiva en formas que pueden ser tan poderosas, si no más, que los eventos que son abiertamente discutidos"⁸. La represión política del discurso en torno a un acontecimiento, sostienen, "tendrá la inesperada consecuencia de consolidar memorias colectivas asociadas al evento represivo"⁹.

El estudio de Pennebaker y Banasik se concentra en tratar de establecer el tipo de eventos que impactan psicológicamente a una comunidad y que podrían "movilizar" su memoria colectiva. Curiosamente, uno de sus resultados fue el de registrar con

⁶ Pennebaker y Banasik, "On the creation and maintenance of collective memories", 7.

⁷ Pennebaker y Banasik, "On the creation and maintenance of collective memories", 8.

⁸ Pennebaker y Banasik, "On the creation and maintenance of collective memories", 11.

⁹ Pennebaker y Banasik, "On the creation and maintenance of collective memories", 17.

cuánto tiempo –con cuánta distancia– una generación comenzaba a re-elaborar sus memorias, ya fuera con la construcción de memoriales, la escritura de memorias, la realización de producciones estéticas que evocaran los acontecimientos. Las respuestas son profundamente útiles para mi trabajo, dado que registraron dos tendencias: una especie de respuesta inmediata al acontecimientos, o bien un resurgimiento entre 20 y 30 años después (estableciendo, para efectos generales, un periodo de 25 años).

Las razones que definen esta periodización dependen, entre muchos otros elementos, del sector que, consideran, es el más dado a retomar un acontecimiento que haya marcado a su colectividad. En su opinión hay tres procesos que intervienen en la emergencia del periodo de 25 años:

- El periodo crítico de definición identitaria y social, en el que un acontecimiento tiende a marcar significativamente a quienes lo viven. De acuerdo con su estudio, la franja poblacional entre los 12 y los 25 años, más dada a registrar con fuerza un evento dada la relativa “novedad” para ellos, y el impacto que puede tener en su formación¹⁰.
- La posibilidad material –muchas veces económica– de elevar estos monumentos a la memoria (sean edificaciones o bien aproximaciones plásticas, literarias, etc.). Los académicos sostienen que entre los elementos que pueden impulsar el retomar un evento después de un periodo de 25 años están el establecimiento económico de gran parte de la generación y la capacidad mental individual necesaria para poder enfrentarse al evento

¹⁰ Pennebaker y Banasik, “On the creation and maintenance of collective memories”, 14 y 15.

traumático, así como el deseo de re-evaluar su vida en confrontación con este acontecimiento¹¹.

- La distancia psicológica que se ha establecido permite acercarse al trauma desde otra perspectiva, evitando la ansiedad y el estrés, y sanar ciertos aspectos del trauma mediante su reexaminación bajo una nueva luz¹².

La explicación calza perfectamente con el tema que trabajo en estas páginas. En primera instancia, dado que la mayoría de los participantes del movimiento estudiantil pertenecían al rango etario de los 12 a los 25 años: alumnos de educación media, media superior y superior, en pleno proceso de construcción identitaria. Los profesores y funcionarios que participaron en el movimiento fungieron en general como un apoyo a la población estudiantil, que dirigió las asambleas, organizó las manifestaciones y estableció a sus representantes para dialogar y negociar. En mi opinión esta generación es la que se encargará de mantener viva una memoria del movimiento, ya sea mediante la narración de sus puntos de vista a reporteros y cronistas, o la compilación de los primeros testimoniales (en especial *La noche de Tlatelolco* de Elena Poniatowska y *Los días y los años* de Luis Gonzáles de Alba).

Es esta misma generación la que, a mi parecer, realizará las películas de los años 70, cuyas referencias alegóricas serán en gran medida las que permitirán el mantenimiento de una memoria generacional sobre el movimiento estudiantil. No me parece

¹¹ Pennebaker y Banasik, "On the creation and maintenance of collective memories", 16.

¹² Pennebaker y Banasik, "On the creation and maintenance of collective memories", 16.

casual que sea justo en este periodo en el que se realiza esta enorme producción cinematográfica alusiva al 68, aunque su alcance haya sido mínimo y hasta cierto punto totalmente autorreferencial.

La periodización propuesta por Pennebaker y Banasik también permite, por otro lado, explicar por qué el proceso de re-emergencia de las memorias sobre el 68 ocurre a partir de 1989 –año que la filmografía mexicana quedó marcada por el rodaje de *Rojo amanecer* por Jorge Fons–, desde entonces, tiene una suerte de recurrencia cíclica, especialmente fructífera en la celebración de los lustros.

Ahora bien, como he escrito en las páginas anteriores, el proceso de la memoria está profundamente matizado por el contexto histórico. Por ello, la primera parte de esta tesis, dedicada a la lectura historiográfica de las cintas, tiene que ser vista a su vez dentro de una clara noción de lo que ocurría en el país en el momento en que se producían y exhibían las películas que trabajaron el tema del 68 mexicano.

Disparadores de memoria para una primera generación

Lugares de memoria, de Pierre Nora, parte de la idea de que ésta se ha convertido en el “nuevo objeto de la historia”: ya no creamos historia, sino que nos preocupamos por entender cómo se la recuerda. En su trabajo de recolección de espacios de memoria franceses se engloban aquellos que conforman el imaginario actual de Francia como Estado, nación y cultura. Nora considera que la memoria se apersona en esta una suerte de *lugar/territorio*, conformado por un espectro de influencia necesariamente contracultural en la medida que sale de la normativa de las *high arts*: considera anclajes del patrimonio nacional a los lugares, fenómenos y símbolos en donde la memoria social –y sus mutaciones– se enraízan emocionalmente. Como puntos de referencia, encarnan un proceso de recuerdo vivo que supera (o establece) su importancia histórica. Es una noción abstracta, puesto que parte de “la exploración de un sistema simbólico y la construcción de un modelo de representaciones”¹³. Nora no identifica un tema o lo establece como una comunidad de memoria, sino busca qué tiene éste de específico para un contexto y cómo impone su ritmo y estilo a la vida nacional. Lo que cuenta es el tipo de relación que establece un objeto con el pasado, cómo lo usa el presente y cómo lo reconstruye.

Considero que esto ocurre con varios símbolos que se utilizan desde los primeros materiales sobre el movimiento del 68 y que, conforme se han ido revisitando, se

¹³ Pierre Nora, “La aventura de *les lieux de mémoire*” en *Memoria e historia*, ed. Josefina Cuesta (Madrid: Marcial Pons, 1998), 32.

convirtieron en parte de la memoria del mismo. Como lugares de memoria del 68 mexicano, han evolucionado, estableciendo una relación personal basada en el contexto en que la cinta en que estén incluidos fue realizada. Sin embargo, también forman parte de una lectura más amplia que nos permite observar los modos en que la memoria se ha ido anclando y la forma en que también han mutado, obteniendo diversas lecturas y enriqueciendo su significado. Es en esta misma riqueza de evocar la movilización y evitar que ésta se perdiera (como lo deseaba la censura estatal), donde se encuentra su mayor victoria.

El estudio de estos símbolos y sus posteriores reinterpretaciones permite referirse también a la forma en que la memoria del movimiento fue heredándose, y transformándose, hasta convertirse en un momento fundamental de la historia nacional, oficial y extraoficialmente. "Sinónimo de identidad nacional –dice Lawrence Kritzman–, un *lugar de memoria* permite a las generaciones sucesivas mediar con sus mitos culturales inculcándoles sus deseos"¹⁴. Me interesa esta observación puesto que pienso en la reescritura de la memoria –proceso en constante desarrollo– como forjadora de "nuevos paradigmas de identidad cultural"¹⁵. Esto ha ocurrido en la identificación del 68 mexicano como parte del paradigmático "cambio" democrático –tema en sí espinoso–, puesto que a 45 años ahora forma parte de la memoria de las izquierdas que han

¹⁴ Lawrence Kritzman, "Foreword", en Pierre Nora, *Realms of memory* (New York: Columbia University Press, 1996), XIII. [La traducción es mía]

¹⁵ Lawrence Kritzman, "Foreword", XIV.

conseguido voz en el Congreso, de las izquierdas apartidistas y sociedades civiles, pero también, hasta cierto punto, de la derecha y el centro, que desde hace más de 20 años negociaron su inclusión en dicha historia. El 68 ahora se considera Historia oficial, pese a que en su momento los jóvenes que se movilizaron lucharon, entre otras cosas, por salirse de los márgenes del camino oficialista que tenían trazado frente a ellos.

En el cine, sobre todo el de producción independiente y universitario (del que me referiré en el siguiente capítulo), el movimiento estudiantil se retrató desde muy temprano, aunque en formas fundamentalmente alegóricas. Es mi convicción que fue una de las maneras que la generación que acababa de sobrevivir al 68 utilizó en los años 70 para mantener de manera activa en el imaginario cultural la memoria del acontecimiento, en especial Tlatelolco. En general se trata de alusiones y metáforas, bastante evidentes, cuya finalidad era que el pequeño público con acceso a estas cintas pudiera identificar fácilmente la referencia. Además de los asesinatos que se vinculan con el 2 de octubre, hay constantes sobre el movimiento estudiantil: íconos, como el Che Guevara, pintas, y propaganda en pro de la liberación de los presos políticos. A través de ellas una generación se atrincheró contra la aplanadora oficial, con un claro interés por mantener viva la memoria de la movilización, y dejar constancia de que en un panorama represivo, y aunque el movimiento hubiera sido arrasado, los cuestionamientos que lo habían producido seguían vivos. En cierta forma, estos símbolos se convirtieron en una suerte de vínculo, una forma de reconocimiento mutuo y, finalmente, un espacio de memoria, de lucha contra el olvido.

Postmemoria para las generaciones que siguieron

Ahora bien, no es lo mismo presentar un ícono a una persona que conoce/reconoce su referente, que a espectadores nacidos 20, 30, 40 años después. El ejercicio de memoria para la segunda generación es muy similar al que Marianne Hirsch desarrolló respecto a las memorias de sus padres, judíos en el exilio, tras la segunda guerra mundial. Para ella los disparadores, los lugares de memoria, participan de un proceso de postmemoria, una "elegiaca aura de un lugar al que uno no puede regresar" que "busca conexión, crea donde no se puede recuperar, imagina donde no se puede recordar, lamenta una pérdida que no puede ser reparada"¹⁶.

Me interesa este concepto pues casa con la labor intelectual de prácticamente todas las producciones cinematográficas que trabajan el tema del 68 después de 1988, el vigésimo aniversario. 1990, cuando se realiza la proyección comercial de *Rojo amanecer*, y 1993, año en que se instala en la Plaza de las Tres Culturas la estela conmemorativa a los caídos el 2 de octubre, son dos aristas del firmamento de la memoria social mexicana. Pero sería una necesidad hablar de ellas sin identificarlas dentro del contexto histórico en dónde se anclan estos procesos. La producción de la película de Jorge Fons se realizó en un momento especialmente álgido para la política mexicana, puesto que el año anterior había registrado la oposición más fuerte (hasta ese momento) al régimen priista, que

¹⁶ Marianne Hirsch, "Past Lives: Postmemories in Exile", *Poetics Today* 17, no. 4, Creativity and Exile: European/American Perspectives II (Winter, 1996), 664.

forzó su imposición en el poder mediante el fraude. En el curso de menos de dos años la clase política vivió la ruptura de una corriente democratizadora del PRI, que durante las elecciones se convirtió en el Frente Democrático Nacional, y posteriormente catalizó las diferentes izquierdas en el Partido de la Revolución Democrática. La necesidad de Carlos Salinas de Gortari de legitimarse en el poder en 1988 funcionó de manera muy similar a la de Luis Echeverría Álvarez en 1970, proponiendo una especie de apertura democrática, en la que varios líderes del movimiento estudiantil acabaron participando en carteras gubernamentales.

Un buen ejemplo del manejo en torno al 68 que se llevó a cabo durante este sexenio es que en el curso escolar 1992-1993 salen los libros de texto gratuito para primaria en donde por primera vez se menciona el movimiento estudiantil. Como señala Carolina Tolosa, el evento formaba parte de una propuesta de renovación de la enseñanza, dirigida por Gilberto Guevara Niebla, uno de los principales líderes del 68 y que en ese momento fungía como subsecretario de Educación Básica. Tolosa cuenta que los libros provocaron una gran polémica y fueron retirados:

Se ha señalado que el motivo del retiro se debió a la mención de los sucesos del 2 de octubre la adjudicación de la responsabilidad del ejército, sin embargo el tema resulta más complejo ya que, por ejemplo, en los libros se decía que México había *cedido* a Estados Unidos los territorios de Texas, Nuevo México y California; no se mencionaban a los Niños Héroes por sus nombres; no se hablaba del Plan de Ayala; desaparecía el Pípila o se le quitaba su condición de indígena a Benito Juárez. Por ello se señaló que la

historia que se contaba en aquellas páginas era parcial y con poco rigor¹⁷.

Los libros de texto eran sólo un ejemplo de un proceso cultural de mucho mayor calado, pues en ese momento se estaba negociando con Estados Unidos el Tratado de Libre Comercio con América del Norte (TLCAN). En ese contexto, es comprensible por qué se trataron de reducir al mínimo (y de formas bastante risibles) las referencias a los procesos históricos conflictivos entre México y su vecino del Norte, como era el caso de la intervención de 1847. Después de que académicos e intelectuales reprobaron enérgicamente dicha forma de contar la historia nacional, la Secretaría de Educación Pública optó por retirar los ejemplares argumentando el desarrollo de un nuevo plan de estudios; enarbolando su interés porque los profesores instruyeran de una forma más "didáctica" la materia, a los docentes se les distribuyó entonces un cuaderno de trabajo.

A partir de 1998, además, el proceso de re-pensamiento y ubicación de nuevos materiales hace que, de forma cíclica, siempre cerca de los aniversarios redondos, haya una emergencia de producciones literarias, artísticas, fílmicas, sobre la que me referiré más adelante.

¹⁷ Carolina Tolosa, *México 1968: memorias públicas y representaciones cinematográficas*, (Tesis de maestría, UNAM, 2013), 23.

Capítulo 2

Análisis historiográfico sobre la representación del 68 en el cine mexicano

El cine que habla del 68 ha tenido una vida complicada, en gran medida por las condiciones materiales que tuvo que enfrentar a lo largo de estos nueve lustros. No se puede realizar una historiografía de la representación y el alcance de la temática en torno al movimiento estudiantil sin entender antes el contexto en el que las películas que lo trabajaron fueron creadas. Por lo mismo, parto de la premisa de que es un cine que nació en la disputa por un espacio para los jóvenes creadores que desde los años 60 trataban de encontrar una voz frente a una industria consolidada pero en declive. En las siguientes hojas hago un recorrido cronológico por la filmografía del 68 mexicano, pasando por sus hitos pero también las alusiones más discretas, y tratando de entender el proceso por el cual un tema de importancia capital para la ciudad de México se inscribió en el cine y la memoria nacional.

La industria cinematográfica nacional

Se podría argumentar que los primeros cien años de la industria cinematográfica mexicana tuvieron una elipsis profundamente humana: su nacimiento coincidió con el inicio del siglo, en el cual se dieron sus primeros pasos y aprendizajes; posteriormente siguió un desarrollo entre los 30 y 50 años que le permitió un momento de esplendor y madurez; su decadencia en las décadas siguientes deterioró su salud hasta el punto en que los jóvenes de los años 60 y 70 argumentaron que el cine mexicano estaba herido de muerte.

Para entender el funcionamiento de esta complicada máquina se tiene que pensar en el contexto que fundó su "época dorada". Según Néstor García Canclini se puede calcular el bienestar de una industria cinematográfica si mantiene una correlación de una película por cada millón de habitantes: "con más de cien millones de habitantes (... hoy en día) deberíamos hacer 100 películas anualmente"¹. Con el inicio de la segunda guerra mundial Estados Unidos tuvo que reducir su producción cinematográfica y México estuvo más que satisfecho con la oportunidad de apoyar en ese aspecto al vecino del norte. Entre 1940 y 1945 su producción anual pasó de 27 a 67 cintas². Esta fue la base del gran auge de la cinematografía mexicana, que conllevó el surgimiento de una

¹ Néstor García Canclini, "La industria cinematográfica en México y el extranjero" en *Situación actual y perspectivas de la industria cinematográfica en México y en el extranjero*, ed. Néstor García Canclini et al (México: Universidad de Guadalajara / IMCINE, 2006), 303.

² Emilio García Riera, *Breve historia del cine mexicano: primer siglo 1897-1997* (México: Instituto Mexicano de Cinematografía, 1998), 121.

nueva generación de directores y la consolidación de un star system mexicano. Para apoyar la producción, en 1947 se fundó el Banco Nacional Cinematográfico, dedicado al financiamiento de películas. Varios autores (Emilio García Riera y Jorge Ayala Blanco, entre otros) coinciden en que el Estado era el principal inversor en el Banco. Para redondear el panorama “la creación de una compañía distribuidora, Películas Mexicanas, destinada a comercializar los filmes de este país en el mercado iberoamericano, le permitieron distribuirlos en toda la región”³.

Durante los años 50 la producción anual de películas supera, por lo general, a las 90 cintas, por lo que se considera que la industria está en una excelente condición. Sin embargo, cualitativamente la situación es muy diferente: Estados Unidos estaba en proceso de recuperación de su mercado, lo cual implicó que para finales de esa década se encontrara de nuevo al mando de una poderosa industria cinematográfica con la que México difícilmente podría competir. Seth Fein señala que algunas publicaciones aconsejaron a la industria que “para asegurar el crecimiento y el desarrollo a largo plazo ésta tendría que resistir la tentación de sacrificar calidad por ganancias a corto plazo”⁴, con la finalidad de que productos más altos cualitativamente pudieran entrar con fuerza en el mercado mexicano, en el hispanoamericano y en el mexico-norteamericano.

Sin embargo la industria en México consideró que era más importante producir en

³ García Canclini, “La industria cinematográfica en México”, 303.

⁴ Seth Fein, “La democracia del celuloide: Hollywood y la edad de oro del cine mexicano”, *Historia y grafía*, no. 4 (enero, 1995), 148.

cantidad que en calidad, lo cual le aseguraría el mantenimiento de un aparato en constante crecimiento. Y para sobrevivir el cine mexicano ideó una fórmula: "la producción de películas de bajo costo, de preferencia de temas urbano-arrabaleros"⁵. Estas eran las cintas que, en opinión de los dirigentes de la industria, atraían al mayor público.

Sin embargo, esta elección provoca la primera crisis: el cine en México pierde "su carácter puriclasista y se fue enfocando crecientemente hacia los sectores populares"⁶.

Según Emilio García Riera "el problema del cine mexicano radicó en haber perdido a las clase media: mientras ésta crecía, menos películas se hacían para ella"⁷. Así, razona Rosas Mantecón, "el cine nacional se resignó a buscar un público continental analfabeto o semianalfabeto, de menores exigencias"⁸. Esto inevitablemente implica que el mercado que mejor habría podido financiar a la industria se alejó de las salas y, para 1960, su asistencia a los cines se desplomó.

Durante el sexenio de Adolfo López Mateos el cine se declara en crisis y "esta vez no sólo nos referimos a una crisis de calidad. El promedio de producción de películas en esta década bajó a, aproximadamente, 50 por año"⁹. Dado que lo que había mantenido a raya las críticas había sido la capacidad de seguir produciendo cintas, dirigidas a

⁵ Israel Rodríguez Rodríguez, *Entre la preocupación existencial y el cine social: la obra de Leobardo López Arretche*, (Tesis de licenciatura, UNAM, 2008), 16.

⁶ Ana Rosas Mantecón, "Las batallas por la diversidad: exhibición y públicos de cine en México", en *Situación actual y perspectivas de la industria cinematográfica en México y en el extranjero*, ed. Néstor García Canclini et al (México: Universidad de Guadalajara / IMCINE, 2006), 273.

⁷ Rosas, "Las batallas por la diversidad", 273.

⁸ Rosas, "Las batallas por la diversidad", 273.

⁹ Rodríguez Rodríguez, *Entre la preocupación existencial y el cine social*, 20.

un público que las consumía, la ausencia de éste y de capital provocó que se iniciaran fuertes cuestionamientos sobre lo que requería el cine para volver a su época dorada. No ayudó en lo absoluto que una industria endeudada y corrompida tratase de producir cintas que pudieran “regresar” al tiempo perdido.

Llama la atención que una de las acciones estatales para tratar de reducir el impacto de la crisis fue “adquirir un gran circuito de salas: la Compañía Operadora de Teatros (COTSA)”¹⁰, lo que le permitió a la industria crecer en la capacidad de distribución de sus producciones. Sin embargo, para los jóvenes creadores de esa época, ser parte de la industria cinematográfica mexicana significaba venderse a un sector altamente corrupto, lo cual incluía tanto al sindicato como a los productores. A partir de esta serie de críticas es que nacerán las diversas facetas de lo que se conoce como el cine independiente, del que hablaré más adelante.

Aunque el mercado mexicano producía cerca de 80 películas anuales en 1960 “tenía más de una década mostrando señales de decadencia técnica y narrativa. Quien quisiera mostrar algún tipo de distancia de la industria cinematográfica tenía, casi, que pagar por ello, y la corrupción hacía muy difícil mantener una carrera fuera del mercado”¹¹. Era un panorama notablemente árido para quien quisiera realizar un trabajo fuera de los marcos institucionales, especialmente porque una vez hecha la

¹⁰ García Canclini, “La industria cinematográfica en México”, 303.

¹¹ Alfredo Joskowicz, “Sobre las películas *Crates* y *El cambio*”, en *El cambio*, DVD, Filmoteca de la UNAM / Difusión Cultural UNAM, 2007.

película no había formas para distribuir y exhibirla. En términos monetarios trabajar fuera de la industria era considerada una mala inversión, difícilmente recuperable.

Sin embargo, la crisis no radicaba únicamente en los aspectos económicos de la realización, sino también en términos de temática y enfoque. Como cuenta Israel Rodríguez:

Desde finales de la década de los treinta hasta finales de los cincuenta, el cine mexicano osciló entre la consolidación de una macro industria y las necesidades y dificultades de mantenerla. Para nadie es nuevo que desde la década de los cincuenta se escucharon las primeras voces que hablaban de crisis, ya no digamos estética (pues esto poco importaba) sino temática. Así se fueron escuchando las voces que mencionaban la necesidad de un cine experimental en México¹².

Es en este contexto en el que se dan los primeros llamamientos a la necesidad de crear un nuevo cine, independiente de la industria y de los intereses monetarios. Vale la pena incluir desde este momento la discusión sobre las semejanzas y diferencias entre el cine independiente y el cine experimental. Entiendo por cine independiente el "realizado al margen de la industria que carece, además, de los créditos del Banco Cinematográfico"¹³ y que a partir de las crisis producidas por el fin de la época "dorada" del cine mexicano, buscaría constantemente la apertura de temáticas novedosas y sobre todo una suerte de libertad que sus noveles creadores argumentaban que la industria

¹² Israel Rodríguez Rodríguez, "Notas sobre el cine experimental mexicano de los años sesenta" (ponencia presentada en el *Coloquio Genealogías del arte contemporáneo en México, 1952-1967*, México, 31 de agosto de 2012).

¹³ Eduardo de la Vega Alfaro, "El cine independiente mexicano" en *Hojas de cine: Testimonios y documentos del Nuevo Cine Latinoamericano Vol. I* (México: SEP / UAM / Fundación Mexicana de Cineastas, 1988), 71.

no permitía. Jessie Lerner, por su parte, define el cine experimental como “una variedad de prácticas cinematográficas alternas (...) los varios enfoques de la vanguardia, vía la experimentación formal, la reflexión y la identificación contracultural, así como modos alternativos de producción y distribución”¹⁴. Lerner tipifica este cine a partir de

el trabajo que emerge de diferentes fuentes, estilos y medios de producción, que incluye los 3 concursos de cine experimental de mediados de los 60, las fantasías contraculturales creadas por el movimiento estudiantil y la cultura hippie, así como el grito punk, la sátira pánica, el videoarte y los cortos superocheros”¹⁵.

Una interesante crítica al respecto de la caracterización realizada en *Mexperimental* es notada por Israel Rodríguez, quien considera que dada la necesidad de “abrir una panorámica sobre ese “otro” cine mexicano (y) no establecer límites rigurosos en los que después pocos filmes entrarían”, los autores se vieron obligados a permitir las vinculaciones de la época “entre experimental e independiente, entre experimental y nuevo, o entre experimental y alternativo”¹⁶. En este sentido, los conceptos de independencia y experimentación se volverán en algunos casos sinónimos, y describirán una amplia variedad de prácticas cinematográficas.

En conclusión, en términos generales se puede establecer que para 1970 el cine independiente era una forma de describir cualquier producción realizada fuera del

¹⁴ Rita González y Jesse Lerner, *Cine mexperimental: 60 años de medios de vanguardia en México* (México: Fideicomiso para la Cultura México – EUA, 1998), 1.

¹⁵ González y Lerner, *Cine mexperimental*, 1.

¹⁶ Ambas citas provienen de Rodríguez Rodríguez, “Notas sobre el cine experimental mexicano”.

cine comercial y/o sin el apoyo del Banco Cinematográfico. Esto es, con un presupuesto muy bajo pero un cierto grado de libertad creativa y temática, explicada por Jorge Fons a partir de dos triángulos, uno de ellos invertido: a mayor libertad, menor exhibición; a menor libertad, mayor exhibición¹⁷.



Es cuestionable que el cine independiente y experimental realmente haya obtenido la deseada liberación. Como señala Armando Lazo:

Frente a la fortaleza inexpugnable de la industria cinematográfica había empezado a nacer lo que, a falta de mejor término, ha sido llamado "cine independiente". Sus caminos han sido, por su misma independencia (de la industria) diversos. Pero no tanto como suele pensarse. En efecto, en la mayoría de los casos, la independencia que confería a este cine la no sujeción a los gastados esquemas productivos de una industria creativamente amordazada, se recuperaba por otras vías: la de la sujeción ideológica. La "padecida" independencia

¹⁷ Jorge Fons, "El 68 y el cine de ficción" (Conferencia presentada en el *Cine-debate sobre películas nacionales*, México, Centro Cultural Universitario Tlatelolco, 20 de agosto de 2008).

económica no aseguraba –como no ha asegurado nunca– la independencia frente a la ideología dominante¹⁸.

Mexperimental ayuda a entender cuáles eran los espacios a los que podían aspirar las producciones experimentales e independientes:

Distribuido de manera errática, informal, o no distribuido, creado menos frecuentemente por cineastas que por artistas visuales, fotógrafos, activistas o *amateurs* y a menudo ignorado por los archivos y retrospectivas de cine que definen la producción cinematográfica de la nación (...) comúnmente, estas películas se hacen de manera independiente de la industria del cine comercial por pequeños grupos de amigos, sobre todo individuos de una élite cultural e intelectualmente privilegiada, que trabajan con un fin de semana libre, unos cuantos rollos de película y una idea. (...) Fuera de los circuitos cinematográficos, estas películas han dependido de una red de cineclubes, centros culturales, galerías de arte y festivales esporádicos para llegar a su público¹⁹.

En *La aventura del cine mexicano*, compilación de críticas cinematográficas publicada en 1968, Jorge Ayala Blanco estableció un “estado de la cuestión” sobre la producción cinematográfica de esa década. La importancia de esta edición radica precisamente en que, además de las producciones industriales, el crítico reconoció dos tipos de creaciones que conformaban un nuevo cine: “aquel que, copiando las temáticas del cine europeo despreciaba la producción nacional y se asumía como un

¹⁸ Armando Lazo, “Diez años de cine mexicano: un primer acercamiento” en *Hojas de cine: Testimonios y documentos del Nuevo Cine Latinoamericano Vol. I* (México: SEP / UAM / Fundación Mexicana de Cineastas, 1988), 94.

¹⁹ González y Lerner, *Cine experimental*, 1.

cine ciudadano del mundo; finalmente, aquel, el más interesante, que vio en el cine una expresión de la subjetividad"²⁰.

Armando Lazo coincide con Ayala Blanco en el sentido las aportaciones que dieron "algunos de los filmes de los concursos (*La fórmula secreta, En este pueblo no hay ladrones, Juego de mentiras*) y sus dignos antecesores (*Raíces, Torero, En el balcón vacío, El brazo fuerte*)"²¹. Para él:

en estas primeras obras que el cine independiente producía en momentos en que la expresión ideológica de la clase dominante en el campo cinematográfico permanecía rezagada respecto al propio desarrollo de la clase y en que las "estables" formas de vida política del país no habían sido aún radicalmente cuestionadas, residía una significación cultural indudablemente progresista²².

Una vertiente de este cine independiente será la de los creadores interesados en encontrar nuevas formas de expresión y que aprovecharon fundamentalmente la posibilidad de trabajar con el Súper8, material que, además de barato, era (hasta cierto punto), más fácil de maniobrar que la cinta de 35 o 16mm. Constantemente en la frontera entre su consideración como un formato o un género, el superocho fue utilizado generalmente como material para cintas caseras. Sin embargo "el hecho de que ese formato tuviera un costo de producción menor y posibilidades similares a otros formatos mayores, como el 16 mm o el 35 mm, animó a muchos aspirantes a cineastas a

²⁰ Rodríguez Rodríguez, "Notas sobre el cine experimental mexicano".

²¹ Lazo, "Diez años de cine mexicano", 94.

²² Lazo, "Diez años de cine mexicano", 94.

adentrarse en el medio para realizar películas más ambiciosas”²³.

Sobre la reducción de costos que implicaba el superocho, el “Manifiesto 8 milímetros contra 8 millones” apuntó que con el presupuesto utilizado para la producción de *Zapata* (Felipe Cazals, 1970), los superocheros habrían podido “hacer 10 mil películas en superocho que representaría todo nuestro contexto histórico, social y artístico”²⁴.

Se trataban de producciones en las cuales los jóvenes creadores trataban de mostrar las preocupaciones de una clase politizada y contracultural. Israel Rodríguez sostiene que en los años posteriores al movimiento estudiantil “la politización de los grupos ajenos a la industria dejaría poco lugar al debate del cine como expresión artística”²⁵.

Sin embargo, en varios de los cortos producidos por superocheros como Sergio García, Raúl Kamffer y David Celestinos se observan cuestionamientos que recuperaban los principios del cine experimental.

Paralelamente, se desarrolló otra vertiente fundamental del cine independiente: el cine universitario, proceso donde el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC) de la UNAM tuvo un papel central en la producción de nuevas propuestas fílmicas desde la década de los 60. Fundado en 1963 como parte de la Dirección General de Difusión Cultural, siete años más tarde se convirtió en un Centro de Extensión Universitaria. En la serie documental *Los que hicieron nuestro cine* se señala que de las

²³ Álvaro Vázquez Mantecón, *El cine súper 8 en México (1970 – 1989)* (México: Filmoteca de la UNAM, 2012), 9.

²⁴ Felipe Cazals et al, “Manifiesto 8 milímetros contra 8 millones”, en *Wide angle* 21, no.3 (June 1999), 36.

²⁵ Rodríguez Rodríguez, “Notas sobre el cine experimental mexicano”.

aulas del CUEC salieron algunos de los más importantes creadores de las siguientes décadas: "Algunos egresados de las primeras generaciones, como Jorge Fons, Jaime Humberto Hermosillo y Alberto Bohórquez, por citar a algunos, se incorporarían a la industria fílmica nacional. Otros, como Leobardo López, Alfredo Joskowicz y Federico Wingartshofer, preferirían nutrir las filas del cine independiente"²⁶.

Marcela Fernández Violante, una de sus primeras alumnas, apunta que lo que el CUEC proponía era la formación de cineastas que estuvieran muy vinculados con la realidad social del país, y que por ende pudieran crear películas que respondieran a las necesidades culturales de este²⁷. En sus aulas se apoyó la educación de una nueva generación y, precisamente porque eran jóvenes educados y en vinculación con su sociedad, el cine universitario se convirtió en "la otra opción" al cine industrial: era "un cine alternativo, un cine paralelo"²⁸.

Al menos durante las siguientes dos décadas el CUEC fue uno de los polos de producción independiente. Fernández Violante señala que el cine universitario se convirtió en lo contrario del cine industrial, puesto que, si bien disponía de pocos recursos monetarios, era rico en sensibilidad e integridad. En el CUEC "no hay sitio para el cineasta que sólo aspira a desarrollar un producto hecho "a destajo", sea por indiferencia,

²⁶ "La nueva ola" en *Los que hicieron nuestro cine*, ed. Alejandro Pelayo (México: Unidad de Televisión Educativa y Cultural – Secretaría de Educación Pública, 1984).

²⁷ Marcela Fernández Violante, "El cine universitario" en *Hojas de cine: Testimonios y documentos del Nuevo Cine Latinoamericano Vol. I* (México: SEP / UAM / Fundación Mexicana de Cineastas, 1988), 84.

²⁸ Marcela Fernández Violante, "El cine universitario", 87.

cinismo o ignorancia"²⁹. El beneficio radicaba en que el creador universitario sabía que tenía que contar con su talento e imaginación por encima de otros medios, pero también que podía "abordar los temas que le apasionen, comunicarse sin trabas y plasmar su visión del mundo, a partir del libre ejercicio de su vocación creadora"³⁰.

Alfredo Joskowicz discrepaba con esta idea pues, si bien a partir de los años 70 el Centro se convirtió en un espacio creador, en los primeros años la educación estuvo más vertida hacia la crítica. Para Joskowicz el director Manuel González Casanova planeó el Centro como "un sitio para estudiar el fenómeno cinematográfico. Esta idea provenía de los cineclubs de la UNAM y de 50 lecciones de Cine, que él había hecho antes, para analizar el fenómeno cinematográficos, más que para realizar cine"³¹. El cambio en el plan de estudios, se realizó a partir de una propuesta de los propios alumnos, los cuales le pidieron al director que "agregara un quinto año, en el cual pudieran realizar un proyecto más ambicioso, un largometraje. Ése fue el antecedente de lo que hoy son los trabajos de tesis del CUEC"³². Entre los géneros trabajados se realizaron muchos documentales, de

una tendencia marcadamente política, que aborda la realidad social del país desde diversos ángulos: el problema del desempleo, la corrupción de los líderes sindicales, la crisis del petróleo y sus consecuencias sociales, los desaparecidos

²⁹ Marcela Fernández Violante, "El cine universitario", 87.

³⁰ Marcela Fernández Violante, "El cine universitario", 87.

³¹ Orlando Merino y Jaime García Estrada, Alfredo Joskowicz: una vida para el cine (México: CUEC -UNAM / IMCINE - CONACULTA, 2012), 17 y 18.

³² Merino y García Estrada, Alfredo Joskowicz: una vida para el cine, 30.

políticos, la represión policiaca, el derecho a la huelga, la liberación femenina con sus respectivos temas: la violación, el aborto y la prostitución³³.

La otra vertiente, el cine de ficción, trató otros temas, de carácter "universal" y "actual" como "el amor y el desamor, la disolución de la pareja, la marginación de los estratos sociales más bajos, la delincuencia juvenil, la cultura urbana, los grupos de rock, el género policiaco como crítica a la corrupción, etc"³⁴.

El primer largometraje del centro fue *El grito*, el cual

inauguró una nueva etapa en nuestro cine: el quehacer cinematográfico retrataba por primera vez, aunque con la misma visión superficial que obras anteriores, ya no la marginación o la problemática que sufrían ciertos sectores sociales, sino la irrupción de estos sectores en el quehacer histórico. En la pantalla que hasta entonces sólo había logrado recoger alguna esporádica imagen de un pueblo que sufre, aparecía con una fuerza que ni las mismas limitaciones ideológicas del autor lograba contener, la imagen de un pueblo que lucha³⁵.

A partir de esta cinta "fundacional", las películas realizadas por el Centro se encargaron de evidenciar en un amplio panorama los intereses que tenían los estudiantes; muchos de ellos habían participado, cámara en mano, en las brigadas fílmicas del movimiento. El trauma de lo ocurrido, y en muchos casos, de haber sobrevivido al trágico desenlace de la movilización estudiantil, había calado de forma profunda, lo cual quedó demostra-

³³ Marcela Fernández Violante, "El cine universitario", 85.

³⁴ Marcela Fernández Violante, "El cine universitario", 86.

³⁵ Lazo, "Diez años de cine mexicano", 96.

do al convertirse en una temática recurrente dentro de las producciones universitarias.

Para Armando Lazo:

Esta continuidad y desarrollo de las perspectivas que para el joven cine mexicano se abrieron en 1968, puede encontrarse en los últimos documentales del Grupo Cine Testimonio y del Taller de Cine Octubre. Ha sido pues en años posteriores (aproximadamente a partir de 1972) que las corrientes cinematográficas renovadoras que se venían gestando han encontrado, dentro y fuera de la industria, una expresión más consistente³⁶.

³⁶ Lazo, "Diez años de cine mexicano", 96. Lazo perteneció al Taller de Cine Octubre.

Producciones durante el movimiento: 1968 -1970

Fuera de la postura oficial de los medios de telecomunicación y prensa, sólo algunas revistas, como *Por qué?* o el suplemento cultural de *Siempre!*, *México en la cultura*, se atrevieron a dar un punto de vista diferente sobre el movimiento estudiantil. En este contexto, el lugar privilegiado que tuvo el cine dentro de los afanes universitarios por cambiar la forma en que la opinión pública nacional veía al movimiento estudiantil merece una revisión a fondo. Los estudiantes consideraban necesario ir más allá del acto informativo del cine de propaganda. No sólo querían dejar una huella de lo que ocurría, sino invitar a diversos sectores de la sociedad a que participaran de ella.

Por este enfoque resulta fundamental estudiar el trabajo de las brigadas informativas del CUEC –en especial por la producción de los llamados *Comunicados cinematográficos* editados por Paul Leduc durante los primeros meses de la huelga universitaria, que sin embargo no pretendían ser más que un acercamiento noticioso y del momento–, y la producción con este mismo material del largometraje documental *El grito* (Leobardo López Arretche, 1968 – 1970). Completan este panorama los trabajos de Óscar Menéndez, quien utilizó los materiales recopilados a lo largo de las manifestaciones para hacer medimetrajes independientes³⁷; estos resultan un importante registro so-

³⁷ Óscar Menéndez. Entrevista de Álvaro Vázquez Mantecón (1 de agosto de 2006), 5.

bre el movimiento, sobre todo por el interés en difundir prácticamente de inmediato el material obtenido dentro de los círculos activos en la movilización.

En mi opinión, en estas cintas se pueden ubicar los elementos fundacionales que se irán reutilizando a lo largo de los siguientes 40 años en las artes visuales, siempre con el objetivo de mantener viva la memoria del 68. En el presente capítulo realicé una descripción detallada de la creación de dichos materiales, así como de aquellos elementos que posteriormente serán retomados en otras cintas como referentes del movimiento estudiantil, la represión estatal y la masacre de Tlatelolco.

Únete pueblo (Óscar Menéndez, 1968)

Menéndez filmó la primera gran manifestación del movimiento estudiantil, el 13 de agosto de 1968, que partió del plantel de Zacatenco del IPN con dirección al Zócalo. Se trataba de la primera vez en años que una movilización llegaba hasta la Plaza de la Constitución, reservada para las demostraciones de apoyo al presidente. Un detalle interesante es que el material no sigue el recorrido completo de la marcha, que va en dirección Norte - Oriente, sino que acompaña al contingente universitario que partió de CU y que sólo se incorporó a la manifestación a la altura de Reforma.

En si, el material funcionó en su momento también como una suerte de respuesta al discurso que hizo el 1 de agosto en Guadalajara Gustavo Díaz Ordaz; en aquella ocasión el presidente argumentó que tenía una "mano tendida" hacia los estudiantes siempre y

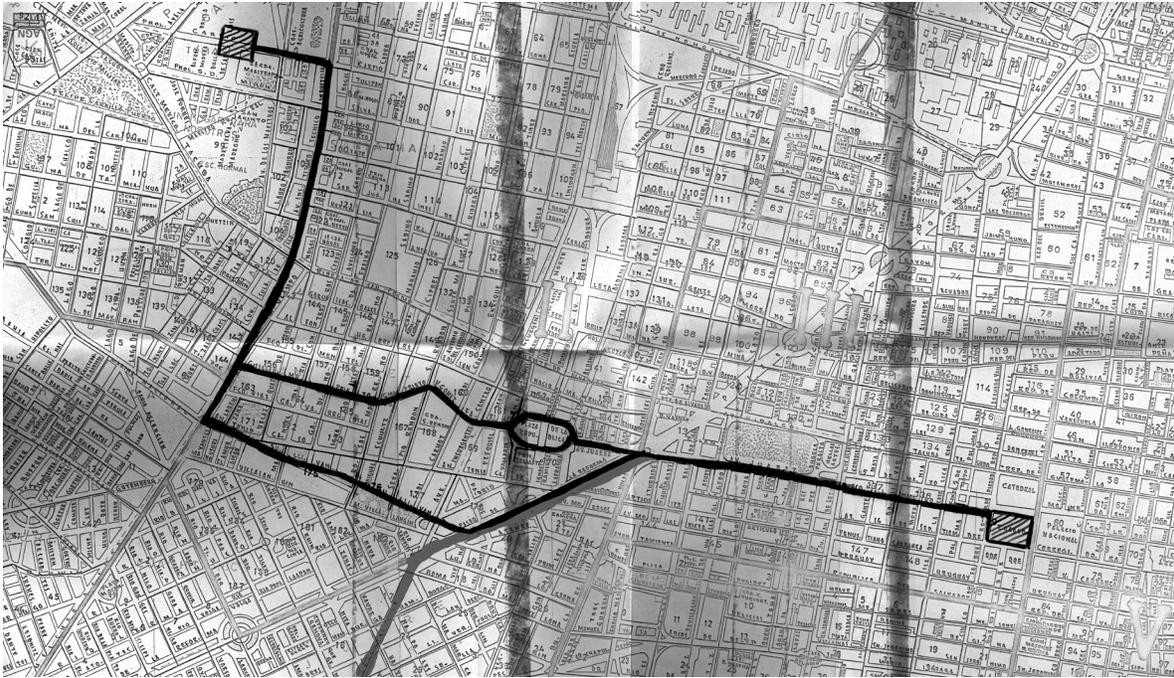


Fig. 1 Mapa del recorrido de la manifestación del 13 de agosto.

Realizado por el equipo de Difusión Cultural del Archivo General de la Nación, que señaló en negro los recorridos tradicionales de la manifestación (partiendo del Casco de Santo Tomás y llegando al Zócalo). En gris incluyo el recorrido probable de los universitarios, llegando por Insurgentes hasta Reforma, como señala *Únete pueblo*.

cuando se desistieran de cualquier acción reprimible y antipatriótica. Estos no tardaron en acuñar una popular contestación: “a esa mano habría que hacerle la prueba de la parafina”. El documento fílmico de Menéndez funciona en gran parte como un eco de esta opinión generalizada, puesto que fue realizado con sus imágenes originales y el montaje de material radiofónico de medios que criticaban a los estudiantes.

El sonido, obtenido por Rodolfo Sánchez Alvarado, director de grabaciones de Radio UNAM, es considerado por Menéndez como “el alma de esta película”³⁸. La inclusión tanto de noticiarios detractores como de la voz de los estudiantes en la manifestación

³⁸ Óscar Menéndez, “Los primeros productos fílmicos del Movimiento” (Conferencia presentada en el *Cine-debate sobre películas nacionales*, México, Centro Cultural Universitario Tlatelolco, 6 de agosto de 2008).

funcionó para dar una impresión de objetividad a las imágenes, al mismo tiempo que para contraponer la dureza de los medios oficiales a la alegría juvenil.

La frugalidad de su elaboración puede demostrar muy bien el objetivo para el que se realizó esta cinta. Además del mencionado audio, los materiales se obtuvieron prácticamente esa tarde del 13 de agosto, con una sola cámara y un equipo de tres personas, comandadas por Menéndez. La edición fue despachada en 10 días, justo con la idea de que fuera exhibida por primera vez en el Auditorio Che Guevara el 1 de septiembre. Carlos Monsiváis relató haber asistido con José Revueltas y Roberto Escudero a escuchar el informe a Ciudad Universitaria. Es probable que la película se haya exhibido en algún momento de esa tarde, pero no hay constancias sobre esta actividad³⁹.

De acuerdo con el testimonio de Menéndez, se hicieron 40 copias, que fueron entregadas a los comités de lucha, e incluso enviadas a Europa, Cuba y EU como una forma de protección del material. Subraya: "este tipo de películas era casi el agua, el alimento, de las brigadas"⁴⁰. Tal vez esa es la razón por la que prácticamente todo el material que se tomó la tarde del 13 de agosto fue incluido en el mediometraje: "No se desperdiciaba casi ninguna toma. Usamos cerca del 70%. ¡Es que nos servía todo!"⁴¹.

Al igual que casi todos los materiales realizados durante el movimiento, durante la ocupación militar de CU los rollos fueron escondidos. Armando Zayas, el musicali-

³⁹ Carlos Monsiváis. Entrevista de Álvaro Vázquez Mantecón (1 de agosto de 2006), 7.

⁴⁰ Óscar Menéndez, "Los primeros productos fílmicos del Movimiento".

⁴¹ Óscar Menéndez, "Los primeros productos fílmicos del Movimiento".

zador de la película, guardó el material encima de los transformadores eléctricos de Radio UNAM⁴². Actualmente hay pocas copias de esta cinta, aún en 35mm, las cuales están en posesión de Menéndez.

En cuanto al contenido, la manifestación fue registrada desde dos puntos de vista: desde arriba de uno de los carros en marcha que participaban en la manifestación y fuera de ella, tomando panorámicas desde un edificio. Si bien se puede argumentar que estas decisiones formaban parte del deseo de amplificar la sensación de respuesta masiva y de que la cámara, cual espectador, participa dentro de la masa, también se puede considerar otra opción. Rodrigo Moya, fotoperiodista independiente, que cubrió especialmente movimientos sociales como el magisterial de 1958 y la revolución cubana, tomó fotos durante la movilización universitaria del 68. Según él, su actitud correspondió a la de un activista más que asiste a la marcha y que aprovecha para tomar fotografías. Sin embargo, la cobertura que realizó de la manifestación del Rector (1 de agosto de 1968, que recorrió parte de Insurgentes, desde rectoría hasta el eje 7, Félix Cuevas, y posteriormente regresó a la Universidad por la avenida homónima) denota lo contrario. De la misma forma en que está tomada la manifestación de *Únete pueblo*, Moya explica que se “sube a un ángulo alto, la azotea de un edificio, para ver pasar la marcha, y después bajo, me adelanto, para tomar la

⁴² Óscar Menéndez, “Los primeros productos fílmicos del Movimiento”.

*descubierta*⁴³. En el caso de la manifestación del rector, ésta era encabezada por todos los altos mandos universitarios, que caminaron codo con codo e incluso bajo la lluvia, “como un espaldarazo al movimiento”⁴⁴.

Se podría, por ende, cuestionar si además del sentido propagandístico e informativo la cinta se planteaba tener un objetivo testimonial, a futuro. Menéndez sostiene que el sentido de la misma era el de “un cine que ayude a la liberación (...) Ahora es una memoria del espíritu de la gente. Ahí no estábamos tristes, estábamos peleando. Era un movimiento alegre”⁴⁵. De acuerdo con esta consideración, lo que hay que resaltar de las imágenes que recogió Menéndez es justamente su enfoque en la alegría juvenil, en la participación sin miramientos de los estudiantes que ordenadamente llenaron las calles de imágenes y consignas. Era un documento para animar a la integración al movimiento, pero a su vez para resaltar la creatividad de los manifestantes y, en última instancia, rechazar las imputaciones de vandalismo ejercidas por el gobierno. Sólo en ese sentido y en esa coyuntura puede considerarse como un documento que llamaba a la revolución.

⁴³ Rodrigo Moya. Entrevista de Alberto del Castillo (junio de 2007). Incluida en *Palabra de fotógrafo* (Alberto del Castillo, Juncia Avilés, et al, 2011).

Se le llama coloquialmente descubierta a la cabeza de la manifestación, que en general abre la marcha con una manta que explicita la movilización.

⁴⁴ Rodrigo Moya. Entrevista de Alberto del Castillo. También en *Palabra de fotógrafo*.

⁴⁵ Óscar Menéndez, “Los primeros productos fílmicos del Movimiento”.

Comunicado cinematográfico número 1, número 2 y número 4 (CUEC, 1968)

A inicios de agosto de 1968, junto con la constitución de una asamblea interna del CUEC, cuyos representantes tenían voz y voto frente al CNH, se decidió que la escuela aprovechara la coyuntura para hacer un testimonio de lo que estaba ocurriendo, utilizando los materiales (cámaras y cintas) del plantel. El objetivo era explicarle a la sociedad la postura que habían tomado los estudiantes frente a la represión por parte del gobierno de Gustavo Díaz Ordaz⁴⁶. En este esfuerzo estuvieron implicados, de una forma u otra, todos los estudiantes del centro educativo, cerca de 60, si bien sólo algunos tuvieron acceso a las cámaras de cine: el resto realizó una importante documentación por medio de fotografías, que posteriormente fue incorporada al material recabado.

Con dicho pietaje Paul Leduc y Rafael Castañedo realizaron cuatro *Comunicados del Consejo Nacional de Huelga* (el 1, 2 y 4, debidamente numerados, hacen pensar que se perdió uno); el material fue firmado como una creación comunitaria, cosa que ocurrió con todas las producciones artísticas del movimiento, en especial con la gráfica. El crédito a los dos directores, como señala Emilio García Riera, será posterior: en ese momento ambos participaban en la producción de *Olimpiada en México* (Alberto

⁴⁶ Álvaro Vázquez Mantecón, "La visualidad del 68", en *La era de la discrepancia*, ed. Olivier Debrouse (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2007), 32.

Isaac, 1968) y habían realizado ya 17 cortos para el Comité Olímpico Mexicano⁴⁷.

Como punto de partida de todas las imágenes obtenidas por la escuela, se puede subrayar la petición de que “los camarógrafos registraran la relación con la gente, como base para películas que fungieran como comunicados del movimiento a la sociedad”⁴⁸.

Gran parte de estas imágenes fueron utilizadas posteriormente para la creación de *El grito*, por lo que es interesante ver de qué manera se proponen en los Comunicados y qué cambios conllevó su montaje de maneras diferentes⁴⁹.

El inicio de los tres cortometrajes está estructurados de la misma manera: supertítulos que presentan, por parte del Consejo Nacional de Huelga, un comunicado, su número, y un subtítulo explicativo: *La agresión* (“el 17 de agosto de 1968 el CNH presentó a la prensa nacional y extranjera las pruebas de la brutal agresión”) y *La respuesta*. El último comunicado no tiene subtítulo. De igual forma, la estructura general de los tres cortos es similar, aunque los temas difieran, pues retrataban un movimiento en evolución. Todos funcionan como una presentación de testimonios en contra del discurso oficial. El primero presentaba (acorde con su nombre) las agresiones recibidas y finalizaba con una manifestación; ésta era retomada en el segundo, interesado en mostrar un movimiento organizado. El último señalaba los acontecimientos de agosto.

⁴⁷ Emilio García Riera, *Historia documental del cine mexicano*, vol. 14 (Guadalajara, Universidad de Guadalajara / Gobierno de Jalisco – Secretaría de Cultura / Consejo Nacional para la Cultura y las Artes / Instituto Mexicano de Cinematografía, 1994), 185.

⁴⁸ Álvaro Vázquez Mantecón, *Memorial del 68* (México, UNAM / Turner, 2007), 195.

⁴⁹ En vista de que el material se reutilizó para la edición de dicha cinta, y dado que yo las recupero en la sección iconográfica, decidí no poner imágenes de las mismas en la parte de historiografía.



Fig. 2 Títulos de los Comunicados cinematográficos del CUEC.

Por este antecedente, la creación de los comunicados y de las películas de Menéndez deben de considerarse en la misma línea que el tomar la calle, distribuir folletos y pintar paredes, es decir, como una forma de propaganda del movimiento. En cambio, al parecer tanto las producciones del CNH como las de Menéndez tuvieron mayor suerte en el extranjero: estas últimas fueron enviadas a Francia y a Cuba, aunque no obtuve más testimonio que el del propio director al respecto de la recepción que tuvieron; caso aparte es el de los *Comunicados 1 y 2*, que “fueron exhibidos en la I Muestra de Cine Documental Latinoamericano de Mérida (Venezuela) a fines de setiembre (sic) con el título común *Testimonios de una agresión*”⁵⁰.

⁵⁰ Mariano Mestman, “Las masas en la era del testimonio. Notas sobre el cine del 68 en América Latina”, en *Masas, pueblo, multitud en cine y televisión*, (coord.) Mariano Mestman y Mirta Varela (Buenos Aires: Eudeba, 2013), 182.

Este festival se destacó, entre otras cosas, porque

una tendencia importante allí presente fue la del cine de agitación y contra-información que se utilizó para registrar las movilizaciones estudiantiles en América Latina, como los filmes *Me gustan los estudiantes* y *Liber Arce, liberarse* de Mario Handler, *Testimonios de una agresión* (anónimo mexicano) –destacados por el jurado de Mérida con una mención–, así como otros venezolanos y colombianos de Carlos Álvarez⁵¹.

La declaración tiene implicaciones importantes, ya que si bien no hay constancia de que los *Comunicados* se hayan proyectado en cines, lo señalado por Mariano Mestman permite pensar que el texto fílmico tuvo efectivamente mucha más proyección inmediata⁵². En el mismo sentido, es importante pensar que aunque los *Comunicados* no obtuvieran la respuesta deseada en Mérida –no podría haber sido a menos que provocara la movilización de los espectadores en apoyo al CNH– tiene una relevancia fundamental en la medida que el cine nacional, de suyo profundamente ombliguista, se pudo considerar como participante de una tendencia internacional. Mestman considera:

No se trata de que en estos eventos haya confluído sólo un cine con propósitos de intervención política inmediata. De hecho, el elemento común en Viña '67 es el carácter "independiente", en muchos casos también social pero no militante, de la mayoría de las películas. Y las discusiones principales giran en torno a la

⁵¹ Mariano Mestman, "Postales del cine militante argentino en el mundo", *Kilómetro 111. Ensayos sobre cine*, núm. 2 (septiembre de 2001), 8.

⁵² El tema de la proyección es complejo puesto que tan sólo un mes después, octubre de 1968, las condiciones para una exhibición de los materiales se haría infinitamente más difícil. Los dos años que median entre la salida de los *Comunicados* y la de *El grito* modifican radicalmente la escena cinematográfica mexicana, como lo evidencian la distribución de *El Grito* y de la película de Óscar Menéndez *Historia de un documento* (1971).

producción, distribución y exhibición regional. La Muestra de Mérida reafirmó el lugar central que ocupaban estos temas, al mismo tiempo que rescataba al documental como el "género" propio del cine latinoamericano⁵³.

Sin duda *El grito*, también testimonio de los objetivos y alcances del movimiento estudiantil, participa de esta tendencia. No obstante, después del 2 de octubre el lazo se corta, comprensiblemente, hasta la liberación de los presos. Esa es la base que lo convirtió en un documento mucho más complejo.

El grito, México 1968 (Leobardo López, 1968-1970)

Tratar de hablar del 68 en el cine mexicano sin hablar de esta cinta es, en cierta medida, imposible. Realizado con el material que los propios estudiantes reunieron durante el movimiento y que, tras ser escondido cerca de un año, fue editado por uno de sus compañeros, Leobardo López Arretche, *El grito* es una de las pocas producciones cinematográficas que documentaron prácticamente en su momento la movilización estudiantil.

Paradójicamente, a pesar de la fama de la que hoy goza, *El grito* no ha tenido una existencia fácil. Su complicado nacimiento posee una suerte de mitología que gira en torno a cómo se eligió al director de edición, las discusiones referentes a cómo estructurar la película, las dificultades técnicas que implicaron su realización y la muerte de su creador unos meses después de que se terminara, además del casi

⁵³ Mariano Mestman, "Postales del cine militante argentino en el mundo", 10.

nulo apoyo con que contó para ser exhibida. Hasta su reedición en DVD por parte de la UNAM en 2007, se mostró principalmente en cineclubes universitarios. Su comercialización, por ende permitió que uno de los pilares de la memoria fílmica reciente de México pudiera, por fin, arribar al público al que se había destinado (idealmente) desde un inicio.

La importancia de *El grito* en este contexto es que es el primer largometraje del CUEC y que, pese a su censura, "ha sido el documental que más se ha mostrado y el material que más han visto los jóvenes"⁵⁴ (según Ramón Aupart, su editor). Emilio García Riera lo contabiliza dentro de la producción de 1968 puesto que, como ya he mencionado, el material se obtuvo durante el desarrollo del movimiento estudiantil, aunque por la represión la cinta se editó más tarde, entre 1969 y 1970⁵⁵.

Olga Rodríguez recopiló una serie de testimonios de los creadores de películas sobre el 68; en su libro, considera que *El grito* es "el retrato más fiel" del movimiento estudiantil. Se trata de una fotografía en movimiento de las principales características de la movilización, entre las que destaca, como sugiere Marcela Fernández, el desarrollo del "sentido de la audacia"⁵⁶. Esto se demuestra, por ejemplo, en las tomas que Leobardo López y Roberto Sánchez realizaron para mostrar a la CU custodiada por el ejército, en

⁵⁴ Olga Rodríguez, *El 68 en el cine mexicano* (Puebla, Universidad Iberoamericana / Benemérita Universidad Autónoma de Puebla / Delegación Coyoacán / Instituto Tlaxcalteca de Cultura, 2000), 35.

⁵⁵ Emilio García Riera. *Historia documental del cine*, v. 15, (Guadalajara, Universidad de Guadalajara / Gobierno de Jalisco – Secretaría de Cultura / Consejo Nacional para la Cultura y las Artes / Instituto Mexicano de Cinematografía, 1994), 7.

García Riera considera que la producción fílmica de 1968 se compone de 103 largometrajes, de los cuales sólo 4 fueron de producción independiente y "de exhibición pública problemática"(sic).

⁵⁶ Emilio García Riera. *Historia documental del cine*, v. 15, 19.

las cuales colocaron la cámara dentro de la cajuela del automóvil Valiant de Marcela⁵⁷.

El 2 de octubre, en Tlatelolco, Leobardo (representante del CUEC ante el CNH) fue apresado y trasladado, primero, al Campo Militar Número 1 y posteriormente a la cárcel de Lecumberri. Dado que no se le identificó como uno de los líderes del movimiento, fue liberado dos meses después. Durante la represión todo el material obtenido fue dividido entre los alumnos, que lo escondieron. Marcela apunta que el director del CUEC, Manuel González Casanova, se lo pasó de cajuela a cajuela una noche, en absoluto secreto, y que ella lo sacó del DF. Federico Weingartshofer, por su lado, cuenta:

Yo guardé dos latas, (...) son como 4 mil pies de material y lo que hice fue envolverlas en plástico con esparadrapo –no había *masking tape*–, el de la farmacia, ese que se usaba para las venditas, para hacer las curaciones, (...) y en el tinaco de la casa los metí (...) y ahí se quedo no sé cuánto tiempo después. Había muy pocas personas que sabían quiénes tenían el material; que yo estuviera enterado sólo Leobardo sabía que yo tenía (...) Como que se distribuyó, y era parte de la disciplina no preguntar⁵⁸.

Aunque hay discrepancias sobre cómo se eligió al director de *El grito*, todos los testimonios coinciden en que la decisión se tomó en una asamblea de la escuela. Ninguno de los dos propuestos (Leobardo López y Roberto Sánchez) presentaron una escaleta

⁵⁷ Roberto Sánchez. Entrevista de Álvaro Vázquez Mantecón, (21 de agosto de 2006), 11. Encajaron el lente de la cámara en una de las calaveras del carro y desarrollaron un sistema para que el camarógrafo indicara al conductor cuándo acercarse, alejarse, ir más rápido o más lento. En el caso de las tomas de la Av. Insurgentes se filmaron cerca de 400 pies; esa ocasión el material fue tomado por Leobardo, mientras que Roberto fue el conductor del gran *dolly*.

⁵⁸ Federico Weingartshofer. Entrevista de Álvaro Vázquez (27 de enero de 2007), 11.

o un proyecto claro de edición del material, pero tenían claramente posiciones encontradas sobre cómo editar la obra. Leobardo proponía un trabajo más sentimental, enfocado en la justificación del movimiento, mientras que Roberto se interesaba en articular la película en torno a la idea de la huelga como una crítica al Estado⁵⁹.

Es por esta misma ausencia de materiales preliminares a la edición por lo que se ha construido un mito en torno a la asamblea donde finalmente se decidió por la propuesta de Leobardo. Aupart y Violante apuntan a que lo eligieron mediante un volado⁶⁰, en tanto que Sánchez señala que fue impuesto por González Casanova⁶¹. Si consideramos los testimonios a disposición, se entiende hasta cierto punto la lógica detrás de esta elección: aunque Sánchez era un estupendo camarógrafo y había realizado varias de las mejores tomas con que cuenta la película –en especial la de la “V” durante la marcha del silencio–, Leobardo había sido el representante del CUEC ante el CHN y, por lo tanto, tenía una visión más precisa sobre qué se tenía que hacer patente en el documental.

Sobre la posibilidad de que González Casanova eligiera de forma antidemocrática a Leobardo, Israel Rodríguez apuntó en *Entre la preocupación existencial y el cine social* que esto no podría haber sucedido “simple y sencillamente porque él no quería que Leobardo fuese el director, pues lo consideraba una persona sin ideología”⁶².

⁵⁹ Roberto Sánchez. Entrevista de Álvaro Vázquez Mantecón, 15.

⁶⁰ Olga Rodríguez, *El 68 en el cine mexicano*: 29-35.

⁶¹ Roberto Sánchez. Entrevista de Álvaro Vázquez Mantecón, 16.

⁶² Manuel González Casanova. Entrevista de Israel Rodríguez (15 de marzo de 2007), en Rodríguez Rodríguez, *Entre la preocupación existencial y el cine social*, 140.

Aún más: “ésta fue –nos dice González Casanova– una de las pocas ocasiones que la asamblea no decidió lo que yo quería”⁶³. Este testimonio me inclina a pensar que, al igual que con las demás decisiones respecto al papel del CUEC en el movimiento estudiantil, fue la asamblea interna la que eligió a Leobardo López Arretche.

Éste realizó el corte con la ayuda del editor Ramón Aupart, el cual dice que “tenía un coraje tremendo porque, siendo el mejor asistente, no me habían llamado para trabajar en la producción de *Olimpiada en México*, de Alberto Isaac”⁶⁴. Como narra Israel Rodríguez, “al enterarse (Aupart) del material que tenía Leobardo en sus manos se ofrece a editarlo de manera gratuita, pensando que sería un trabajo de 15 días con el que podía demostrar el error de no haberlo llamado a aquella superproducción”⁶⁵. El editor no contaba con que, dado que ninguno de los recopiladores de información era profesional, en general las tomas obtenidas por los estudiantes (cuya gran mayoría realizó el trabajo de recolección de imágenes con cámaras fijas) tenían serios problemas de calidad: muchas estaban desenfocadas o requerían de demasiada explicación, razón por la cual se omitieron en la edición final. Esto no quita su valor como recopilación colectiva de alcances gigantescos. Asimismo, y pese a que el equipo de la escuela era reducido y anticuado, al final del movimiento se habían recopilado cerca de ocho horas de filmación y diez de sonido, que se editaron en una

⁶³ Manuel González Casanova. Entrevista de Israel Rodríguez, 140.

⁶⁴ Ramón Aupart. Entrevista de Israel Rodríguez (21 de marzo de 2007), en Rodríguez Rodríguez, *Entre la preocupación existencial y el cine social*, 150.

⁶⁵ Rodríguez Rodríguez, *Entre la preocupación existencial y el cine social*, 80.

hora y media⁶⁶. Esto les implicó una labor de cerca de un año, en las madrugadas, antes de que ambos entraran a sus respectivos trabajos.

En la edición se suma uno de los grandes aciertos de Leobardo: el sonido. Según Aupart y Joskowicz, el trabajo más difícil fue la reconstrucción de la banda sonora, algo que se logró gracias al apoyo de los técnicos de Radio UNAM, quienes les entregaron el material obtenido a su vez durante la huelga, entre el cual se cuentan decenas de entrevistas realizadas durante manifestaciones y la filmación del testimonio de Heberto Castillo sobre la golpiza que recibió el 28 de agosto.

La película se terminó en diciembre de 1969 y se ocultó hasta el 75, cuando Guillermo Díaz Palafox dio con una de las copias (que Leobardo teóricamente había entregado a un amigo suyo de la embajada cubana) y la proyectó en el Politécnico y en la Facultad de Ciencias. Había pocas copias y el material se consideraba en peligro, por lo que tuvo muchos problemas de distribución y exhibición. Y sin embargo, como casi todas las películas que tienen esa suerte, se convirtió en una cinta de culto, puesto que la gente se arremolinaba en las salas universitarias cuando llegaron a proyectarla. Esto es lo que hizo que se convirtiera (según todos los participantes) en el "documental más importante de la historia de este movimiento estudiantil, ya que era el único material que se salía de las manos gubernamentales"⁶⁷; esta consideración se refiere a la teoría de la

⁶⁶ Ramón Aupart. Entrevista de Israel Rodríguez, 140. "Aún quitando el material inservible aquello era una cantidad bárbara de película, en su mayoría repetitiva. La frase de Leobardo, según recuerda Ramón Aupart, era "despiádate, maestro, córtale."

⁶⁷ Olga Rodríguez, *El 68 en el cine mexicano*, 29.

existencia de una extensa filmación de la masacre de Tlatelolco, que en 2007 Servando González confirmó como verdadera⁶⁸. Sobre estas cintas hablaré más adelante, pero las menciono porque subrayan la importancia que tuvo *El grito* en casi tres décadas como el material que da forma a la memoria colectiva sobre el movimiento estudiantil.

Jorge Ayala Blanco y María Luisa Amador identificaron la primera proyección de *El grito* en una pantalla oficial. Se trata de un "Ciclo de cine no industrial" llevado a cabo en el salón Rojo de la Cineteca Nacional. *El grito* abrió la serie el 23 de junio de 1976⁶⁹. Le siguieron los documentales *Trabajadores al poder* (Juan Manuel González, 1972), *Una y otra vez* (Eduardo Maldonado, Grupo Cine Testimonio, 1972 - 1975), y *Chihuahua, un pueblo en lucha* (Trinidad Langarica, Armando Lazo, Ángel Madrigal y Abel Sánchez, Taller de cine Octubre, 1972 - 1975), los días 25, 26 y 27 de junio de 1976, respectivamente⁷⁰. Después tocó el turno a tres cintas de ficción: *Quizá siempre si me muera* (Federico Weingartshofer, 1970), el 30 de ese mes⁷¹, *Crates* (Alfredo Joskowicz, 1970), el 9 de julio y *Derrota* (Carlos González Morantes, 1973) el 13⁷². Dadas las condiciones de producción que mencioné anteriormente, me parece llamativa la selección, y lo será aún más si se consideran que casi todas las películas que le siguen son productos de alumnos del CUEC que mantendrán muy presentes

⁶⁸ "Ignoro dónde está lo que filmé el 2 de octubre del 68 en Tlatelolco", *La Jornada*, 22 de agosto de 2007.

⁶⁹ Ma. Luisa Amador y Jorge Ayala Blanco, *Cartelera cinematográfica 1970 - 1979* (México: Coordinación de Difusión Cultural - CUEC - Dirección de Literatura - UNAM, 1988), 299.

⁷⁰ Amador y Ayala Blanco, *Cartelera cinematográfica 1970 - 1979*, 300.

⁷¹ Amador y Ayala Blanco, *Cartelera cinematográfica 1970 - 1979*, 300.

⁷² Amador y Ayala Blanco, *Cartelera cinematográfica 1970 - 1979*, 301.

en sus cintas el que Tlatelolco y la represión eran razones por las que se tenía que convocar a la militancia y la movilización revolucionaria.

Volviendo a *El grito*, la estructura de la película se basa, más allá de su enfoque cronológico, en el trabajo de montaje, que constituye el esfuerzo más sobresaliente por juntar todas las piezas de un gigantesco rompecabezas y darle forma. En cierto modo, el objetivo de la película no apuntaba más allá que a describir la historia del movimiento estudiantil, a contar sus razones y sus acontecimientos clave. Alfredo Joskowicz consideró en una entrevista en 2008 que un elemento a discusión durante la edición era que, pese a que le faltaban las fechas, era una cinta que mantenía la emoción; esto causaba mucho recelo, "según Holland no se tenía que buscar la catarsis porque desmovilizaba al espectador. Sin embargo, aquí lo que persistía, lo que movía, era la emoción. Esto es lo que ha provocado que sigan queriendo saber del 68"⁷³.

Me parece que la consideración es fundamental pues, además del valor documental de la película, y más allá de dejar un testimonio sobre lo que hizo y significó el movimiento estudiantil, hay un deseo motor en la edición: en mi opinión, ésta se propuso verlo desde la, en aquel entonces, reciente perspectiva de los sobrevivientes. La cinta trataba de abrir la discusión sobre la pregunta que en aquel momento le quitaba el sueño a sus creadores (y que no ha sido contestada del todo): ¿por qué la represión, el encarcelamiento, la masacre? No sólo es de una de las primeras películas que retoman el tema del

⁷³ Alfredo Joskowicz, "Producciones universitarias sobre el Movimiento" (Conferencia presentada en el *Cine-debate sobre películas nacionales*, México, Centro Cultural Universitario Tlatelolco, 14 de agosto de 2008).

movimiento, sino la primera que da testimonios de lo ocurrido en Tlatelolco.

No es un logro menor, y sobre ello se trabajó a detalle. Alfredo Joskowicz le comentó a Olga Cruz que todo el material grabado durante la manifestación del 2 de octubre se perdió, por lo que para reconstruir esa fecha se tuvo que recurrir a imágenes fijas y a pietaje registrado en el lugar en el mitin del 6 de septiembre. Esto no deja de ser algo digno de remarcarse, dado que contrasta fuertemente con el espíritu documental de la cinta y subraya el público al que estaba dirigido: lo que se ve hasta que los soldados entran en la plaza es una ilustración de aquella tarde; aún más, esas imágenes preludian un desenlace trágico que el espectador "tipo" conoce y espera, evidenciado asimismo por la voz over de la actriz Magda Vizcaíno, quien encarna el testimonio de la periodista italiana Oriana Fallaci. La acción militar se representó con fotografías y material de la cadena estadounidense CBS que, como cuenta Joskowicz, dio "100 pies de material positivo que un camarógrafo de esa empresa había sacado de México"⁷⁴.

La elección del testimonio no es menor. Como señalé, uno de los grandes logros de la cinta reside en el montaje del material sonoro obtenido por Radio UNAM, con el cual se da voz y presencia a la multitud que participa en las manifestaciones. Sin embargo, la película inicia y finaliza con una mirada retrospectiva, que parte y vuelve –de una forma obsesivamente circular, señalada incluso en el inicio– de pensar y tratar de entender qué ocurrió para que se desatara la pesadilla que fue Tlatelolco. Para re-

⁷⁴ Olga Rodríguez, *El 68 en el cine mexicano*, 24.

tratar sus propios pensamientos e interrogantes Leobardo eligió el punto de vista de Fallaci, quien relató para *L'Europeo* su vivencia en la Plaza de las Tres Culturas. Como señala Bertha Aguilar, las intervenciones de Fallaci/Vizcaíno en *El grito* deben ser el resultado de una interpretación del director, dado que no hay una traducción de la declaración de la italiana que coincida al 100% con el texto⁷⁵. Mariano Mestman sostiene que se trata de una versión similar a la que Fallaci publicaría en *Nada y así sea* (1969) y en *Entrevista con la historia* (1974); esta primera edición casaría perfectamente con el proceso de producción de *El grito*, si bien no se tradujo sino hasta 1976. En todo caso, el testimonio “se edita de modo discontinuo, fragmentado en los capítulos, siempre en *off* y doblado”⁷⁶; y sin embargo, para Mestman las implicaciones de esta elección van mucho más allá de una simple opción narrativa:

¿por qué jerarquizar el testimonio de Fallaci sobre la represión en lugar (de) hacerlo con el de algún líder estudiantil del CNH, alguna figura intelectual destacada como José Revueltas –que acompañó al movimiento desde su interior–, éste o algún otro preso en Lecumberri, o incluso en una perspectiva coral al modo de los testimonios de historia oral que compone Elena Poniatowska, que alcanzaría “la más perdurable resonancia” sobre el hecho, al decir de Carlos Monsiváis?⁷⁷.

Su interrogante señala la intención del autor y contradice hasta cierto punto mi hipótesis de que el público meta de la cinta eran sólo los propios sobrevivientes del movimiento:

⁷⁵ Bertha Aguilar, “*El grito*” y “*Rojo amanecer*”: dos momentos de la configuración de la memoria del 68, (Tesis de maestría en Historia del Arte, UNAM, 2011), 18-19.

⁷⁶ Mestman y Varela, *Masas, pueblo, multitud*, p. 191.

⁷⁷ Mestman y Varela, *Masas, pueblo, multitud*, p. 192.

desde esta perspectiva, dice Mestman, al optar por la voz de Oriana Leobardo estaba eligiendo también la apertura del tema a una opinión internacional que, idealmente, se movilizaría ante la evidencia de un acontecimiento tan atroz. A fin de cuentas en 1970 se inicia la edición de Historia de un documento (Óscar Menéndez, 1971) para la televisión francesa; por lo que se podría pensar que hay un interés generalizado por aprovechar los vientos de cambio de la prometida "apertura democrática" y sacar al aire uno de los episodios más oscuros de la historia reciente del país. En contra de esta opinión, sin embargo, está el hecho de que Oriana declaró en varios medios su "noche de sangre" (así llamó al artículo que publicó respecto a Tlatelolco) sin que esto hubiera cambiado en lo más mínimo la relación diplomática entre México e Italia, y sin que se generara una algún tipo de protesta en los medios internacionales.

Leo la elección en dos niveles: en primer lugar, hacer que la voz narrativa sea de una informadora profesional, y por tanto una persona que ha hecho un compromiso por transmitir de manera imparcial un acontecimiento. En ese sentido hay un voto por ir más allá de la evocación del apasionamiento que causó la lucha, por llamar a la reflexión y al análisis del proceso como un todo. Se trata de una lectura en donde la periodista, al igual que en una crónica, cede en algunos momentos la palabra a los protagonistas para que se escuchen de primera mano las razones, las causas, las peticiones; pero la relación abre y cierra con ella, subrayando que el juicio que se emite pertenece a un ente que no milita en el movimiento, cuya opinión no puede (o no debería) ser comprada.

En segunda instancia, y pese a que se presenta el testimonio de Fallaci en español, optar por una voz extranjera hace pensar en el papel del traductor en los discursos sobre la alteridad de Homi K. Bhabha. Su testimonio aderezado de imágenes funciona así como un traductor que ofrece al público occidental –el mismo al que la ciudad se preparaba para recibir durante las Olimpiadas– una versión trabajada y adaptada a su cultura de lo ocurrido en Tlatelolco, en donde Fallaci resaltaba aquellos elementos que pueden transitar de una situación a otra y los entregaba de modo que los receptores adhirieran a la causa. A sabiendas de que el significado será necesariamente modificado durante el proceso de traducción (“traduttore, traditore” –traductor, traidor–, se dice en italiano), Peter McLaren sostiene que “el sitio de traducción es siempre un escenario de lucha”⁷⁸; se inspira en un texto de Walter Benjamin, –el mismo, curiosamente (o tal vez no) con que Homi Bhabha concluye *El lugar de la cultura*. Ambos subrayan que el traductor es el encargado de encontrar un punto de coincidencia a partir del cual reconstruir el significado de una lengua en otra: “en lugar de imitar el sentido del original, debe coincidir, amorosamente y en detalle, con el sentido del original, para hacerlos a ambos reconocibles como los fragmentos rotos del lenguaje mayor, del mismo modo que los fragmentos son partes rotas de una vasija”⁷⁹. En cierta manera, Leobardo López Arretche identificó las mismas interrogantes que él se estaba haciendo sobre Tlatelolco en el

⁷⁸ Peter McLaren, *Multiculturalismo revolucionario* (México, Siglo XXI, 1998), 62.

⁷⁹ Walter Benjamin, “La tarea del traductor”, citado en Homi Bhabha, *El lugar de la cultura* (Buenos Aires: Manantial, 1998), 207.

texto de Fallaci. Optar por darle voz a sus palabras (lo cual se podría ver como un juego de traducción de ida y vuelta), pudo haber sido, como señala Mestman, una manera de universalizar la problemática, de hacer partícipe al mundo del movimiento estudiantil; no obstante, también fue su manera de hacerlo parte de un discurso mundial, de incluirlo dentro de un discurso global de movilización.

Cuando la crítica especializada habla de la cinta, constantemente cae en el recuento exacto de los acontecimientos que la película deja testimonio; por más analítica y explicativa que resulte, siempre tiene como base la cronología que estructura al documental. Por ende, se puede inferir que gran parte del valor de *El grito* es el de conformar un documento visual cronológico. Pero no sólo nos da cuenta del proceso paso a paso: también entrega una serie de imágenes que inevitablemente se convertirán en los símbolos para la memoria del movimiento estudiantil del 68. Como señalaré en la segunda parte de este trabajo, varios íconos que se utilizan en esta producción fueron retomados y reutilizados en las películas que posteriormente tocaron este tema. Así, *El grito*, cinta que sólo fue comprendida por participantes del movimiento y aledaños, se convirtió en la base de la simbología de la memoria colectiva.

El largometraje se divide en cuatro partes, cada una de las cuales corresponde a un mes de la huelga. Sin embargo, para mi esta estructura va más allá de la cronología. Cada sección se tipifica de una forma diferente y toca temas diversos: julio es el inicio, la excusa, la justificación; agosto es la huelga en sí –o, como dice Elena Poniatowska,

“la época de oro, la más hermosa del movimiento estudiantil”⁸⁰—; septiembre emula el caos, la búsqueda de respuestas a una amenaza que se va convirtiendo en abierta represión; la cual llega en octubre, la masacre. En este sentido, la película puede considerarse como un testimonio construido por 4 discursos consecuentes de un ente multiforme: los jóvenes en rebelión en la ciudad de México de 1968.

La cinta no critica al movimiento, sino que busca una explicación al trauma, al 2 de octubre; es el primer trabajo de reconstrucción de los hechos y su valía reside justamente en tratar de entender el proceso. Para apoyar su objetivo de explicarse qué fue lo que pasó y por qué se llegó hasta la masacre, el prólogo apunta al verdadero sentido de la película. En negros, se lee la dedicatoria “a los hombres libres de todas las naciones, que luchan, que sufren y que vencerán” de Romain Rolland.

Según Jorge Ayala Blanco, esta dedicatoria tipifica a los únicos que escucharán *El grito*, “medio millón de jóvenes tratando de avisar que su país se iba directamente al fascismo. Es el grito mezcla de fervor y de pavor. Es el grito unánime, mutilado”⁸¹. Por otro lado, es una buena expresión de una obra colectiva, de un mosaico generacional creado por y para jóvenes. Apunta, asimismo, a que se esperaba que este documental no cayera en el vacío sino que circulara, sobre todo, entre quienes habían compartido estas experiencias y puntos de vista: los militantes.

⁸⁰ Elena Poniatowska, *La noche de Tlatelolco* (México: Era, 1999), 3, pie de foto.

⁸¹ Jorge Ayala Blanco, *La búsqueda del cine mexicano (1968-1972)* (México: UNAM, 1974), 66. La cita contiene una clara referencia contextual al gobierno de Luis Echeverría, quien gracias a Carlos Fuentes acuñó el lema “Echeverría o el fascismo”.

1970 – 1978: Primeras alusiones del cine universitario

Con la llegada de Luis Echeverría al poder hubo una serie de cambios importantes en la manera en la que el gobierno quiso solucionar la crisis cinematográfica. Una de sus primeras acciones fue apoyar la expansión de Películas Mexicanas SA de RL (PELMEX), lo cual le permitiría distribuir las películas realizadas con apoyo del Estado. Inicia así un periodo con una creciente participación estatal en el cine, que José Agustín explica de la siguiente manera: "Echeverría se pronunció a favor del arte *de contenido social* y, como ya no había muralistas, decidió apoyarse en los cineastas. *Un cine que miente es un cine que embrutece*, declamó, y ordenó que la industria cinematográfica produjese películas *que reflejaran la realidad*"⁸².

Roberto Garza Iturbide considera que

Cualquier cosa era posible en la administración de un hombre que ejercía el poder de manera esquizofrénica. Por un lado, comandaba la guerra sucia en contra de los movimientos de izquierda nacionales y, por el otro, establecía sanas relaciones diplomáticas con gobiernos socialistas como el de Fidel Castro en Cuba. Con una mano ordenaba el asesinato de Lucio Cabañas y su gente, y con la otra ofrecía asilo político a los socialistas chilenos. Con una torturaba a jóvenes, desaparecía a opositores y atentaba contra la libertad de expresión, mientras con la otra apoyaba la producción de filmes como *Canoa* y *El apando*⁸³.

⁸² José Agustín, *Tragicomedia mexicana*, vol. 2 (México: Planeta/Booket, 2007), 62.

⁸³ Roberto Garza Iturbide, "Actualidad de *Canoa*" en *Canoa: Una película de Felipe Cazals*, ed. Tomás Pérez Turrent (México: Universidad Autónoma Metropolitana / Molinos de Viento, 2007), 9.

Para que este programa se realizara, el presidente nombró a su hermano Rodolfo como director del Banco Cinematográfico. Como señala García Riera, esta decisión definitivamente formó parte de su política de apertura democrática, ya que, entre otras cosas, esto permitió "la absorción por la industria de quienes se habían distinguido en los años anteriores como cineastas independientes"⁸⁴. Como en casi todos los demás sectores, los que antaño habían cuestionado la participación en el cine por cuestiones de principios, obtuvieron dinero para producir cintas al amparo del gobierno. Fue el caso de Paul Leduc, Jorge Fons, Arturo Ripstein, Felipe Cazals, Jorge Humberto Hermosillo, Salomón Laiter y Gabriel Retes, entre muchos otros.

Como cereza en este pastel, la crítica al poder no era vista como un elemento proveniente del propio Estado, sino como una forma de evidenciar la libertad que los individuos gobernados tenían para presentar su propio punto de vista. Al respecto, es famosa esta anécdota:

Cuando *Canoa* fue premiada en el festival de Berlín de 1976, le preguntaron a Rodolfo Echeverría: "¿Cómo es posible que el Estado produzca este tipo de películas?". La respuesta fue simple y esquiva: "Las películas las hacen ellos (los cineastas) no el Estado"⁸⁵.

El cine que se hace en esta época tendrá un objetivo diferente: atraer de nuevo a las salas a las clases altas y medias. Según el Banco Nacional Cinematográfico, desde

⁸⁴ Emilio García Riera, "El cine independiente", en *Hojas de cine: Testimonios y documentos del Nuevo Cine Latinoamericano Vol. II* (México: SEP / UAM / Fundación Mexicana de Cineastas, 1988), 174.

⁸⁵ Garza, "Actualidad de *Canoa*", 10.

1970 "los estratos altos tienen una mayor asistencia que los medios y éstos a su vez superan a los populares, que se convierten crecientemente en los mayores consumidores televisivos"⁸⁶. Para lograr que sus producciones alcanzaran a un mayor número de mexicanos, "los Echeverría crearon entonces nuevos organismos estatales, como las productoras Conacine y Conacite (y) el cine oficial llegó a producir numerosas películas al año, muchas de ellas sumamente malas, o pretenciosas"⁸⁷.

Contrariamente a lo que se suele pensar, la experiencia y la memoria del movimiento estudiantil se comenzó a trabajar en el cine desde muy temprano. Si bien tardó más de 20 años en alcanzar el circuito comercial, la temática estuvo presente en muchas producciones pertenecientes al cine universitario e "independiente". En cierta forma, este círculo trató de que el 68 formara una parte activa del imaginario cultural desde inicios de los años 70.

Hay dos temas recurrentes en las primeras aproximaciones independientes al 68 mexicano. En primera instancia, el uso de símbolos que, de una manera u otra se pueden relacionar fácilmente con el movimiento estudiantil. Me refiero a íconos, como el Che Guevara, a las pintas y a la propaganda en pro de la liberación de los presos políticos. Estas representaciones podrían no incluirse en un recuento sobre la imagen del 68 pero resultan fundamentales dado que, considero, son las formas en que una generación no

⁸⁶ Rosas, "Las batallas por la diversidad", 274.

⁸⁷ José Agustín, Tragicomedia mexicana 2, 62.

permitió que la cultura oficial reprimiera una expresión generacional. Al incluir estos símbolos en las películas hay un claro interés por mantener viva la memoria de la movilización.

Pienso que, pese a que no se concreten en representaciones directas al movimiento, se tratan de una evidente alusión al mismo, por lo cual, en un panorama de abierta represión, funcionan como disparadores de memoria. Desde el mismo inicio de los años 70 era fundamental hacer constar que, pese a que el movimiento había sido eliminado, los cuestionamientos que lo habían producido seguían vivos. En cierta forma, estos símbolos se convirtieron en una suerte de vínculo, una forma de reconocimiento mutuo y, finalmente, un espacio de memoria. Una manera de hacer patente que, en efecto, y aunque pase el tiempo, *No se olvida*.

Uno de los centros de producción y difusión más importantes de cinematografía de su momento, como resultaba natural después del 68, fue el CUEC. Las películas realizadas en dicho centro muestran un amplio panorama de los intereses que tenían los estudiantes que apenas unos años antes habían participado, cámara en mano, en las brigadas filmicas del movimiento. El trauma de lo ocurrido, y en muchos casos, de haber sobrevivido, había calado de forma profunda, como demuestra el que sea un tema recurrente de reflexión. Dentro de la Universidad no se encontraba sólo la pregunta de cómo mostrar la herida abierta, sino también si era necesario mostrarla, si esto llevaría a la movilización o, directamente, si la movilización era aún lo que se quería. Varios de los estudiantes tenían claro que el cine tenía que tener una vertiente militante, que

incitara a la revolución, fuera lo que fuera ésta. En las producciones, por ende, la temática era clara: exponer qué quedaba por hacer y qué opciones había para llevarlo a cabo. Muchas veces la respuesta que han dado los cineastas de esa generación a cuáles eran los caminos posibles en su momento se dirigen a un mismo lugar: la revolución. Qué implicaba ésta, no obstante, es una pregunta que frecuentemente ha quedado sin contestar. A continuación presento los ejemplos más claros sobre la recuperación del discurso del 68 en el cine universitario.

***Quizá siempre sí me muera* (Federico Weingartshoffer, 1970)**

La primera tesis del CUEC, realizada por Federico Weingarstshofer, hablaba de las opciones que tenía la juventud universitaria una vez que la política se les cerraba. Al respecto, la ficción no estaba muy lejos de la realidad. El estudiante analizaba la vía de la guerrilla, la lucha por los derechos sindicales, la inmersión en la vida de pareja y el alejamiento de la realidad contemporánea.

Una secuencia clave explica la idea generalizada de que las respuestas no podían encontrarse en la Universidad. Más allá del ambiente derrotista en el que se sumió la comunidad que volvió a clases, el lugar es retratado en la cinta como un espacio gigantesco, laberíntico, en el cual varios jóvenes tratan de encontrarse sin lograrlo. Se hacen señas unos a otros, pero no se entienden, corren al mismo tiempo en direcciones equivocadas, se pierden: el lugar ya no es adecuado para organizarse, de manera que se ven obligados a escapar de ella. En este sentido, tiene cierta lógica

que se plantee que una reunión de tipo guerrilla se lleve a cabo fuera de sus muros.



Fig. 3 Fotogramas de *Quizá siempre sí me muera* (Federico Weingartshofer, 1971).

Otra de las escenas significativas es la reclusión del protagonista en un cuarto de paredes blancas, una dedicada al póster del Che Guevara. El joven comienza a pintar, primero alrededor del cartel, más adelante en toda la pared. En mi lectura señala así el lugar que tiene dicho ícono para la juventud: ponerle un marco, resaltar su importancia⁸⁸. Pero además, cuando continúa hacia el resto de la pared da una impresión diferente: dibuja una diana de tiro, un carrito, la expresión se convierte en juego. Si nos atenemos a una de las máximas del movimiento estudiantil, la de la alegría y la fiesta, la de los lemas y la ironía frente a la dureza estatal, reivindicar el juego juvenil me parece un logro de esta escena. Asimismo, la importancia no reside en las figuras que dibuja, sino en la imagen de la juventud que retoma, aunque sea en el interior, en el encierro, las pintas juveniles. Este no dejar morir la libertad de expresión, al tiempo que subrayar la imagen icónica del héroe juvenil, el Che, funciona como una alusión al movimiento estudiantil.

⁸⁸ De ello hablaré con mayor detenimiento en el capítulo 3.3, *Cuentos patrióticos*.

Al respecto de la utilización de estos íconos, me parece importante la acotación de Carolina Tolosa sobre cómo “la imagen del Che Guevara y la mención del manifiesto son usadas [constantemente en las películas] para representar el ideario político de dicha generación –aunque no se explica de qué modo”⁸⁹-. Resulta claro que los símbolos por sí solos no pueden ser leídos, por lo que difícilmente pueden dar una imagen completa sobre la formación política de los jóvenes manifestantes; sin embargo, se puede inferir que si en el encierro personal lo único que el joven mantiene en la pared es la imagen del Che, esta tiene una implicación decisiva en su forma de pensar.

Una lectura posible de esta cinta es que, más allá del cierre de opciones, de la evidente apatía universitaria y del repliegue en la pareja y la escuela, se mantenía uno de los objetivos de la movilización estudiantil: refrendar la obtención de una libertad creativa y expresiva. Como apunté anteriormente, la película dejaba constancia de que los principios fundamentales estaban vivos y de que, por ende, no se había empezado a olvidar.

Crates (Alfredo Joskowicz, 1970)

Con un interés similar, en 1970 el CUEC produjo *Crates*, película dirigida por Alfredo Joskowicz y, con la misma dinámica de la escuela, realizada con ayuda de otros estudiantes, entre ellos Tony Kuhn (en la fotografía), Graciela Iturbide y Leobardo López, quien actuó el papel de un joven clasemediero que decide donar todas sus

⁸⁹ Carolina Tolosa Jablonska, “El movimiento estudiantil de 1968 a través de *El grito* y *Rojo Amanecer*: una aproximación desde la ideología”, en *Reflexión y crítica en torno al movimiento estudiantil de 1968: nuevos enfoques y líneas de investigación*, (coord.) Alberto del Castillo (México: Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, 2012), 73.

pertenencias y vivir como mendigo. La filmación se llevó a cabo en condiciones muy precarias⁹⁰, dotándola de un matiz romántico, en el que el trabajo tenía un cierto grado de libertad, con el único impulso de las propias convicciones y el coraje juvenil.

Crates llama la atención al trabajar en torno a la necesidad de una generación de dejar todas las cargas de la memoria detrás, de liberarse del peso en que se transformó el movimiento, convertido en razón de vida y de continua presencia. Como señala Cuauhtémoc Medina: "*Crates* es un enigmático termómetro de la sensación de confusión, enojo, preocupación social y desafío existencial que produjo la represión de Tlatelolco en el círculo artístico de inicios de los 70"⁹¹. Había pocas formas de mostrar lo que ocurrió en la Plaza de las Tres Culturas y, fuera de la exhibición privada de *El grito* y la publicación de *La noche de Tlatelolco*, *Los días y los años* o *Días de guardar*, no había muchos medios con los cuales mostrar el dolor que había dejado en la población. El grito descarnado de *Crates*, vagabundo perdido en las afueras de la ciudad y rondando el Bordo de Xochiaca, se convirtió en una perfecta representación de los sentimientos de una generación reducida, en más de una manera, en basura.

Medina tiene un interesante punto en la relación entre basura y el 68. Una de las fotografías más famosas tomadas en la plaza de Tlatelolco es la de los zapatos abandonados en el piso durante la balacera. La estética del basurero quedó evidenciada en varias cró-

⁹⁰ Alfredo Joskowicz, "Sobre las películas *Crates* y *El cambio*", en *El cambio*, DVD, Filmoteca de la UNAM / Difusión Cultural UNAM, 2007.

⁹¹ Cuauhtémoc Medina, "Problemas de memoria", en *1968: todo el día y toda la noche*, ed. Juncia Avilés (México: UNAM, 2010), 49.



Fig. 4 Fotogramas de *Crates* (Alfredo Joskovicz, 1970).

nicas y poemas. Uno de los ejemplos más claros fue el de Octavio Paz, quien grabó en la memoria nacional la imagen de las manchas de sangre que limpiaron inmediatamente después de la masacre los barrenderos del gobierno. En la misma línea, e inspirado en una fotografía de *Por qué?*, el artista visual Víctor Muñoz, brigadista en 68, realizó una instalación llamada *2 de octubre* basada en diversos efectos personales abandonados en un ring alambrado. La pieza se presentó en 1978 en el Palacio de Bellas Artes y posteriormente se re-instaló en el *Memorial del 68*.

Años más tarde, fue censurada la última escena de *Rojo amanecer* (Jorge Fons, 1989), una de las pocas de la cinta realizada en exteriores. En ella se evidencia a los soldados que custodian la plaza, el piso lleno de papeles, agua, barro y basura. Recientemente *Tlatelolco, verano del 68* (Carlos Bolado, 2013) recuperó la imagen de los zapatos abandonados, que abiertamente se van ensopando con la mezcla de sangre y agua de lluvia que se derrama de las escaleras de la plaza.

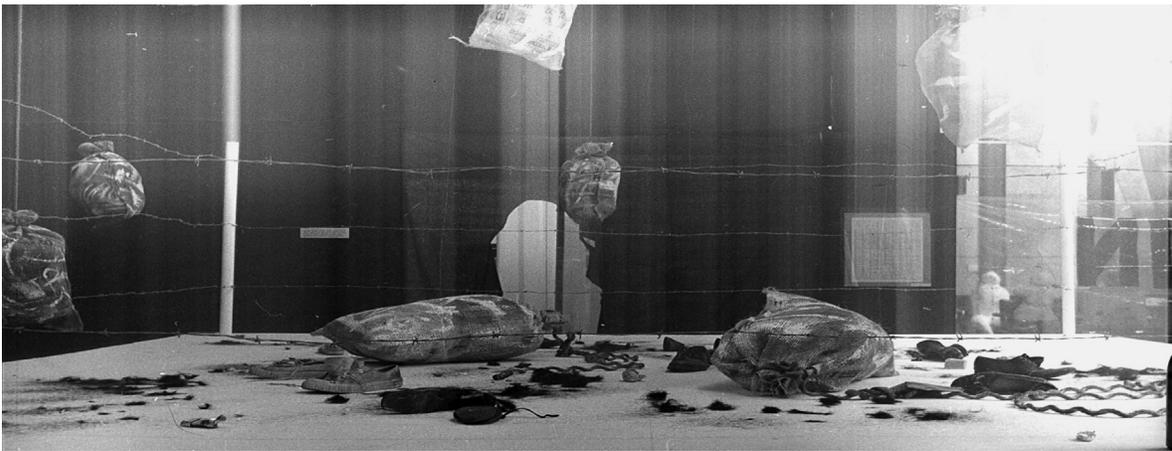
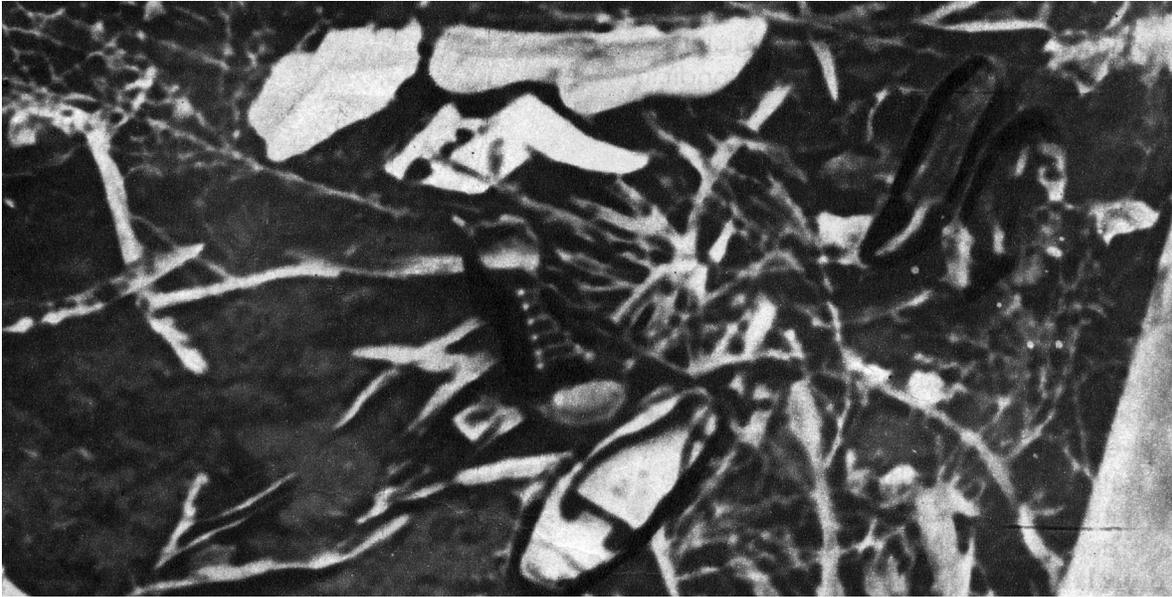


Fig. 5 Revista *Por qué!*, edición especial, octubre de 1968.

Fig. 6. Victor Muñoz, *2 de octubre*. Instalación original en Bellas Artes.

Fig. 7 Fotograma de *Tlatelolco, verano del 68* (Carlos Bolado, 2013).

Crates adquirió cierta fama también por el suicidio de Leobardo López, tres meses después de terminada la filmación. El vínculo entre la muerte y el 68 no debería resultar tan obvio dado que Leobardo tenía ya antecedentes de depresión y esquizofrenia, además de que varios de sus compañeros han señalado que justamente la actividad febril que le produjo el movimiento y la edición de *El grito* funcionaron como una forma de reenfoque de sus problemas, al menos durante un tiempo. Como establece Israel Rodríguez:

Quienes conocieron de cerca a Leobardo López tienen las más diversas interpretaciones: hay quien, como Fernández Violante, compañera y amiga suya, piensa que la represión lo afectó demasiado; Alfredo Joskowicz da peso a posibles problemas psicológicos; Arístides Coen cree que fue a la vez un reclamo y un acto dramático de sacrificio. La mención de los problemas personales, familiares, de pareja, así como las referencias al LSD, son una constante entre quienes lo conocieron, haciendo más difícil el acercamiento a la verdad (...) Quedémonos con el recuerdo que González Casanova tenía de Leobardo López, a quien definía así: "Leobardo era un muchacho inteligente, creativo, pero terriblemente conflictivo, tan conflictivo que eso le costó la vida"⁹².

Sin importar cuáles fueran las razones de Leobardo (que nunca sabremos), lo que llama la atención es cómo el shock de su suicidio sacudió el imaginario cultural, de la misma manera en que fue innegable que un importante sector que se movilizó en 68 se quedó, por decirlo así, paralizado tras la masacre y el encarcelamiento. En esto tiene un importante papel el incremento de las drogas en el interior de la universidad y la incapacidad,

⁹² Rodríguez Rodríguez, *Entre la preocupación existencial y el cine social*, 57.

como he mencionado, de los jóvenes por encontrar nuevos medios de expresión.

Por lo mismo, *Crates* resulta una buena metáfora de la crisis generacional: aunque tenía un final idealista, en el cual la resurrección del hombre se encontraba en la creación de la familia, el acento se sigue encontrando en la desolación y el grito desesperado de un hombre que, como individuo, ha perdido todo. Un detalle que apuntala esta consideración no es sólo el hecho de que la figura de Crates quedara indiscutiblemente ligada a su actor (y co-creador) como personaje, sino que además fuera de la pantalla se identificara a Leobardo con más de uno de los atributos del mendigo. Como dijo Federico Weingartshofer en entrevista: "Leobardo era Crates, simplemente, no interpretó a nadie, era él mismo. Así era, así se vestía. Tenía esas actitudes de repartir pan y de regalar cosas en la calle"⁹³. Aún más:

Al inicio de la cinta, tras grabar más de 14 minutos continuos de una maratónica secuencia, Alfredo Joscowicz simple y sencillamente se equivoca y le grita a Crates: Yo no quiero nada, Leobardo. Por claras razones económicas una secuencia de este tipo no podía repetirse en una cinta universitaria. La huella quedó en la cinta: Leobardo era Crates⁹⁴.

Y, en el imaginario de quienes conocieron su destino, el despojo de Crates sonó como un eco del suicidio de Leobardo.

⁹³ Federico Weingartshofer. Entrevista de Israel Rodríguez (26 de enero de 2007), en Rodríguez Rodríguez, *Entre la preocupación existencial y el cine social*, p. 119.

⁹⁴ Rodríguez Rodríguez, *Entre la preocupación existencial y el cine social*, 88.

Un año después, Juskowicz se decidió a filmar *El cambio*, película cuyo guión escribió Leobardo y con la cual éste pensaba titularse. Dice Juskowicz: “yo consideré que era un compromiso moral que tenía con él, re trabajé el guión y los diálogos con Luis Carrión, y volví a lanzarme a la aventura de filmar un largometraje”⁹⁵.

La cinta cuenta la historia de dos jóvenes que (una vez más) renuncian a todas sus posesiones y se van a vivir a la playa. Ahí, en un lugar que consideran como idílico pero que sufre las consecuencias de la corrupción de un cacique, inician una serie de enfrentamientos que sólo terminan cuando éste los mata.

Para el director, “*El cambio* es una metáfora de lo que pasó el 2 de octubre de 1968 en Tlatelolco. Eso es lo que Leobardo López Arretche quería contar”⁹⁶. Esto ha sido en-



Fig. 8 Cartel promocional de *El cambio* (Alfredo Juskowicz, 1972).

tendido por varios críticos, como Jorge Ayala Blanco quien, en palabras de Juskowicz escribe en *La búsqueda del cine mexicano* que *El cambio* es un Tlatelolco ecológico: “evidentemente es una metáfora al respecto de la represión. La brutalidad de matar a alguien por una, prácticamente, tontería, que de cierta

⁹⁵ “La nueva ola” en *Los que hicieron nuestro cine*, entrevista con Alfredo Juskowicz.

⁹⁶ Merino y García Estrada, *Alfredo Juskowicz: una vida para el cine*, 39.

manera fue lo que sucedió en el 68. Y aunque eso era más complicado políticamente, la matanza de Tlatelolco fue un acto desmedido"⁹⁷.

Aunque realizada muy posteriormente, la publicidad gráfica de la película recupera algunos elementos importantes, entre ellos el símbolo de la "V" de la victoria y la noción de la masacre juvenil cuando éstos se enfrentan a la injusticia del gobernante.

Tómalo como quieras (Carlos González Morantes, 1971)

Uno de los temas que más me han intrigado a lo largo de esta investigación es el hecho de que esta película no haya causado la conmoción dentro de su circuito de exhibición que me provocó a mi verla. Mencionada a la par que *Quizás siempre si me muera* y *Crates* como una de las producciones principales del CUEC de inicios de la década de los 70, el primer largometraje de González Morantes dibujó la confusión reinante dentro de la comunidad universitaria, tanto estudiantil como docente, tras el movimiento de 1968.

Dentro de las pocas menciones que tuvo en la historiografía especializada en el tema, Álvaro Vázquez Mantecón la describe como una reflexión sobre el rumbo de la Universidad escenificada en "el encierro de dos estudiantes –un hombre y una mujer– con un profesor en la Ciudad Universitaria. Una metáfora del ambiente asfixiante de una Universidad, demasiado volcada sobre sí misma a principios de los años setenta"⁹⁸.

González Morantes, originario de Monterrey, donde estudió derecho, ingresó al CUEC

⁹⁷ Merino y García Estrada, *Alfredo Joskowicz: una vida para el cine*, 44.

⁹⁸ Vázquez Mantecón, *Memorial del 68*, 199.

en 1968, justo a tiempo para participar en el movimiento estudiantil, tanto en la obtención de materiales como en la representación de su escuela ante el CNH. Pese a que fue uno de los primeros estudiantes del centro en ser encarcelado, razón por la que pasó cerca de una semana tras las rejas, él ha declarado constantemente que la movilización marcó definitivamente su línea cinematográfica: "después de esto, yo ya no puedo hacer ninguna película que no tenga, digamos, una reflexión social, que no tenga algún determinimiento sobre las problemáticas sociales de este país. Entonces te das cuenta de que sí influyó de manera determinante"⁹⁹. Lo cual se verá en la película.

La trama de la cinta es la siguiente: una joven llega, dormida en la parte trasera de un camión, a la Universidad y la encuentra absolutamente vacía. Después de vagar por las aulas encuentra a un estudiante que se dirige a clases. En el salón los espera un maestro de filosofía que no se ha dado cuenta de la situación. Ajenos al mundo, sin encontrar respuestas, tratan de discutir la situación en el aula, momento en que el maestro trata de advertir que la adaptación es una forma de defensa: "todos los animales desarrollaron un arma para defenderse del exterior. Nosotros hemos desarrollado la inteligencia. Ahora la inteligencia se vuelve contra nosotros". Sin embargo, los estudiantes no quieren detenerse en el pasado, quieren saber qué ha pasado y por qué están solos. El estudiante propone salir a averiguar y realizan una suerte de gira por la Universidad. Pasan por lugares de evidente referencia al movimiento del 68: las

⁹⁹ Perla Ciuk, *Diccionario de Directores del Cine Mexicano* (México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes – Dirección General de Publicaciones, 2000), 307.

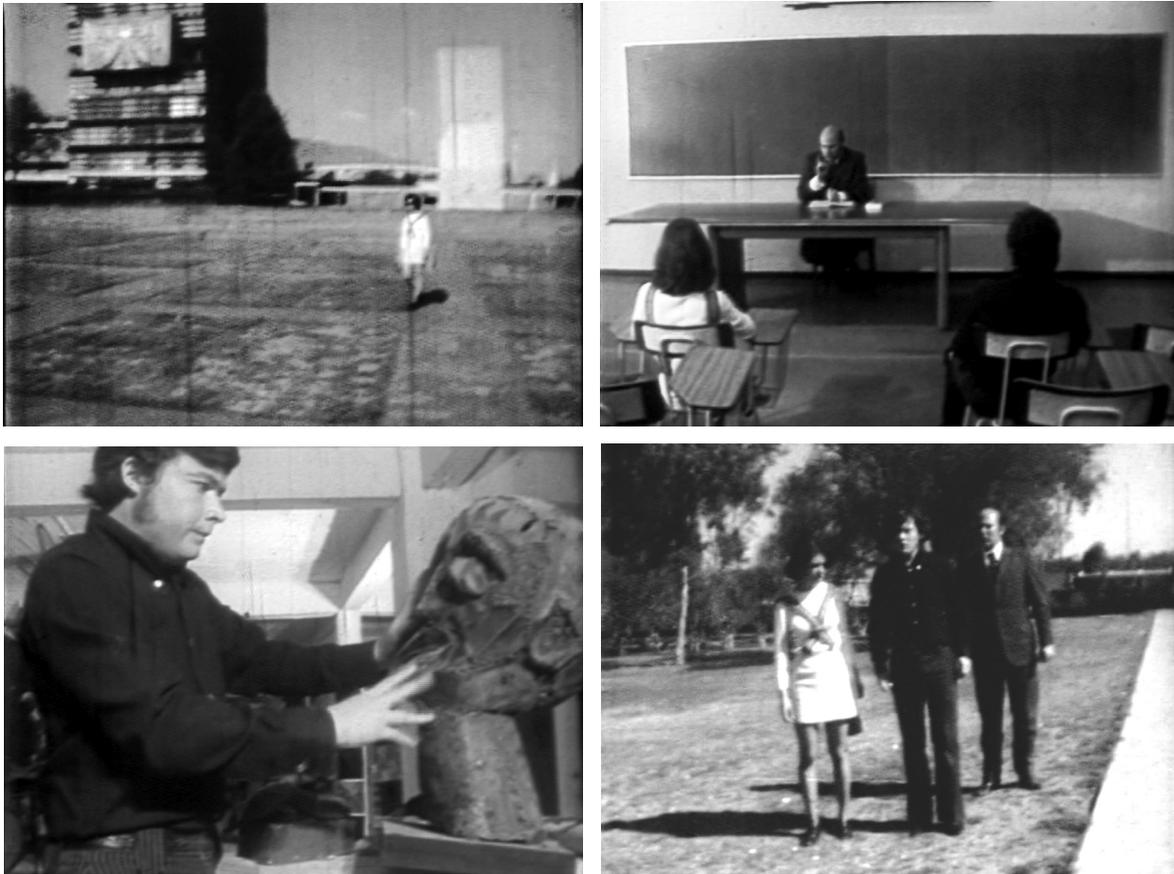


Fig. 9 Fotogramas de *Tómalo como quieras* (Carlos González Morantes, 1971).

aulas, las Islas (con el *Mural efímero* pintado de blanco), rectoría, Radio UNAM, el auditorio Ché Guevara, donde inclusive llevan a cabo una asamblea, y finalmente la calle. Sin embargo, al llegar a los confines de la Universidad se ven imposibilitados a salir de ella y, cuando piden la ayuda de los campesinos (los mismos a los que, teóricamente, iban a ayudar), descubren que estos no los entienden. Esta es, sin duda, una de sus críticas al movimiento más brillantes.

Lo que es aún más interesante es que crea un vínculo efectivo entre el aprendizaje del 68 y la masacre del 71. Como señala Vázquez Mantecón: “la cinta culminaba con una serie de fotos fijas de una nueva represión gubernamental hacia los estudiantes, la de

los Halcones el 10 de junio de 1971”¹⁰⁰. En cierta forma, la película termina subrayando la idea de que si no se aprende de la historia ésta tiende a repetirse. En ese sentido, la película funciona como ejemplo de la vida universitaria posterior al 68 que, en una suerte de *loop*, deviene en 68 al recrear sus pasos: movilizarse, ser reprimidos, perderse, ver la movilización como la única forma de encontrarse, volver a ser reprimidos, etc.

Si bien puede considerarse como un llamado a una nueva movilización de la sociedad universitaria, también es una abierta crítica a los errores de la huelga del 68. En este sentido, considera que es necesario encontrar otras salidas que no lleven al mismo, dramático, resultado: la represión militar. Sin embargo, no da respuestas a cuáles pueden ser esas otras vías, tal vez porque no las puede imaginar, porque la comunidad que hace la película es la misma que está siendo retratada en ella, y muy probablemente por la cercanía con la nueva represión. Se trata de una apuesta teórica, en la cual llama a la comunidad a recuperar la visión crítica, a tratar de ver al movimiento en la complejidad social y política que siempre tuvo, en la divergencia de posiciones, en los pasos en falso y en los ideales que tuvo. Pero, al igual que el movimiento, es un análisis que queda trunco ante una realidad notoriamente más compleja de lo que el trabajo académico le permite abarcar.

La riqueza de la película para mi trabajo radica en secuencias especialmente llamativas: en primera instancia los créditos iniciales, que están hecho sobre las páginas de los

¹⁰⁰ Vázquez Mantecón, *Memorial del 68*, 199.

periódicos que relataron la entrada del ejército a la Universidad; además, como lo mencioné, en las Islas se encuentra el laminado donde se hizo el *Mural efímero*. En ambos casos las referencias al movimiento son claras. Llama la atención que entre los créditos se encuentra el de Ramón Aupart, quien realizara la edición de *El grito*.

Igualmente llamativa es una secuencia donde el estudiante sale del aula en busca de ayuda y respuestas. Mientras el profesor se pregunta por qué les está pasando esto, la cámara hace uno de los pocos paneos que no están relacionados directamente con los personajes: una panorámica que muestra a las Islas bajo la lluvia. Es aún más llamativo el hecho de que la imagen está tomada a través del vidrio de la ventana: los personajes se dan cuenta de que está pasando algo extraño, pero no pueden acceder a esa realidad.

En la misma tónica está la secuencia en que los jóvenes entran a rectoría –una forma de simbolizar la toma del poder de los sectores movilizados en la huelga– y dan vueltas dentro de ella: juegan con las consolas de Radio UNAM, tienen relaciones sexuales, tratan de comunicarse –sin éxito– con el exterior. No está falto de simbolismo el hecho de que cuando los estudiantes intentan hablar por teléfono en vez de línea obtienen el *Mambo universitario* y la canción *Como México no hay dos*.

Mientras tanto, el maestro corre tras un helicóptero, que le lanza desde el aire periódicos en blanco. No es una cuestión falta de significado: son los alumnos quienes toman la rectoría, la investigan, la viven, la experimentan; el profesor, por su parte, se enfrenta

a una lluvia de descrédito como una forma de participación lateral al movimiento¹⁰¹.

Hay dos escenas más de fundamental importancia. Durante la asamblea en el Che, la estudiante, que lleva sus tirantes atados al frente cual cananas modernas, toma posesión de la mesa. Exige una ruptura total y un cambio radical, pese a que el maestro señala constantemente que no entiende de qué quiere un cambio y qué implica la radicalización. El estudiante parece tenerlo muy claro, pese a que tiene momentos de hesitación. En una asamblea absolutamente retórica y donde nadie se entiende, finalmente la propuesta de ella es salir a ayudar a los demás (“no se trata de nosotros, se trata de ellos”), premisa que se asemeja a uno de los ideales más loables de la huelga universitaria. Como señalé anteriormente, es importante considerar que hay una seria crítica tanto a los motivos de los universitarios por salir a dialogar con el pueblo, así como a la forma en que se discutía dentro de la asamblea. Es bastante usual encontrar testimonios que mencionan el caos que cundía en las reuniones del CNH, así como la posibilidad de que una sesión durara más de 24 horas; sin embargo, utilizar el método de poner a tres personajes que literalmente no se escuchan, entre los cuales además hay una división en puntos de vista, parece más una crítica que un afán por contar con detalle cómo eran las asambleas.

Esto, sin contar la representación del punto de vista de los profesores (que oficialmente no eran huelguistas, sino colaboradores), encarnado en un maestro que cons-

¹⁰¹ Sobre esta secuencia hablo más a fondo en el capítulo 3.3, *Los señores del aire*.

tantemente pide que le digan a qué es el rechazo total y que evidencia que, aunque los jóvenes dicen que todo está clarísimo, en realidad no lo es: es pura demagogia.

Ahora bien, simbólicamente, la presencia de la mujer en el escenario, dirigiendo la mesa de discusión, retoma dos símbolos fundamentales en la historiografía del movimiento estudiantil: la participación de las mujeres en la huelga fue activa, ejemplo clave del clima internacional, en el cual sobresale la lucha por la igualdad de derechos civiles del movimiento feminista en los Estados Unidos. En un segundo aspecto, más ligado a la movilización mexicana, el CNH tuvo varias representantes mujeres, quizás la más famosa Guadalupe Avendaño "la Tita", de la Facultad de Derecho.

Por último, la escena de la salida de los jóvenes a "enfrentarse a la realidad" tiene, como mencioné arriba, uno de los conceptos más cuestionables o abiertos a discusión de la película. Los hombres, liderados por la mujer, corren en amplia toma hacia la calle pero al llegar a los linderos de la UNAM se ven imposibilitados de dar un paso



Fig. 10 Fotograma de *Tómalo como quieras* (Carlos González Morantes, 1971).

Fig. 11 Fotografía de contingente femenino durante la manifestación del 27 de septiembre de 1968. Archivo del Comité 68 Pro-Libertades Democráticas.

adelante. Aunque no hay vallas que les impidan salir, están encerrados, como en una burbuja. Cuando tratan de entablar una discusión, no logran ni siquiera una plática con los "otros", no encuentran respuesta porque pareciera que hablan otro idioma, que no son capaces de hacerse entender. Resulta un ejemplo sobrecogedor de una clase que se prepara para enfrentarse a la realidad y que no encuentra ni asideros ni interlocutores. Más allá de que es un movimiento que no consigue respuesta de las autoridades, que parecen simplemente no estar presentes en la trama, tampoco logra salir de la propia universidad. No hay nexo. Es un claro ejemplo de la criticada introspección en que se encontraba la comunidad académica después del 68 y de la incapacidad que el trauma les dejó de salir a buscar otras vías de movilización. Mientras se encuentran atrapados, los personajes sueñan (drogados por una medicina que no saben qué es "pero qué importa"), cada uno con un futuro promisorio que, contrariamente, no tiene nada qué ver con la movilización: ella mirando jugar a sus hijos, él con una mujer a la que desea, el maestro con la fama y el éxito que representa que varios fans le pidan su autógrafo; curiosamente, en su fantasía tiene una bata de científico, aunque a todas luces se presenta como un maestro de filosofía.

Lo que es aún más llamativo de esta película es que no hay desenlace. No hay ni siquiera un análisis sobre el shock que les causa a los estudiantes el desencuentro con los campesinos: la pantalla hace un corte, señala la fecha, 1971, e inmediatamente después realiza una larguísima secuencia que describe el halconazo mediante

la edición de fotografías y una música estridente. El montaje es casi hermano a las escenas de Octubre de *El grito*, es decir, de la narrativa que realizó Leobardo López junto con Ramón Aupart, el editor de ambas cintas, sobre la masacre de Tlatelolco. Aunque todo testimonio indica que la edición de las fotografías de *El grito* fue una elección de Leobardo (efecto utilizado anteriormente en los Comunicados cinematográficos y sus cortometrajes anteriores, *SOS / Catársis*)¹⁰², la similitud de los dos finales podría indicar la influencia de Aupart o bien un cierto tipo de línea educativa, un estilo transmitido en la enseñanza documental del CUEC.

Tómalo como quieras ya estaba en producción cuando se realizó el halconazo. Se puede inferir que el trabajo de Morantes, quien como he establecido, considera que el trauma del 68 tiñó todo lo que se hizo posteriormente, obtuvo una relectura después de junio de 1971, razón por la cual decidió incluir las imágenes de la reciente masacre. El hecho de que esta producción se cierre sin cuestionamientos pero que incluya abiertamente dichas fotografías nos puede dar la noción de que, a los ojos del director, la comunidad universitaria se encontraba en un *loop* del cual no sabían cómo salir. De nuevo, la temática es la de las opciones a futuro que tiene su generación y de la importancia de poder elegir en consecuencia a la experiencia que ya se tiene.

¹⁰² Rodríguez Rodríguez, *Entre la preocupación existencial y el cine social*, 68 – 71.

1970 – 1978: Alegorías del cine independiente

Mientras los estudiantes realizaban estos ejercicios escolares, los supercheros no se quedaron atrás en el afán de hablar de los que consideraban los grandes problemas del país. Uno de ellos, aún cercano pese al cambio de década, era Tlatelolco. Si algo tienen en común varias de las cintas realizadas para el Primer Concurso Nacional de Cine Independiente –convocado a inicios de 1970 por el Centro de Arte Las Musas– es que en ellas se pueden ver las primeras representaciones del movimiento estudiantil y de la masacre del 2 de octubre, en general a través de mesuradas alusiones y variados elementos alegóricos.

Además de las cintas producidas para el concurso mencionado, considero de la misma “generación” tres películas de muy diferente manufactura: el *Mural efímero* de Raúl Kampfer –realizado con apoyo de la Dirección General de Difusión Cultural de la UNAM–, la *Historia de un documento* de Óscar Menéndez –con tomas obtenidas por los presos políticos de Lecumberri y editado en Francia– y *La montaña sagrada* de Alejandro Jodorowsky, producida por su cuenta. Todas las historias de esta sección comparten elementos simbólicos con las producciones del CUEC de la misma época: en algunas están presentes las dudas de los jóvenes sobre qué les depara el cada vez más cercano y ominoso futuro, en otras se dibuja una perspectiva personal sobre la realidad nacional. En unas más hay un trabajo de rastreo del pasado y un intento por tratar de leerlo a la luz de su presente.

***El fin* (Sergio García, 1970)**

De acuerdo con Álvaro Vázquez Mantecón, concurso de Las Musas puso en evidencia que la rebeldía del movimiento estudiantil del 68 persistía:

En muchas de ellas se representaba la Unidad Habitacional de Tlatelolco (que para el momento había perdido su carácter emblemático de la modernidad mexicana para convertirse en un símbolo de la represión), o bien se hacían alusiones directas a la masacre. Ese era el caso de *Jícama*, de Salvador Díaz Zubieta, *El fin* de Sergio García, y *La grieta*, de Luis Cisneros y César Rattoni. En *Mi casa de altos techos* de David Celestinos había una mención al 68 como punto de partida de una disyuntiva artística. O en *El tercer suspiro*, de Alfredo Gurrola, el 68 marcaba un contexto que daba sentido a la historia: “no hacía ni dos años del 68...”¹⁰³.

El fin fue producido por el autodenominado Grupo Liberación, conjunto de artistas e intelectuales que solían participar en las reuniones que organizaban Sergio García y su mujer y que “se volvieron legendarias”¹⁰⁴. En ellas participaron también José Agustín, Parménides García Saldaña, Margarita Bauche y José Manuel Estrada¹⁰⁵; de acuerdo con Hugo García, Alejandro Jodorowsky y el obispo Sergio Méndez Arceo apoyaron estas tertulias.

Especie de *collage* contracultural con referencias claras al *spaguetti western*, este cortometraje ganó uno de los cinco primeros lugares del certamen. En él, de forma

¹⁰³ Vázquez Mantecón, *El cine súper 8 en México (1970 – 1989)*, 48.

¹⁰⁴ Hugo García, “Un testimonio personal”, *Milenio*, 25 de septiembre de 2010.

¹⁰⁵ Sergio García. Entrevista de Álvaro Vázquez Mantecón, 37.

sucinta se “reflejaba en buena medida la inquietud de la clase media capitalina de fines de los años sesenta”¹⁰⁶, especialmente de los jóvenes que tenían que elegir una profesión y un modelo de vida. En la misma línea que los trabajos del CUEC, se trataba de una disertación sobre las opciones de futuro.

Argumento: una pareja, conformada por un muchacho atrapado en una cárcel con la figura de México y una joven artista, vive idílicamente en el bosque. Aquí se hace patente una clara referencia a la pureza de los sentimientos juveniles, en tanto que la música de fondo repite la canción de los Rolling Stones *You can't always get what you want (but if you try sometime you find you get what you need)*. Con música de *western* se presentan un charro, una madre en tubos y bata, biberón en mano, un cura con su característica sotana, un militar y un burócrata. En cierta forma, los cinco personajes encarnan el panorama contra el que se movilizó la juventud de finales de los 60: son representantes del nacionalismo a ultranza, la familia, la religión, la represión y la oferta de inserción en el gobierno de la apertura democrática.

Pese a que el joven intenta escapar de este futuro, es atrapado por el grupo, que, cada uno a su manera, trata de reeducarlo y reinsertarlo en la vida burguesa de la clase media: el cura le venda los ojos, el granadero le impide leer, la madre lo continúa amamantando con un biberón, el charro lo encierra en la cárcel y el burócrata trata de convencerlo de integrarse a la sociedad de consumo.

¹⁰⁶ Sergio García. Entrevista de Álvaro Vázquez Mantecón (19 de abril de 2005), 36.



Fig. 12 Fotogramas de *El fin* (Sergio García, 1970).

Finalmente, después de que se le entrega una Coca-cola cual manzana del pecado, el joven es "convertido". Un niño que observa la escena y trata de salvarlo, es asesinado. Por si esto no fuera bastante sugerente, la relación con el 68 resulta fácil de establecer con múltiples alusiones, entre las cuales destaca la prisión, llamada "El palacio blanco", una obvia referencia a la cárcel de Lecumberri, conocida ya entonces como "El palacio negro".

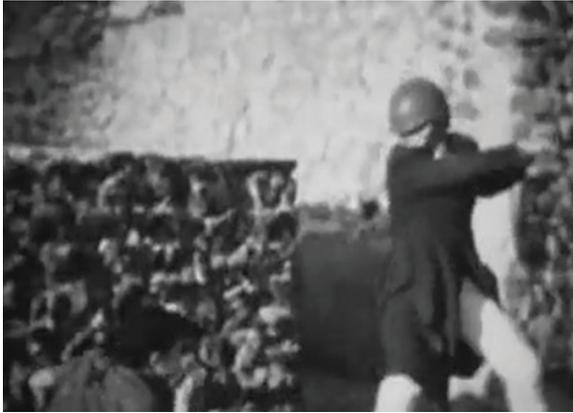


Fig. 13 Fotogramas de *El fin* (Sergio García, 1970).

Fig. 14 *El Universal*, agosto de 1968.



Fig. 15 Fotogramas de *El fin* (Sergio García, 1970).

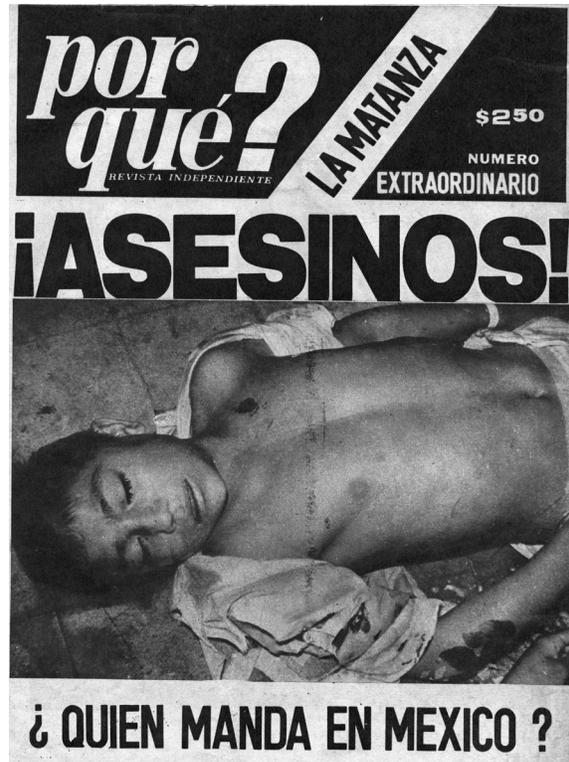


Fig. 16 Revista *Por qué!*, edición especial, octubre de 1968.

Otra referencia clara al imaginario cultural de la movilización estudiantil es la imagen del niño golpeado por el militar en una plaza colonial; se asemeja a la fotografía que publicó *El Universal* en los primeros días de la movilización. En la misma línea, la toma donde el mismo joven aparece muerto es similar a la instantánea que la revista *Por qué?* utilizó como portada en el número dedicado especialmente a Tlatelolco.

Como señala Álvaro Vázquez Mantecón, en *El fin*, la idea es realmente clara: "García trata de establecer a Tlatelolco como un ejemplo de la represión estatal sobre la juventud. Lo interesante es que ésta no era ejercida sólo por el Estado, sino también por la Iglesia, la familia y el futuro burocrático contra el que se levantaron los estudiantes en 1968"¹⁰⁷.

***A partir de cero* (Carlos Belauzarán, 1970)**

Esta cinta, que me fue imposible ubicar, resultó una de las grandes vencedoras del Concurso Luis Buñuel y fue galardonada con los premios de mejor fotografía, música, actuación masculina y película¹⁰⁸. Gracias a las críticas y reseñas de la época he concluido que la película cuenta una historia muy similar a *El fin*, pues analiza la situación en que un joven trata de superar el trauma de Tlatelolco, aplastado por el peso de la historia, y que considera que no existen opciones diferentes para salir de la crisis. De acuerdo con Arturo Garmendia, se encuentra en una suerte aislamiento histórico, representado por una larga colección de imágenes que van desde los campos de concentración

¹⁰⁷ Álvaro Vázquez Mantecón, *Memorial del 68*, 202.

¹⁰⁸ Sergio García, "Hacia el 4° Cine", *Wideangle* 21, no. 3 (Junio 1999), 128.

hasta los niños de Biafra, pasando por Vietnam, el 2 de octubre, Nixon y Gustavo Díaz Ordaz. Una vez que se ve obligado a salir a la calle “encuentra que la sociedad de consumo en que vive ha logrado recuperar para el sistema aun los símbolos más radicales de la Revolución: Villa, Lenin, el Che...”¹⁰⁹.

Garmendia continúa:

Incapaz de llevar su rebeldía ante esta situación más allá de un impotente grito de rabia en pleno Zócalo, o de acallar su conciencia mediante el amor o el “ejercicio de la inteligencia” (léase “aculturizarse y jugar ajedrez”) pronto es obligado a integrarse al sistema. Siguiendo los lemas de una campaña publicitaria “al servicio de México” trabaja, estudia y progresa, demostrando que “él puede”. Pero el status clase media tan arduamente alcanzando le resulta insatisfactorio y los paliativos que le ofrece su nueva situación (el consumo, la familia, la religión) no alcanzan a enajenarle. Cuando está al borde del suicidio la acción retrocede al momento en que nuestro “hombre unidimensional” grita frente al Palacio Nacional: su “progreso” no ha sido más que una pesadilla. La angustia permanece, el personaje regresa a su “cuarto de pensar” y comienza a meditar nuevamente, no sin antes lanzar la consigna de que hay que encontrar una solución a partir de cero¹¹⁰.

En su momento, la columna “Diorama” de *Excélsior* habló de la película en los siguientes términos:

El film posee una densidad conceptual y una seguridad en su tiempo y en su

¹⁰⁹ Arturo Garmendia, “Las vanguardias y el cine mexicano” en *Cien años de cine mexicano 1896-1996* (México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes / Instituto Mexicano de Cinematografía / Universidad de Colima, 1999): www.imagenmedica.com.mx

¹¹⁰ Arturo Garmendia, “Las vanguardias y el cine mexicano”.

narración en *off* que ni siquiera imaginan las restantes películas “ideológicas” del concurso. Aquí estamos ante la búsqueda de las condiciones sociales de un ser mexicano, desde su abstracción humana y biológica hasta su desnudez total en un thinking room para tratar de reconstruirse a partir de cero. La ciudad está llena de huellas ignominiosas; la propaganda envilece las ideas más nobles; las contradicciones se pierden en la aberración. Los sicarios de Telesistema asaltan y amordazan a los jugadores de ajedrez de la inteligencia como en una película del Santo. El hombre se ayunta con una mujer que en la danza del cortejo bucólico lleva ya las marcas del futuro hastío, grita en el Zócalo, transita de explotado a explotador (de obrero a burócrata) como el caballo de carreta que sigue la misma fruta inalcanzable, su religiosidad no reconoce a Jesucristo al pedirle un cigarrillo en el parque y se suicida cuando ya no soporta el peso aletargante del éxito social y la paz doméstica. Todo tiene que pensarse, pero pensarse en esencia, en tabla rasa. La reflexión existencial de Belaunzarán eleva su film a una dimensión filosófica. Lo enfático del concepto se canaliza suavemente en la extrema suavidad de las imágenes¹¹¹.

Aunque las descripciones resultan profundamente visuales, es realmente una pena que no haya encontrado ninguna imagen que pueda acompañarlas. Un testimonio que demuestra la importancia plástica de la cinta es el de Alfredo Gurrola, el cual comentó

Me acuerdo que trabajaba Sofía Joskowicz, la hermana de Alfredo Joskowicz... Y de imágenes me acuerdo nada más que en algún momento les pintó ojos en los párpados, y los actores trabajaron con los ojos cerrados todo el tiempo y los ojos estaban pintados en los párpados¹¹².

¹¹¹ Sergio García, “Hacia el 4° Cine”, 132.

¹¹² Alfredo Gurrola. Entrevista de Álvaro Vázquez Mantecón (5 de abril de 2005), 12.

***Mural efímero* (Raúl Kamffer, 1968-1970)**

Raúl Kamffer documentó en agosto de 1968 la realización del *Mural efímero*, un trabajo colectivo realizado por varios artistas que apoyaban al movimiento estudiantil en las láminas acanaladas que envolvían la estatua destrozada de Miguel Alemán en las Islas de CU. Manuel González Casanova caracterizó al cortometraje como “un recuerdo del 68”¹¹³, en la medida en que “logró captar muy bien ese ambiente en que se hizo el mural, cómo se hizo el mural. Logró recrear todo eso a través de imágenes que él mismo registró (por encargo nuestro) que él logró registrar, presentar el espíritu de lucha del mural efímero, de los artistas, del momento”¹¹⁴.

Juan Mora Catlett recuerda “nos fuimos a filmar a la explanada de CU, al monumento de Alemán, que por esa época había sido tapiado porque lo habían dinamitado en algunas partes. Sobre todo el recubrimiento habían pintado un mural, y él me indicaba qué tomas hacer; luego él lo armó”¹¹⁵.

En la cinta, editada dos años después con apoyo de la Dirección General de Difusión Cultural de la UNAM, Tlatelolco se alude como contraposición a la alegría de la creación artística, mediante la contraposición de paneos de una Ciudad Universitaria desierta con la rotación constante de la portada con el niño muerto de la revista *Por*

¹¹³ Armando Partida Tayzan, *Raúl Kamffer, soñador del cine de autor* (México: UNAM – Dirección General de Actividades Cinematográficas, 1994), 125.

¹¹⁴ Partida, *Raúl Kamffer*, 125.

¹¹⁵ Partida, *Raúl Kamffer*, 131.

qué?; al mismo tiempo, una voz en *off* insiste “No hemos acabado de morir”. Como señala Armando Partida Tayzan, el *Mural efímero*

no sólo captaría el proceso pictórico, sino además lograría atrapar el espíritu político, la emoción y sentimiento de toda una generación que después de muchos años podía manifestarse contra el autoritarismo de la época. Por ello, sin duda alguna, éste es otro de los documentos importantes referidos a uno de los episodios de la historia social y política de México aún sin ponerse en claro¹¹⁶.

En esta cinta se recurre al montaje del trabajo artístico con pintas y un discurso que reafirma la convicción de la época de que no se olvida y de que, a fin de cuentas, vencerá la memoria, si no la acción. Si bien el material originalmente se filmó en agosto de 1968, por lo que podría pertenecer al grupo de documentación del movimiento, la estructura con la que fue dotada en postproducción, la relectura de estos dos acontecimientos históricos (el festival y Tlatelolco), la convirtieron en un material característico de inicios de los años setenta, inscrito ideológicamente en las búsquedas de sentido post-sesenta-y-ocheras de ese momento.



Fig. 17 Fotogramas de *Mural efímero* (Raúl Kamffer, 1968 - 1970).

¹¹⁶ Partida, *Raúl Kamffer*, 25.

***Mi casa de altos techos* (David Celestinos, 1970)**

En la misma tónica de *Quizás siempre sí me muera* se encuentra el trabajo de David Celestinos. El corto funciona como una serie de reflexiones que deambulan entre la memoria y las convicciones de dos estudiantes: uno decide salir a buscar nuevas fuentes de inspiración, inclusive en los basureros, en tanto que el otro, un estudiante que visita su vieja *Alma Mater*, la Academia de San Carlos, y se enfrenta con los recuerdos que esta produce en él. El referente autobiográfico es muy claro:

Yo soy egresado de San Carlos (...) soy de la generación del 53-57. Pero yo me encontraba en México, estaba trabajando en el Seguro Social. Ya había estado yo en Tamaulipas, en Ciudad Victoria. (...) Y me regresé a México a terminar, porque había quedado pendiente mi examen profesional. Entonces llego y entro a San Carlos nuevamente para pagar mi examen y por ahí en esas fechas coincide con lo del 68¹¹⁷.

Se trata, a fin de cuentas, de una producción experimental y existencialista en la cual se funden largos discursos, que llevan el argumento de la película, con extensos paneos de la escuela, producciones plásticas y pintas sobre paredes. Algunas de ellas, las más evidentes, "se busca" y "2 de octubre" (pintura roja, chorreada, clara alusión a la sangre derramada). Mientras tanto, voz en *off*, el estudiante recuerda a sus amigos y compañeros en los que se apoyó, a los que se refiere ambiguamente como desaparecidos: "la ausencia momentánea de otras gentes que me esperan

¹¹⁷ David Celestinos. Entrevista de Álvaro Vázquez Mantecón (29 de enero de 2005), 1.

y a quienes debo un pedazo de esta casa". Desaparecidos representados con una horca, mientras el discurso gira en torno a las posibilidades de creación y libertad. Esta, considero, se trata de una de las representaciones más tempranas, si bien en un sentido abstracto, de Tlatelolco.

Al respecto, el propio Celestinos comenta:

El otro es un poco más indígena, moreno, proletario, ése sí, ¡la guerra!, ve la soga y quisiera ahorcar a todos los... (...) la soga es eso: la soga es un instrumento de muerte, para unos o para los otros. Entonces siempre hay ese estado ambivalente en la película¹¹⁸.

Celestinos se apoya en la convicción, muy de su momento, de que la única solución es seguir luchando. A las pintas en las paredes, se suma una manta inconclusa: "En una sociedad donde existen explotados y explotadores asesinos del pueblo, la lucha por nuestra libertad es la tarea fundamental. ¡¡Hasta la victoria"(sic).

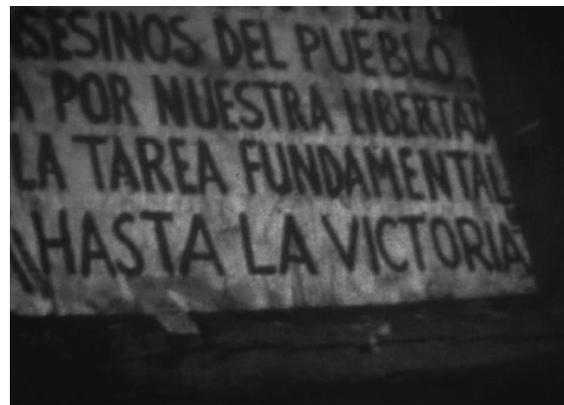
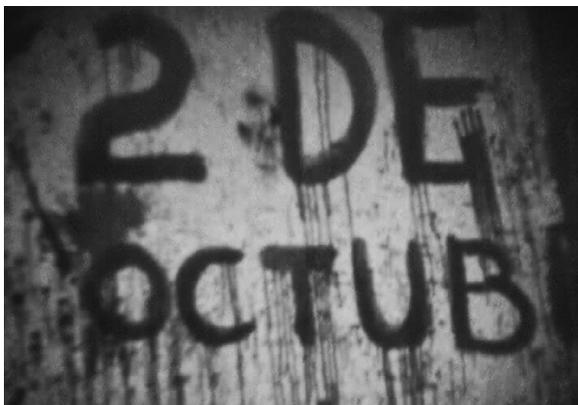


Fig. 18 Fotogramas de *Mi casa de altos techos* (David Celestinos, 1970).

¹¹⁸ David Celestinos. Entrevista de Álvaro Vázquez Mantecón, 11.

Historia de un documento (Óscar Menéndez, 1970 - 1971)

Después de los comunicados *Únete pueblo* y *2 de octubre, aquí México*, Óscar Menéndez decidió introducir una cámara a Lecumberri para filmar a los presos. Para lograrlo inició un largo proceso, que le llevó cerca de cinco meses. El primer paso fue la preparación de los estudiantes, dado que sería imposible que el propio Menéndez realizara las tomas:

Les comencé a mandar lecciones de cine a los muchachos, a la crujía M, que era donde estaban nuestros cuates, nuestros camaradas y les mandamos leccioncitas de cine, qué es un long shot, qué es un alejamiento, un acercamiento. Todo esto de una forma muy primitiva, pero eran lecciones así, dónde se ponía la cámara, dónde se ponía el sujeto, y lo que tenían que hacer cuando entrara la cámara. (...) Era una cámara de Súper 8 muy pequeña, es casi prácticamente nada más un cartucho, además la más barata que encontramos en el mercado, que era de lente fijo¹¹⁹.

Como ha señalado Álvaro Vázquez Mantecón, la elección de esta cámara de pequeña dimensión permitió que durante esa época se abriera "el debate sobre las posibilidades del formato Súper 8, habitualmente desdeñado por ser el soporte habitual para el registro de la cotidianidad de la vida burguesa, pero que se mostraba también como un medio ideal para un uso político¹²⁰. El proceso de introducción de la cámara fue complejo y duró cerca de cuatro meses, en los cuales se intentó "colar" la cámara en

¹¹⁹ Óscar Menéndez. Entrevista de Álvaro Vázquez Mantecón, 10.

¹²⁰ Vázquez Mantecón, *Memorial del 68*, 199.

partes dentro de los bultos que los familiares de los presos llevaban a la cárcel.

Era muy difícil porque desnudaban a las mujeres y a los hombres antes de entrar, y sobre todo a los que iban a visitar a los presos políticos (...) pero las señoras comenzaron a estudiar psicológicamente cómo reaccionaban las celadoras, y a hacerse cuatas de ellas, platicar con ellas (...) y comenzaron a ver cómo era el movimiento de la revisión: las desnudaban, pero finalmente había un instante en que alguna se descuidaba; hicieron como 4 ó 5 intentos y no pudieron pasarse la cámara, se quedaba siempre afuera, hasta que un día, se distrajo la celadora y ya había pasado la revisión una de las compañeras y le pasaron la cámara y al recoger la ropa metió la cámara así y ya. Después meter los rollos de película, pues entraban más fácil porque es casi como una cajetilla de cigarros, y ya, se hicieron empaques, hicieron lámparas para que les llegara a los presos, e iban retacadas de película, y entonces ya comenzaron a filmar, comenzamos a sacar la película y a revelarla¹²¹.

Se han destacado varios elementos del material obtenido para *Historia de un documento*, especialmente el hecho de que los presos mostraron la cotidianidad de la cárcel (leer el periódico, platicar dentro de las crujías, pintar el piso) dotándola de un rostro notoriamente más humano. Aunque ésta fue una indicación del propio Menéndez ("les dije, ustedes tienen que filmar fuera de la crujía M, tienen que desplazar la cámara a otros lados de la prisión, y entonces fueron a las demás crujías, donde estaban los compañeros, llevaron la cámara y filmaron"¹²²), este proceso implicó un proceso de auto-enunciación, en el cual "dejaron de lado su condición de sujeto cinematográfico para convertirse

¹²¹ Óscar Menéndez. Entrevista de Álvaro Vázquez Mantecón, 10.

¹²² Óscar Menéndez. Entrevista de Álvaro Vázquez Mantecón, 11.



Fig. 19 Fotogramas de *Historia de un documento* (Óscar Menéndez, 1971). En esta secuencia Fausto Trejo avanza desde su celda hacia la cámara y la puerta se cierra frente a él.

en cineastas”¹²³. Las tomas realizadas por Fausto Trejo, Carlos Medina y Tayde Aburto (entre otros) funcionaron, además, como una evidencia irrefutable de la existencia de presos políticos, que –como señaló Sergio García– en ese momento eran “oficialmente inexistentes (...) Sus dos valiosos testimonios que, al igual que *El grito*, impedirán se tergiversen los hechos reales”¹²⁴.

El proceso de montaje de la película fue largo y arriesgado. Los presos filmaron cerca de 40 rollos, cada uno de 3 minutos. Estos se enviaban “a la Kodak, pero le poníamos “boda del 20 de tantos días”, como el revelado es industrial no se ponían a revisar qué tenía cada rollo, y así fuimos viendo los materiales en 8 mm”¹²⁵. El sonido se tuvo que sincronizar aparte, con una grabadora. Al respecto, cuenta Menéndez:

Cuando la estrenamos en la Facultad de Ciencias, fue verdaderamente la locura, porque Pepe Revueltas mandó un discurso grabado en una grabadora, se mandaron mensajes de toda la gente, entonces nosotros estábamos muy

¹²³ Vázquez Mantecón, *Memorial del 68*, 199.

¹²⁴ Sergio García, “Hacia el 4º Cine”, 90.

¹²⁵ Óscar Menéndez. Entrevista de Álvaro Vázquez Mantecón, 11.

contentos porque era la gran burla que habíamos hecho a todo el sistema penitenciario, de haber metido una cámara a la cárcel, de haber sacado los presos políticos que decían que no existían, estábamos demostrando que sí existían los presos, ahí estaban, y sus comentarios y todo, lástima que no teníamos sonido directo, pero era narrado todo¹²⁶.

Menéndez salió de México en busca de apoyo para difundir y publicitar el material obtenido entre 1968 y 1970. Finalmente la ORTF, televisión francesa, decidió producir un programa, sobre el movimiento estudiantil, la represión y el encarcelamiento.

Dijeron que sí podían poner un equipo completo para poder hacer el transfer de 8 a 16 milímetros, pero para esto pasaron como cinco ó seis meses haciendo el transfer, y la idea era que se iba a hacer la película. (...) A los franceses les interesaba mucho una cuestión, ¿cómo un grupo de ciudadanos convertidos en presos políticos comunican a través del cine sus ideas?, o sea, cómo la gente en prisión puede expresarse a través del cine, ese era el centro de la película, y eso fue lo que nos pidieron a Rodolfo (Alcaraz) y a mí. Entonces dijimos, bueno para decir por qué estaban en la cárcel los compañeros debemos de decir qué pasó en México. Entonces con todos los demás materiales formamos una historia que tenían que entenderla los franceses, no nosotros¹²⁷.

Pese a que la cinta terminada fue exhibida para los trabajadores de la ORTF, finalmente, "por exigencias diplomáticas de Luis Echeverría, entonces presidente de la República, fue prohibida en Francia y por ende en México"¹²⁸. Por este motivo su proyección

¹²⁶ Óscar Menéndez. Entrevista de Álvaro Vázquez Mantecón, 11.

¹²⁷ Óscar Menéndez. Entrevista de Álvaro Vázquez Mantecón, 11.

¹²⁸ "Modificó el 68 la visión del cine mexicano: Oscar Menéndez", *El Universal*, 29 de septiembre de 2008.

se redujo a pequeñas presentaciones a lo largo de las siguientes décadas, y sólo se distribuyó de forma abierta a partir del año 2000.

***La montaña sagrada* (Alejandro Jodorowsky, 1972)**

En ese contexto, llama la atención que la siguiente vez que el tema se trabaje en el cine independiente provenga del actor y director Alejandro Jodorowsky. Chileno residente en México desde mediados de los años 60, realizó una de las primeras representaciones, profundamente simbólica, de la matanza de Tlatelolco en su más ambiciosa película *La montaña sagrada*.

Junto con Fernando Arrabal y Roland Topor, en 1962 fundó el Movimiento Pánico, que hacía alusión al dios Pan, el cual se manifiesta a través de tres elementos básicos: terror, humor y simultaneidad. Como él mismo afirma en su libro *La danza de la realidad* “entonces queríamos reírnos de la filosofía francesa, tan seria, aunque ahora, tal como está el mundo, deberíamos reírnos de la filosofía mundial, que no ha servido de nada”¹²⁹.

Poco tiempo después de su llegada a México comenzó su carrera fílmica. En 1967 realizó *Fando y Lis*, celebrada cinta pánica, y *El Topo* en 1971, un western con tintes existencialistas. Las películas se convirtieron en objeto de culto entre los cineastas e intelectuales de su momento, al grado que, se dice, John Lennon compró los derechos de la cinta¹³⁰. Con este dinero, Jodorowsky realizó el largometraje *La montaña sagrada*.

¹²⁹ Alejandro Jodorowsky, *La danza de la realidad (psicomagia y chamanismo)* (Madrid: Siruela, 2001), 197.

¹³⁰ Ciuk, *Diccionario de directores del cine mexicano*, 347.



Fig. 20 Fotogramas de *La montaña sagrada* (Alejandro Jodorowsky, 1972).

Como señala Cuauhtémoc Medina, la cinta ofrece una visión alegórica y radical de la masacre dentro de una lectura mística contracultural de la perversión sexual del Estado moderno y del poder económico¹³¹. Entre referencias al cristianismo y la crisis de la ideología religiosa (la creación en masa de imágenes de Cristo, por ejemplo), se realiza una matanza de jóvenes. El elemento que mejor caracteriza su relación con el movimiento estudiantil del 68 es que los muchachos, además de encontrarse en una iglesia colonial y estar rodeados de turistas, tienen la boca cubierta con cinta adhesiva en forma de "X". Esta es una clara referencia a la manifestación del silencio que se realizó el 13 de septiembre de 1968, en la cual los jóvenes desfilaron por una de las principales arterias de la ciudad de México, el Paseo de la Reforma, en absoluto silencio. Aquellos que temían no poder aguantar callados se taparon la boca con esparadrapo o "taches" de cinta adhesiva. Su manera de rechazar las medidas tomadas por el gobierno fue levantar la mano haciendo la señal de la "V" y evidenciar sus peticiones mediante propaganda gráfica, pero esta vez de muy pequeño formato.

¹³¹ Cuauhtémoc Medina, "En torno al basurero de la historia. Algunas excursiones hacia el 68 en el arte contemporáneo", en *Memorial del 68*, ed. Álvaro Vázquez Mantecón (México: UNAM / Turner, 2007), 257.

En la película, los jóvenes son fusilados por un batallón militar y al caer al piso, de su pecho salen pájaros¹³², en tanto son rodeados por una multitud de turistas que, vestidos a la moda de los 60 y con cámaras en mano, retratan la escena con notoria alegría. La escena llega a su fin con la violación de una gringa por parte de uno de los soldados. Esto no sólo es celebrado por otro extranjero, que filma el acontecimiento, sino por la propia mujer, la cual no deja de sonreír a la cámara. El americano le deja su cámara al protagonista (acción que éste le pagará con un dólar), permitiéndole participar en la escena, no sin antes urgir a la mujer a “mirar al pajarito”¹³³.

Con estas imágenes en mente me parece claro que, al finalizar la década de los 70, el cine universitario e independiente había recuperado diferentes elementos de la movilización estudiantil y los había repetido, reutilizado, hasta cierto punto incluso reciclado, como una manera de continuar la memoria sobre el 68. En los trabajos se ve una recurrente necesidad por explorar opciones de militancia, aunque también una tendencia por la reclusión. En *Quizás siempre sí me muera* (Federico Weingartshofer, 1970) y *Mi casa de altos techos* (David Celestinos, 1970) los jóvenes se refugian en sus cuartos, ambos con la efigie del Che en la pared, e inician desde ahí un trabajo intelectual y creativo. Ambos comparten con *Tómalo como quieras*

¹³² Trabajé el tema con mayor profundidad en el capítulo 3.4, *Los señores del aire*.

¹³³ “Watch the birdie”, en el original.

(Carlos González Morantes, 1971) la sensación de soledad de los jóvenes, que ni siquiera en la Universidad consiguen vinculación con sus congéneres y respuestas a los acontecimientos recientes. Mientras algunas cintas, como *El fin* (Sergio García 1971) e *Historia de un documento* (Óscar Menéndez, 1971) explican las condiciones de vida de los mexicanos como presos políticos dentro de su propia patria, también analizan cuál debe ser el camino a seguir en cuanto a política: la cinta de Sergio García decide dejar todo atrás, en un eco a lo que proponían Carlos Belaunzarán en *A partir de cero* (1970) y Alfredo Joskowicz en *Crates* (1970).

Hacia dónde ir es más difícil decirlo, pero las películas hacen propuestas: tanto en *Crates* como en *Mi casa de altos techos* y en *Tómalo como quieras* una opción viable es la pareja y la familia; en su seno se refugian los supervivientes. La otra es la acción política, la resistencia a desaparecer que hace patente Menéndez al señalar la existencia de presos políticos en la cárcel, o bien de nuevos ejemplos de represión, como señala la película de González Morantes al hacer referencia al Halconazo. De cualquier forma, la sensación que dejan estas cintas es que el proceso de memoria está vivo y presente en los años 70.

1970 - 1978: La representación del 68 en el cine estatal

Aunque de una forma tangencial, con alusiones lejanas e inserciones en forma casi de guiño, el tema del 68 entró en el cine comercial durante la década de los 70. Si bien la industria se tardaría cerca de 20 años en realizar un trabajo en que se hablara del movimiento estudiantil y la masacre del 68 de manera frontal, como en *Rojo amanecer* (Jorge Fons, 1989), el tema no pasó completamente desapercibido en dicho sector. Resalta el papel fundamental del director Felipe Cazals, quien realizó a mediados de la década las películas *Canoa* y *El apando* (1974 y 1975, respectivamente) con apoyo del Banco Cinematográfico.

Canoa (Felipe Cazals, 1974)

De acuerdo con Jorge Ayala Blanco "ninguna película de nuestro tiempo mexicano habría hecho verter tal cantidad de tinta"¹³⁴, lo cual hace su caso aún más interesante si se piensa que la cinta ganó el Oso de Plata en el Festival de Berlín de 1976 pero fue ostensiblemente ninguneada en los Arieles de ese año.

La película relata el linchamiento de cinco trabajadores de la Universidad Autónoma de Puebla (entonces UAP) que, de excursión a La Malinche se ven obligados a pasar la noche en el pueblo de San Miguel Canoa. Basada en un acontecimiento real, ocurrido

¹³⁴ Jorge Ayala Blanco, "El cine mexicano en la encrucijada" en *El cine a través de la crítica*, ed. Gustavo García (México: Dirección General de Actividades Cinematográficas -UNAM, 2001), 292.

el 14 de septiembre de 1968, la película cuenta cómo los campesinos, incitados por un párroco paranoico y autoritario, golpearon hasta matar a cuatro jóvenes. La cinta muestra la influencia del fanatismo religioso, la intolerancia y el miedo que los pueblerinos tenían a que los acontecimientos en la Ciudad de México se transmitieran a su región.

Como señalan Scherer y Monsiváis, el acontecimiento pasó prácticamente inadvertido en 1968: "apenas unas notas en la sección de provincia, y artículos del periodista ultramontano Rene Capistrán Garza, antiguo dirigente de la Liga para la Defensa Religiosa, que defiende la conducta de los linchadores"¹³⁵. Cinco años después, el guionista Tomás Pérez Turrent fue invitado para afiliarse como escritor al Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica (STPC), que había creado el Taller de Escritores Cinematográficos. Pérez Turrent se propuso trabajar el caso de *Canoa* mediante una investigación documental muy seria y, una vez terminado el guión, CONACINE decidió producir la película¹³⁶.

La importancia de este hecho puede entenderse, como señala Francisco Sánchez, en el papel que tuvo la película dentro de la política oficial de su momento:

Tal vez *Canoa*, de Felipe Cazals sea la película más representativa de la época echeverrista. Fue una coproducción de trabajadores y Estado sobre el primer guión surgido del Taller de Escritores, obra de Tomás Pérez Turrent que fue ampliamente analizada, comentada y discutida, en forma colectiva, antes de

¹³⁵ Julio Scherer y Carlos Monsiváis, *Parte de guerra: Documentos del General Marcelino García Barragán* (México: Nuevo Siglo, 1999), 95 y 96.

¹³⁶ Garza, "Actualidad de *Canoa*", 8.

presentarse para su realización¹³⁷.

La decisión por parte del gobierno de producir una cinta que abiertamente critica la realidad nacional no deja de ser notoria, aunque es contextualmente comprensible en el gobierno de Luis Echeverría y su política de apertura democrática. Como señalé anteriormente, la bipolaridad del gobierno echeverrista se extendió al Banco Cinematográfico, dirigido por el hermano del presidente, Rodolfo. El hecho de que éste permitiera producciones como *Canoa*, que señalaban "abiertamente" las represiones de administraciones pasadas fue reflejo de una apertura política interesada en iluminar los crímenes de antaño mientras ensombrecía los que se realizaban en ese momento. Ahora bien, más allá de que la historia hiciera evidente una realidad rural que dudosamente había sido erradicada para 1974-1975, es de hacer notar que en la pantalla las referencias al movimiento estudiantil fueron mínimas. Durante el primer tercio de la cinta, en que se presentan a los actores de la tragedia, uno de los trabajadores de la UAP comenta con sorna la forma en que el periódico cuenta las acciones que llevaron a la "jornada de desagravio" de la bandera. Posteriormente, los jóvenes comentan rápidamente la situación que se vive en la ciudad de México mientras organizan en una lonchería su salida. En las dos escenas es evidente el desconocimiento del tema para la mayoría de los personajes, aunque uno de ellos sí se posiciona abiertamente

¹³⁷ Francisco Sánchez, "Fulgor sobre la noche: *Canoa*" en *Canoa: una película de Felipe Cazals*, Tomás Pérez Turrent (México: Universidad Autónoma Metropolitana / Molinos de Viento, 2007), 235.



Fig. 21 Fotogramas de *Canoa* (Felipe Cazals, 1974).

en favor del movimiento. Entre una escena y otra se ve un periódico mural que habla de la represión en uno de los pasillos de la universidad.

Ha sido, en todo caso, más importante, la lectura post Tlatelolco que se le ha dado al linchamiento que se transmitió de *Canoa* a la pantalla grande. Francisco Sánchez comparte este punto de vista, que funciona en la misma línea que el asesinato de *El cambio*:

Canoa, el filme, es también una alegoría de Tlatelolco. La matanza del 2 de octubre de 1968 encuentra un equivalente simbólico en el linchamiento poblano. La atmósfera de represión política es la misma, la sangre derramada también juvenil, la gratuidad del crimen se antoja en ambos casos monstruosa, el rencor y la intolerancia comparten idéntico origen y las invocaciones a la bondad de Dios del sacerdote hipócrita se hermana con la mano falazmente extendida del presidente represor”¹³⁸.

¹³⁸ Francisco Sánchez, “Fulgor sobre la noche: *Canoa*”, 238 y 239.

Hay que considerar, además, el efecto expansivo que alcanzó simbólicamente la masacre en Canoa una vez que se presentó en la pantalla grande. Dedicar una película al martirio de los cinco jóvenes trabajadores (Ramón Calvario Gutiérrez, Miguel Flores Cruz, Julián González Báez, Jesús Carrillo Sánchez y Roberto Rojano Gutiérrez) obtuvo por extensión el recuerdo de todos aquellos desaparecidos y masacrados en Tlateloloco y los días anteriores. Sobre la fuerza que tiene la cinta al evidenciar la crudeza y el tamaño de la movilización en contra de los fuereños, da constancia la anécdota de Tomás Pérez Turrent, quien asistió a una proyección con el cineasta Luis Buñuel; al terminar la exhibición éste le preguntó "*¿cuántos muertos en realidad fueron?* Y contesta Pérez Turrent: *cuatro. - Pues parecen 400*"¹³⁹.

***El apando* (Felipe Cazals, 1975)**

Aunque basado en la novela que realizó José Revueltas durante su aprisionamiento, *El apando* no toca el movimiento del 68 sino las condiciones en que se vivía cotidianamente en Lecumberri. La adaptación cinematográfica fue realizada por José Agustín. De acuerdo con el testimonio de Felipe Cazals, la cinta pronto se encontró en el centro de notorias críticas a raíz de la ausencia de una temática abierta sobre el 68. Cuenta Cazals:

Me pareció justo explicar al principio, con un letrero silente, que Revueltas había estado en la cárcel acusado de esto y aquello, y que en el transcurso de una estancia en la cárcel había escrito su novela *El apando*. Entonces, los

¹³⁹Alfredo Gurrola. Entrevista de Álvaro Vázquez Mantecón, 13.

espectadores snobs inmediatamente dijeron “Ah, gran desilusión no hay el testimonio cuestionador y político”. Pero tampoco me arrepiento de haber puesto ese texto al principio, porque había que explicarle a mucha gente quién era José Revueltas, que por su obra, por su forma de ser, por su participación social, estaba mucho más cerca de los espectadores –no se si me explico– que nos reclamaban otro documento ideológico político¹⁴⁰.

El cuestionamiento, paradójicamente, podría haberse enfocado en otro elemento: la corrupción de la sociedad que representa el sistema carcelario. No obstante, el gobierno de Echeverría decidió utilizar esta producción de tal manera que podemos considerarla como parte de su política de apertura democrática. Cazals cuenta

Fue presentada al presidente Luis Echeverría, en las mismas condiciones que *Canoa*, pero ahora sí se interrumpió a la mitad de la proyección. Se citó al regente de la ciudad, se sentó, se volvió a pasar la película completa. Terminó la proyección y el presidente Echeverría me dijo: “Sigue usted insistiendo en lo que cree que es importante de su expresión, pero, para la información pública, no hace más que acentuar la brutalidad y la injusticia de los sistemas carcelarios”. Yo me atreví a decirle que eso era una novela de José Revueltas; entonces, el presidente Echeverría le preguntó al regente Senties en qué tiempo iban a estar listos los nuevos reclusorios, los que estaban construyendo. El regente Senties habló de una cifra muy amplia, en términos de semanas, y el presidente Echeverría me dijo: “Y usted, ¿cuándo quiere estrenar su película?”, “El mes próximo, señor”. Echeverría le dijo a Senties: “Me estrena usted los reclusorios un día antes del estreno de la película”¹⁴¹.

¹⁴⁰ Leonardo García Tsao, *Felipe Cazals habla de su cine: testimonios del cine mexicano 3* (Guadalajara: Universidad de Guadalajara – CIEC, 1994), 158.

¹⁴¹ García Tsao, *Felipe Cazals habla de su cine*, 160.

La importancia de esta discusión, como señala Leonardo García Tsao, reside en la manera en que la administración echeverrista decidió utilizar la crítica a su favor: “era una estrategia estupenda, de esa manera, si la gente decía: ¿Eso es Lecumberri?, la respuesta era: Si, pero ya no existe”¹⁴².

¹⁴² García Tsao, *Felipe Cazals habla de su cine*, 160.

1979 – 1989: miradas asfixiantes

Mucho y muy poco cambia con el giro de una década. Cuando José López Portillo entró a la presidencia siguió el ejemplo nepotista de Echeverría y puso a su hermana Margarita al frente de la Radio, Televisión y Cinematográfica (RTC), cuya política oficial “siguió las leyes no escritas del *pendulazo sexenal*”¹⁴³. Esto implica que, al contrario del cine social echeverrista, que había tratado de disminuir profundamente la iniciativa privada, “el cine estatal se contrajo al máximo y se dismantelaron todos los avances a favor de un cine artístico, de autor, y no vulgarmente comercial”¹⁴⁴. No obstante el retoceso en términos de calidad de las películas, al entrar a la década de los 80 la industria cinematográfica mexicana tenía una estructura integral, en gran medida apoyada por el Estado, que incluía:

estudios de cine (Churubusco, América), a través de CONACITE 1 y 2 apoyaba la producción, contaba con tres empresas para la distribución (PELMEX, PELIMEX y CIMEX, que operaban a nivel nacional y otras en el extranjero) y en la exhibición era poseedor de una de las más grandes del ramo, la Compañía Operadora de Teatros, Sociedad Anónima (COTSA) y también de la Cineteca Nacional. Desde la década de 1970 apoyaba la formación de futuros cineastas con el Centro de Capacitación Cinematográfica¹⁴⁵.

Otras acciones son el establecimiento en 1983 del Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE), dependiente de la Secretaría de Gobernación hasta 1989, y encar-

¹⁴³ José Agustín, *Tragicomedia mexicana 2*, 180.

¹⁴⁴ José Agustín, *Tragicomedia mexicana 2*, 180.

¹⁴⁵ Rosas, “Las batallas por la diversidad”, 264.

gado de establecer los apoyos estatales para la producción de películas. Junto con esta dependencia surgen “una serie de fondos que se desarrollarán en los noventa y la década del 2000: el Fondo de Fomento a la Calidad cinematográfica (FFCC), medida gubernamental para impulsar el debut de cineastas noveles”¹⁴⁶, y en donde encontraron financiamiento algunos de los primeros egresados del CCC.

Ana Rosas Mantecón señala que la creciente corrupción, burocratización e inequidad sindical provocaron la crisis del sector cinematográfico, lo cual llevó al gobierno (profundamente sumido en deudas a partir del derrumbe de la economía) a replantear su posición sobre la acción que debía de tener el Estado en la industria fílmica. Entre las medidas tomadas “se redujo al mínimo el espacio de los estudios Churubusco y se vendieron los estudios América, varias de las distribuidoras estatales quebraron y COTSA fue desmantelada y vendida en 1993”¹⁴⁷. Sin duda “la retractación de las políticas gubernamentales generó el decaimiento de la producción del cine mexicano: de las 124 películas filmadas en 1970 se cayó a 14 en 1995”¹⁴⁸.

El panorama de la industria cinematográfica en México a inicios de los años 90 era deprimente; este elemento es de importancia puntual para entender por qué el cambio en el panorama ha sido comparado a un renacimiento del ramo. Las modificaciones en la industria cinematográfica se vincularon fuertemente a las nuevas formas

¹⁴⁶ Montserrat Algarabel, *Cine y poder: Reconstrucción de los discursos de la censura y el escándalo en México (1968-2002)*, (Tesis de doctorado en antropología, CIESAS, 2012), 79.

¹⁴⁷ Rosas, “Las batallas por la diversidad”, 264.

¹⁴⁸ García Canclini, “La industria cinematográfica en México”, 304.

de economía desregulada propuestas por los tratados de comercio neoliberal. En la medida en la que el Estado se retiró de la producción cinematográfica, creció la participación del sector privado.

Algunas causas de la reactivación en la exhibición y producción cinematográfica fueron la participación privada, la acelerada transnacionalización, la articulación del mercado nacional al mundial y la alta importación de producciones norteamericanas¹⁴⁹. En este contexto, la acción estatal hacia el cine se redujo a las siguientes acciones:

Conservación y exhibición por parte de la Cineteca Nacional, programación en distintos cineclubes, promoción del cine mexicano por parte del Instituto Mexicano de Cinematografía. Con fondos escasos, éste último organismo apoya proyectos cinematográficos de calidad, facilita e invierte en contadas coproducciones y distribuye otras, también de manera limitada. La debilidad estatal ha sido aún más clara en el ámbito legislativo, disminuyendo también sus posibilidades de actuar como defensor del interés público nacional¹⁵⁰.

Respondiendo a este panorama se puede entender por qué a partir de 1990 la mayoría de las producciones que tocan el tema del 68 estarán ligadas de diversas maneras a la cinematografía privada. En ese sentido, lo que tendrán que pelear a partir de entonces será la posibilidad de exhibición, profundamente sujeta a los designios de la censura, que en ese momento sufría a su vez un cambio radical.

Montserrat Algarabel, que ha estudiado a profundidad el tema, señala que el proceso

¹⁴⁹ Rosas, "Las batallas por la diversidad", 265.

¹⁵⁰ Rosas, "Las batallas por la diversidad", 270.

de modificación de los reglamentos de censura dentro de la industria cinematográfica del país en la segunda mitad del siglo XX siguió, fundamentalmente, las directrices marcadas por el establecimiento de la economía neoliberal en México.

Algarabel define la censura como:

un entramado complejo de discursos y prácticas que argumentan y justifican el carácter anormal u otro de la representación fílmica, con base en su catalogación como inmoral o subversiva, al tiempo que echan a andar acciones conducentes tanto a invisibilizar como a normalizar el contenido y lectura de filmes contrarios a los valores hegemónicos a partir de una lectura privilegiada particular¹⁵¹.

En su opinión, el desarrollo de la industria y su legislación fue un proceso paralelo. Lo ejemplifica muy bien el hecho de que ambas hayan establecido sus bases en el mismo periodo, la década de 1940. En el contexto de la segunda guerra mundial, y casi al mismo tiempo que se crea el Banco Nacional Cinematográfico, se estableció el Departamento de Supervisión Cinematográfica, "con la finalidad de realizar los procedimientos necesarios conducentes a la regulación oficial de la explotación comercial de las películas, previa clasificación de las mismas"¹⁵². Esta dependencia de la Secretaría de Gobernación expedía una Autorización para Exhibición Comercial, que determinaba las posibilidades de proyección de una cinta mexicana dentro y fuera del país. A finales de la década "se promulga la primera Ley de la Industria

¹⁵¹ Algarabel, *Cine y poder*, 16.

¹⁵² Algarabel, *Cine y poder*, 57.

Cinematográfica y en 1952 su Reglamento”¹⁵³, que fundamentalmente se establecía por encima del único documento legal previo que marcaba qué elementos podían ser mutilados o podían derivar en la prohibición de una película: el Reglamento de Censura Cinematográfica promulgado por Venustiano Carranza en 1919.

Uno de los problemas más característicos de esta administración será el *enlatamiento* de películas, como se designaba a todas aquellas cintas que se quedaban en sus latas esperando fecha de estreno o exhibición. El Departamento señalaba en 1958 que las razones de este fenómeno eran fundamentalmente burocráticas, pero también influía “la inesperada larga duración en cartelera de ciertas cintas (que) crea una lista de espera para las películas recién terminadas”¹⁵⁴. En ese momento, dice Algarabel, “la espera parecía ser requisito indispensable de la exhibición segura y no en todos los casos se vinculaba este *enlatamiento* momentáneo con maniobras políticas para detener el estreno de una cinta por su contenido transgresor o subversivo”¹⁵⁵. Otro elemento que influía en este fenómeno era que no se acostumbraba, en esa época, estrenar una cinta en muchas salas a la vez. Para solucionar la crisis de 1959, se estableció la “programación vertical” simultánea de una película en 20 salas. Así, las películas entraban (y salían) más rápidamente en contacto con el público.

Como ya señalé, durante su gobierno en los años 70, Luis Echeverría decidió involu-

¹⁵³ Algarabel, *Cine y poder*, 58.

¹⁵⁴ Algarabel, *Cine y poder*, 61.

¹⁵⁵ Algarabel, *Cine y poder*, 61.

crarse de manera frontal en el desarrollo de la industria cinematográfica, tomándolo como una de las bases de su retórica presidencial. Su injerencia se reflejó en algunas acciones, como evidencia que “la entrega de los Arieles de 1972 se realizó en los jardines de la residencia oficial de los Pinos”¹⁵⁶. No obstante, durante su sexenio el *enlatamiento* llegó a niveles nunca antes registrados, incluso abiertamente negados por los representantes de la censura, que declaran que el problema “radica en que no hay interés de los exhibidores cuando se trata de películas que, a su juicio, no sean atractivas: *si no se cuenta con material filmico que llame la atención, nada se puede hacer*”¹⁵⁷; el tema resulta central si se piensa que un déficit de más de 100 películas sin estrenar “pone en duda el impulso que, desde el discurso oficial, se le estaba dando a la industria del cine en México a partir de la llamada ‘apertura cinematográfica’”¹⁵⁸.

El *enlatamiento* siguió funcionando durante el sexenio de López Portillo. A partir de este periodo presidencial, y conforme México se fue internando en la profunda crisis económica de los años 80, el cine sufrió la misma suerte. Uno de los episodios más característicos del pésimo manejo de la industria en estos años fue el incendio en la Cineteca Nacional, que consumió más de 5000 cintas. En la llamada “Alejandría del cine” estaba “el archivo de Calles, probablemente el de Obregón, dibujos de Eisenstein, un acervo increíble que todavía no estaba catalogado”, cuenta Nicolás Echeverría en *Los*

¹⁵⁶ Algarabel, *Cine y poder*, 72.

¹⁵⁷ Algarabel, *Cine y poder*, 73.

¹⁵⁸ Algarabel, *Cine y poder*, 73.

rollos perdidos (Gibrán Bazán, 2012), “la Fimoteca de la UNAM es muy importante porque es lo que quedó”. Jorge Ayala Blanco considera en esa misma cinta algunas de las posibles causas del incendio y asevera que “Margarita (López Portillo) era odiada y cargó con la culpa del incendio. Es culpable de todo (el desastre de la industria cinematográfica) menos de eso”.

Durante los 80, cuenta Algarabel, se lleva a cabo un proceso de adelgazamiento de la presencia del Estado en la producción de cine que responde a la entrada de una política neoliberal. La acción más importante del sexenio de Carlos Salinas de Gortari respecto a la industria fílmica fue la promulgación en 1992 de una nueva Ley de Cinematografía; su evidente apoyo a la industria privada permitió, entre otras cosas, que el precio de las entradas quedara en mano de los exhibidores, y se reservara sólo el 10% del tiempo anual de proyección a cintas nacionales. La modificación más relevante correspondió al tema de la censura pues la nueva ley estableció que el cine es una expresión artística que debía ser protegida por el Estado. La particularidad de esta modificación es que con ella

la práctica de la censura cinematográfica encuentra su fin –al menos en el ámbito legal– gracias al impedimento oficial que resulta en la imposibilidad de sugerir cortes o prohibiciones a cualquier cinta bajo el argumento de la protección integral a la obra¹⁵⁹.

El que se haya prohibido la censura no implica que esta se dejara de ejercer efectiva-

¹⁵⁹ Algarabel, *Cine y poder*, 82.

mente. Una de las razones por las que el condicionamiento de obra artística y derechos de autor se estableciera en este momento pudo muy bien responder a la necesidad del Estado de acallar la ya muy evidente crisis de *enlatamiento*, que llegó a su punto más álgido entre 1989 y 1990, con el escándalo que produjo la retención del permiso de exhibición de *Rojo amanecer* (Jorge Fons, 1989). La Dirección de Cinematografía del RTC, a la que se había entregado la película para obtener fecha de estreno, tardó más de seis meses en dar respuesta al director y los guionistas de la cinta, que optaron por denunciar el caso en diferentes periódicos. La tormenta mediática provocó la dimisión de Mercedes Certucha de la Dirección de Cinematografía y la “salida expedita” de muchas cintas que habían estado “retenidas”¹⁶⁰, entre las cuales el caso más característico fue la proyección durante dos semanas de *La sombra del caudillo* (Julio Bracho, 1960); esta película obtuvo oficialmente su permiso de exhibición 2 semanas después de solicitarlo, pero nunca se estableció la fecha de estreno comercial... hasta 1990.

Entre 1992 y 2002, y aunque legalmente no hubiera un elemento que pudiera permitir la prohibición o mutilación de las cintas, tampoco se establecerá un método definitivo para determinar el proceso de censura que, de manera muy ligera –en gran medida porque en esos años la producción nacional llega a su mínimo histórico– se continúa realizando. La década se termina, siempre en términos legales, con la expedición de los Criterios para la Clasificación Cinematográfica. De igual forma que las demás

¹⁶⁰ Rosa Galindo, “No más películas enlatadas” en *Cine Mundial*, 29 de agosto de 1990, 11 citado por Algarabel, *Cine y poder*, 273.

medidas tomadas en el ámbito de esta industria, las pautas establecidas por la Secretaría de Gobernación estaban dirigidas a asegurar que todo producto que saliera al mercado pudiera ser consumido –es decir, tenían un enfoque totalmente neoliberal.

Lo que proponían era una serie de parámetros para que los supervisores pudieran realizar una clasificación de las películas pensando en el público al que se podían dirigir. Cuenta Algarabel:

A pesar de que también existen criterios referidos al tipo de lenguaje que se emplea en una película, y al número y tipo de escenas de violencia y sexo, en términos de cuán explícitos son, tales criterios también estipulan la imposibilidad de censura en la medida en la que están concebidos para determinar el tipo de audiencia, en términos de edad, que es susceptible de comprender una película dada como un todo¹⁶¹.

Este paso será invaluable, porque permitirá que se rompa una de las últimas fronteras en la distribución y proyección de cintas, evidenciando que las prohibiciones tenían principios políticos y morales. Lo que primó a partir de entonces es justamente una lógica de libre mercado, que no deja de imponer una censura a su manera, en donde la oferta y la demanda –o lo que los productores y los distribuidores consideran de interés para el público– establecen qué es digno de ser exhibido. Esto explica por qué la década que media entre el establecimiento de los criterios y nuestra actualidad no se ha visto libre de escándalos referentes a la censura.

¹⁶¹ Algarabel, *Cine y poder*, 88.

¿Y si hablamos de agosto? (Maryse Sistach, CCC, 1979)

La historia que cuenta *¿Y si hablamos de agosto?* trata esa doble realidad en la que se insertan los jóvenes del 68: la forma en que se mantienen realizando una actividad cotidiana y cómo al mismo tiempo participan en el movimiento estudiantil. El punto de vista, no obstante, por primera vez no es directo. Aunque la película gira en torno a las cinco semanas más gloriosas de la movilización, y es un tema que está en prácticamente todas las escenas de la película, éste no llega a ocupar el lugar central. La cinta se enfoca en la manera en que un joven de secundaria vive la movilización estudiantil a través de su enamoramiento por una joven mayor que llega a vivir a su casa y que participa en la huelga. El protagonista, para Moisés Viñas, "al mismo tiempo que descubre los avatares del amor toma conciencia de la situación política del país"¹⁶².

De acuerdo con José Buil, quien fungió como asistente de dirección de Maryse Sistach, la trama está basada en una historia que él le contó. Buil recuerda: "todo empezó en la marcha de los 10 años (del 2 de octubre), de 1978; cada quién fue por su parte y ahí nos encontramos. Empezamos a platicar de dónde estábamos cuando el 68 y de ahí salió la historia. Marisa la re trabajó y fue su examen de titulación del CCC"¹⁶³.

Como los demás trabajos de titulación, la cinta se filmó en 16 mm y comenzó a exhibirse a partir de 1979 en los cineclubes de la Universidad. Pese a que ahora

¹⁶² Moisés Viñas, *Índice general del cine mexicano* (México: Consejo Nacional para la cultura y las Artes / Instituto Mexicano de Cinematografía, 2005), 549.

¹⁶³ José Buil. Entrevista de Juncia Avilés (26 de julio de 2012), 3.

prácticamente se desconoce (en gran medida por la ausencia de copias), en su momento, dice Buil:

Tuvo mucho éxito. Yo creo que las películas que se enseñaban, cada año, en el aniversario del 2 de octubre, eran *El grito* y *¿Y si hablamos de agosto?*. Esto pasó hasta 1989, cuando salió *Rojo amanecer*, y ya de ahí creo que ha sido la película más relacionada con lo que pasó en Tlatelolco. Pero durante mucho tiempo tuvo éxito¹⁶⁴.

Para José Buil el punto de vista que presenta la película es uno de los elementos más destacables, y por varias razones. En primera instancia, incluso con el apoyo de la escuela, no se contaban con muchos recursos para realizar la cinta, por lo que filmar una manifestación quedaba totalmente fuera de discusión. En ese sentido, la decisión de cómo filmar surgió de una forma orgánica: “te estoy hablando de hace 30 años. ¿Cómo le hacías para filmar algo como Tlatelolco? Pues nos encerramos en un departamento y le hicimos como si fueran los años 60”¹⁶⁵. De esta forma, los acontecimientos históricos son revividos en la pantalla a partir de comentarios de los personajes o bien utilizando el fuera de campo para señalar una acción que el protagonista ve pero en la que ni él ni el público logra formar parte.

Curiosamente, señala Buil, Jorge Fons fue parte del jurado de la película cuando se presentó en el CCC. “Creo que de alguna manera inspiró *Rojo amanecer*, en la forma

¹⁶⁴ José Buil. Entrevista de Juncia Avilés, 4.

¹⁶⁵ José Buil. Entrevista de Juncia Avilés, 3.



Fig. 22 Fotograma de *¿Y si hablamos de agosto?* (Maryse Sistach, 1979). En la imagen Luis y su amigo se asoman a la manifestación del 13 de agosto, que queda en su mayoría fuera de campo.

en la que se pensó cómo representar un acontecimiento histórico”¹⁶⁶.

En segunda instancia, el punto de vista del joven resalta notoriamente el papel de la mujer en la movilización, sin que ésta se convierta en el tema central. Buil recuerda que una de las cosas que le cuestionó mucho el maestro de guión a Marisa fue que decidiera que el punto de vista era el de un joven y no el de una activista. Le dijeron varias veces que sería mejor que hiciera una “personaja”. Pero uno de los temas de la historia es cómo se viven las cosas desde la perspectiva de un chavito al que no le interesa lo que está pasando allá afuera¹⁶⁷.

El valor de esta contraposición es importante. Por una parte, porque denota la forma en la que la mujer no sólo forma parte de la movilización sino que muchas veces ocupa un papel central en la misma. Al mismo tiempo, permite que la cinta no se

¹⁶⁶ José Buil. Entrevista de Juncia Avilés, 4.

¹⁶⁷ José Buil. Entrevista de Juncia Avilés, 3.



Fig. 23 Fotograma de *¿Y si hablamos de agosto?* (Maryse Sistach, 1979).

enfoque en la huelga, sino en la forma en que ésta fue percibida por una parte de la sociedad.

En el 68 yo estaba en primero de prepa, tenía 15 años. Pero sin saberla ni temerla el 68 nos acabó marcando. Entonces una de las cosas que se pueden ver en la película es cómo participamos, sin saberlo, en esa historia¹⁶⁸.

En este sentido, la movilización estudiantil se muestra como un tema que pudo haber sido recurrente dentro de las conversaciones de la familia, una parte orgánica y cotidiana de la realidad, habitada por todos los ciudadanos del Distrito Federal en las pintas que aparecían, en los cortes de actividades y de circulación, en los noticieros nocturnos, alrededor de cuya emisión se reunían padres e hijos cada noche.

¹⁶⁸José Buil. Entrevista de Juncia Avilés, 1.

***Rojo amanecer* (Jorge Fons, 1989)**

Rojo amanecer es una ficción que trabaja el tema de la masacre de Tlatelolco mediante el punto de vista de personas en un espacio confinado. El drama se realiza, con mínimas excepciones, dentro del departamento de la familia que lo protagoniza y que se ubica en el conjunto habitacional Tlatelolco. Aunque en el guión no se explicita, la familia vive en el edificio Chihuahua, central en las narraciones de la progresiva represión militar del 2 de octubre¹⁶⁹. La cinta parte de la idea de narrar la vida cotidiana de dicha familia y cómo a lo largo de 24 horas atestigua la preparación de la masacre, su desarrollo, así como las consecuencias que implicará para ellos ayudar a algunos estudiantes y los propios hijos, que se encontraban en la plaza durante la balacera.

Una de las explicaciones más conocidas respecto a las razones que llevaron a los guionistas a proponer la narración en un espacio confinado están relacionadas a términos económicos: el coste de producción implicaría la inclusión de una alta cantidad de figurantes, además de vestuario, armamento, tanques, etc.

Francisco Sánchez señaló en la introducción al guión publicado de *Rojo amanecer* que, además, habría significado un error por varias razones:

- 1) Ninguna compañía nacional tendría capacidad para financiarlo.
- 2) El drama real se transformaría muy posiblemente en un espectáculo y –como diría Borges– el tigre de verdad sería el que no está en el verso. Seres vivos sufrieron un drama real. Toda representación del hecho, por muy bien

¹⁶⁹ Esto se analiza con mayor detalle en el capítulo 3.5, *El sueño de la razón produce monstruos*.

realizada que estuviera (recordemos el ejemplo de *El acorazado Potiomkin*) sería en cierto sentido un escarnio. No mostrarlo directamente, sino sólo de forma sugerida, es en cambio una noble manera de respetarlo en su misterio esencial¹⁷⁰.

Xavier Robles contó en 1997 parte de las implicaciones que tuvo este proyecto, realizado en conjunto con su compañera, la periodista Guadalupe Ortega. Ambos se encontraban en Puebla durante la huelga y apoyaron desde allá a la movilización estudiantil capitalina. Por lo mismo, el tema les era familiar y, a decir propio, “nos obsesionaba desde hacía varios años: reivindicar por medio del cine la lucha de los compañeros muertos, heridos y encarcelados, algunos de ellos amigos nuestros”¹⁷¹.

De acuerdo con el testimonio de Robles, para mediados de los años 80 ya había muchas personas interesadas en trabajar sobre el 68. Sin embargo, había dos graves problemas: por una parte, el mencionado costo de la producción, dado que era muy caro filmar una película ambientada en otra época y en exteriores; en segunda instancia, “el Ejército no nos prestaría a sus soldados y tanquetas para filmar una película en que ellos aparecerían como responsables directos de la represión”¹⁷². En todo caso, se decidió realizar un primer tratamiento pensando en la posibilidad de que todo el movimiento se analizara desde un punto de vista cerrado, una locación única. Al igual que con *¿Y si hablamos de agosto?* (Maryse Sistach, 1979), la opción

¹⁷⁰ Francisco Sánchez, *Océano de películas* (México: CONACULTA / Cineteca Nacional / Casa Juan Pablos, 1999), 11 y 12.

¹⁷¹ Xavier Robles, “Contra la censura”, *La Jornada Semanal*, 5 de octubre de 1997.

¹⁷² Xavier Robles, “Contra la censura”.

de trabajar el tema desde la dicotomía dentro/fuera de campo hizo posible retratar los temas a partir de una mirada que, en el encierro, se volvió asfixiante.

Para realizar el primer tratamiento se utilizaron las grandes publicaciones sobre el tópico: *La noche de Tlatelolco* de Elena Poniatowska, *Los días y los años* de Luis González de Alba y *México 68: Juventud y revolución* de José Revueltas. Robles señala que el primer paso hacia la cabal realización del proyecto se dio en 1987. Ese año se fundó el Banco de Guiones, que tenía el propósito de apoyar la producción de proyectos de calidad. El funcionamiento era el siguiente: la institución le

prestaría al autor una cantidad razonable para que se pudiese sentar a escribir su idea. Luego, cuando vendiese el guión, reintegraría al Banco sólo la mitad de dicho préstamo, considerándose la otra mitad un estímulo para la obra. (...) Guadalupe y yo presentamos una sinopsis de 10 cuartillas, que fue aprobada por unanimidad (tres jurados a favor), y en 1988 ya teníamos el guión terminado¹⁷³.

El siguiente paso era conseguir financiamiento, lo cual no fue sencillo puesto que trascendió que en una reunión de productores "el secretario de Gobernación categóricamente expresó: *con el 2 de octubre no se metan, por favor, señores*"¹⁷⁴. Un año después Jorge Fons recibió el guión de manos de María Rojo y se decidió a realizar la película. El director comentó en 2009:

En ese tiempo tenías que presentar los guiones en la Secretaría de Gobernación, para su dictamen. Te hacían observación en cuanto al lenguaje, sobre no

¹⁷³ Xavier Robles, "Contra la censura".

¹⁷⁴ Xavier Robles, "Contra la censura".

meterte con determinadas instituciones... incluso sobre los desnudos. Cuando llevé bajo el brazo el guión de *Rojo amanecer* (de Xavier Robles y Guadalupe Ortega) todo mundo me decía que no se podía realizar y que no interesaba. Haciendo televisión con (Héctor) Bonilla, me dijo éste que quería hacer una cinta. Me saqué el guión de la axila, y le dije: *aquí está ésta*¹⁷⁵.

Al parecer Héctor Bonilla se entusiasmó tanto con el proyecto que de inmediato se comprometió a producirlo¹⁷⁶. Según Fons

fue una de las películas más baratas: 379 mil pesos, y la mayoría no cobramos. (...) Cada uno de los participantes aportó hasta en especie. Los muebles eran de mi casa, de los hermanos Bichir. Bonilla buscó a gente como Valentín Trujillo¹⁷⁷, quien también hizo lo posible para que se realizara. Todo fue discreto, hasta que acabamos la cinta¹⁷⁸.

Con el antecedente de que el gobierno no estaba de acuerdo con la producción de una cinta sobre Tlatelolco "el rodaje se inició prácticamente en la clandestinidad, pues temíamos que a algún actor –nuestros propios hijos– le sucediese algún "accidente" que hubiera obligado a suspender la filmación"¹⁷⁹. Por esta razón, además de filmar en un departamento de la unidad habitacional se propuso la creación de un set que no

¹⁷⁵ Juan José Olivares, "Jorge Fons ve al cine como arte social, donde todos dejan huella", *La Jornada*, 17 de diciembre de 2011, 3.

¹⁷⁶ Xavier Robles, "Contra la censura".

¹⁷⁷ Cuenta Xavier Robles que cuando Héctor Bonilla no tuvo más dinero consiguió que Valentín Trujillo participara como productor. Trujillo propuso que la cinta se llamara *Tlatelolco sangriento* en vez de *Bengalas en el cielo*. El objetivo era que tuviera un nombre más comercial. Finalmente acordaron el título *Rojo Amanecer*. Citado por Xavier Robles, "Contra la censura".

¹⁷⁸ Juan José Olivares, "Jorge Fons ve al cine como arte social", 3.

¹⁷⁹ Xavier Robles, "Contra la censura".

atrajera mayor atención. Prácticamente el 90% de la cinta se realiza dentro del departamento familiar, por lo que esta decisión simplificó notoriamente la producción. En la única secuencia en la que se observa el apartamento de afuera hacia adentro, en la que Alicia (la madre) y Carlos (el hijo menor) observan la balacera en la plaza, se puede ver la pared de lámina fuera de la ventana, evidencia de que se trata de un set. Una vez terminada la producción, la cinta vivió un largo proceso de negociación para poder ser exhibida. El proceso de censura cinematográfico, que mencioné al hablar del enlatamiento, era conocido y difícil de evitar. Cuenta Robles:

Aunque la ley era explícita en el sentido de que las autoridades tenían tres días hábiles para autorizar o prohibir su exhibición pública, era práctica común que Cinematografía no diese respuesta alguna a los creadores fílmicos, simplemente alegando que su permiso estaba en estudio. Y podía estar en estudio toda la vida, si así lo determinaban. De manera que la película no quedaba prohibida, pero jamás se exhibía. (...) Pasaron más de seis meses sin que la señora Certucha nos diera una respuesta. ¿*Rojo amanecer* tenía autorización para exhibirse? No. ¿Estaba prohibida? Tampoco. ¿Entonces? Estaba "enlatada". Por otro lado, se sabía que la señora tenía contactos frecuentes con la Dirección de Comunicación Social de la Presidencia de la República, por lo que era fácil inferir que la orden venía directamente de Los Pinos. Concretamente, se oponía a su exhibición el Estado Mayor Presidencial, y Salinas no estaba interesado en tener fricciones con el Ejército a causa de una simple película. Por coincidencia, cuando para mí ya era claro el "enlatamiento" de *Rojo amanecer*, se realizó una asamblea en la SOGEM, en la que denuncié públicamente los hechos. Había mucha prensa en el lugar y de inmediato se solidarizaron con-

migo los compañeros escritores. (...) Todos los sectores del cine nos apoyaron y suscribieron cartas y declaraciones en las que se exigió la exhibición¹⁸⁰.

La directora de Cinematografía, Mercedes Certucha, rechazó durante cierto tiempo las acusaciones en cuanto a la censura de la película, pero la serie de artículos y notas periodísticas respecto a las cintas enlatadas hizo imposible mantener este discurso.

Para calmar los ánimos, Cinematografía empezó a “desenlatar” algunos títulos, en total unas 40 películas de punks, karatecas y ficheras. Luego, la presión pública la obligó a “desenlatar” *La sombra del caudillo*, pero ni una palabra se decía de *Rojo amanecer*. (...) La cosa terminó una noche en que el propio Salinas vio la película en su sala privada de Los Pinos, rodeado por el Estado Mayor Presidencial, García Márquez, Héctor Aguilar Camín y otros políticos, funcionarios e intelectuales del régimen. Desconozco los pormenores de lo que allí hablaron. Sólo sé que ahí se tomó la decisión de autorizar la película y de remover a la señora Certucha de su cargo en Cinematografía. A nosotros nos informó Patricia Vega, de *La Jornada*, y recibimos la noticia con cautela hasta no tener los pormenores del asunto. Valentín Trujillo me lo explicó: se autorizaba la película, a cambio de cortar toda referencia al Ejército, unos cien segundos de pantalla en total¹⁸¹.

La cinta, como he señalado, trata sobre la forma en que una familia vive la represión del 2 de octubre desde un punto de vista limitado por el departamento en el que se ubica. Esto permitió que se limitaran las referencias al ejército y que quienes ejercen

¹⁸⁰ Xavier Robles, “Contra la censura”.

¹⁸¹ Xavier Robles, “Contra la censura”.

la acción violenta en la trama, ya identificados como el Batallón Olimpia, carguen con la culpa de la represión. Una vez superada esta dificultad, y tal vez gracias a este largo prólogo de exhibición, la película se convirtió en una de las más comentadas en la historia del cine mexicano.

Aunque el público le dio una buena recepción, la crítica se polarizó. Algunos, como Jorge Ayala Blanco, sostenían que se trataba de “una simple cronología supuestamente vivida y vagamente testimonial de la matanza del 2 de octubre (...en la que) al enfático hilo de la horas y las hojas de calendario mal pegosteadas, se escamotearán ecos de los trágicos hechos consabidos”¹⁸². Por su parte, Gustavo García consideró que la cinta era “irresponsable” ya que “con cierta maña se hace predominar la mirada del miedo reforzada por la actitud de la madre que les dice constantemente a sus hijos estudiantes ‘no salgas’, ‘vean lo que les pasa por meterse con el gobierno’. [...] Es un crimen crear confusión en las generaciones que no vivieron el movimiento estudiantil”¹⁸³. No obstante, Carlos Bonfil consideró que “*Rojo Amanecer* tenía el gran acierto de construir una “atmósfera opresiva a la que mucho contribuye el partido inteligente de concentrar el horror de ese día y esos meses entre cuatro paredes” (*La Jornada*, 27 de octubre de 1990)”¹⁸⁴.

¹⁸² Jorge Ayala Blanco, *La eficacia del cine mexicano: entre lo viejo y lo nuevo* (México: Grijalbo, 1994), 18-19.

¹⁸³ *Uno más uno*, 26 de octubre de 1990, citado por Héctor Jiménez Guzmán, *El 68 y sus rutas de interpretación: una crítica historiográfica*, (Tesis de maestría en Historiografía de México, Universidad Autónoma Metropolitana - Azcapotzalco, 2011), 214.

¹⁸⁴ Jiménez, *El 68 y sus rutas de interpretación*, 214.

Uno de los temas que también han sido profundamente trabajados es el hecho de que la familia protagonista se integra por tres generaciones: el abuelo, que participó en la revolución, la pareja de padres que han logrado establecerse en la clase media (y en donde el padre, Héctor Bonilla, teóricamente es un burócrata con influencias), y finalmente los hijos, donde los mayores participan en el movimiento estudiantil. El tema de la posible ruptura (o no) generacional se trata a fondo en el capítulo 3.2 *Sobre las olas: desencuentros generacionales*.

1998 – 2008: la memoria de la izquierda

La ausencia del 68 en el cine en la década que va de 1989 a 1998 se explica de varias maneras, pero creo que funciona con base en el proceso de reacomodo de los actores sociales que se encargan de mantener el proceso de memoria. Aunque ausente en temas de representación fílmica, no obstante, en dos ocasiones el tema toma relevancia: las conmemoraciones de los aniversarios 25 y 30 de la masacre de Tlatelolco.

En torno a estas fechas el tema emerge en formas peculiares: la discusión en 1993 sobre la inclusión de la represión en la Plaza de las Tres Culturas en los libros de texto –que menciono en el primer capítulo–, la elevación de la *Estela a los caídos el 2 de octubre* –a la que me refiero en el subcapítulo 3.4 *Los señores del aire*–, y la aparición en 1998 de nuevos documentos fílmicos que permitieron a estudiosos y creadores volver a estudiar la masacre desde puntos de vista igualmente novedosos.

Coinciden estos años con diferentes acontecimientos socio-políticos que permiten identificar el interés de un amplio sector de la sociedad por participar de manera activa en la democratización de las instituciones y del ejercicio de gobierno. Influyen en ellas las crisis de legitimidad del gobierno de Carlos Salinas de Gortari, quien accede al poder a finales de 1988 y tras comicios federales con amplios cuestionamientos respecto a la veracidad de sus resultados.

La movilización en favor de la democratización del partido oficial y posterior funda-

ción del Partido de la Revolución Democrática (PRD) se inscribe en un proceso que – si bien encuentra sus raíces en el 68– se inaugura con la aparición de la sociedad civil como entidad de presión respecto a la toma de decisiones del gobierno en 1985 –a raíz del terremoto que sacudió a la ciudad en septiembre de ese año–. Entre 1990 y 1998 la izquierda política mexicana obtiene dos grandes logros en cuanto a los afanes de democratizar el sistema político mexicano: la elección popular del líder histórico del PRD, Cuauhtémoc Cárdenas, como jefe de gobierno del Distrito Federal, que acompaña una modificación en gran escala de la forma de administración de la capital, así como el desarrollo de una asamblea legislativa local que llevará a cabo importantes modificaciones respecto al código legal de la ciudad; por otra parte, el acceso al Congreso de una porción importante de representantes de los partidos de oposición, lo cual implicó la ruptura de la “aplanadora” priista y la exigencia a partir de entonces de que el partido oficial tuviera que negociar con diputados del PAN y PRD el presupuesto nacional.

La importancia de estos dos eventos ha merecido amplios estudios, por lo que sólo los mencionaré aquí. Sin embargo, es necesario estar consciente de ellos cuando se piensa en el panorama de la industria cinematográfica. Esta se encontraba en una nueva crisis desde mediados de los años 80, pues al agotamiento del modelo de desarrollo cinematográfico se sumaba la popularización del uso de la televisión en los hogares y la expansión del video¹⁸⁵.

¹⁸⁵ Rosas, “Las batallas por la diversidad”, 266.

Javier Esteinou Madrid señaló en 1998 que el 98% de las casas mexicanas tenía por entonces una televisión y que los habitantes de este país eran los que más horas pasaban al día frente a ella. Contra el millón de periódicos que se imprimían diariamente, los mexicanos pasaban un promedio de 4 horas al día frente a un televisor. Esteinou subrayó entonces la importancia de entender en manos de quién estaban las cadenas televisivas de México, considerando la capacidad persuasiva de los medios, que han construido nuevas credibilidades y hegemonías¹⁸⁶.

La televisión mexicana está vinculada a dos poderosos grupos, Televisa y TV Azteca, quienes se reparten el dominio total de los medios audiovisuales del país. TV Azteca es uno de los dos principales productores de programación en español en el mundo. Opera dos redes de televisión nacionales, Azteca 13 y Azteca 7, a través de 315 estaciones propias que transmiten a lo largo de la República Mexicana. Sus filiales incluyen Azteca América, la cadena de mayor crecimiento en Estados Unidos, y Todito.com, portal de internet para personas de habla hispana que viven en América del Norte. Adicionalmente, TV Azteca opera Azteca Internacional que abarca 13 países en Centro y Sudamérica.

Televisa controla entre el 85% y el 90% del mercado televisivo del país. Opera y comercializa una red de estaciones concesionadas de televisión a nivel nacional, conformada por 258 estaciones, de las cuales 224 son propias y 34 afiliadas. No sólo tiene

¹⁸⁶ Javier Esteinou Madrid, "El nuevo marco histórico para el análisis de los medios electrónicos", *Razón y palabra*, edición especial 3 (enero-marzo, 1998): <http://www.razonypalabra.org.mx>

intereses a nivel local (en el DF) sino a nivel nacional e internacional; y su influencia no se limita a la televisión, sino que también participa en la producción y distribución internacional de programas de radio y TV, grabación de música, publicidad, periódicos, televisión por cable, producción y distribución cinematográfica y de video, etc. A nivel internacional, Televisa tiene presencia a través de Televisa Estudios, y se autodefine como "líder en la comercialización de soluciones integrales de entretenimiento". Ofrece en los cinco continentes sus servicios, entre los que se incluyen programas de televisión, libros, promoción, formatos, co-producciones, recursos artísticos etc.

Por lo que respecta a su relación con el Estado los medios de comunicación electrónicos han desarrollado, desde que surgieron en el espectro mexicano, un estrecho vínculo con los gobiernos en turno. La relación se expresa, por una parte de manera abiertamente política: por ejemplo, los directivos de la empresa privada más importante de televisión en el mundo hispanoamericano, Televisa, se han declarado "soldados del PRI", "priístas convencidos"; además han sido simultáneamente altos funcionarios del gobierno¹⁸⁷.

Gracias a su funcionamiento monopólico como instrumento político en México, los medios masivos han sido la herramienta del gobierno y de los grupos empresariales para imponer a la mayoría las orientaciones necesarias a la perpetuación del poder. A los nuevos empresarios no parece interesarles realmente la democratización del

¹⁸⁷ Tanius Karam, "Comunicación y democracia en México", Razón y palabra, no. 18 (mayo-julio, 2000): <http://www.razonypalabra.org.mx>

país: en 1993 el entonces nuevo propietario de la televisora TV Azteca Ricardo Salinas Pliego, afirmó no creer en la democracia, en el sentido en que lo decía Winston Churchill, quien no creía en ella pero pensaba que había que apoyarla hasta que no existiera un sistema mejor. A una pregunta sobre qué haría TV Azteca por la democracia, contestó: "antes que nada, la televisión es un medio de entretenimiento y esparcimiento. Para que un sistema democrático funcione, debe haber mayor educación y progreso económico. Yo creo que la televisión nada tiene que ver"¹⁸⁸.

La radio y la televisión, tal como funcionan hoy, constituyen un elemento fundamental para la preservación del actual sistema político, pues aunque en ellas sea posible encontrar cuestionamientos e impugnaciones hacia ciertos actos del gobierno, la cantidad de mensajes de apoyo e incluso de propaganda favorable a la política gubernamental es siempre mayor. El investigador Fernando Mejía Barquera resumió el funcionamiento de los medios "formales" así: la existencia de un número mayoritario de estaciones de radio y televisión privadas permite al gobierno mexicano exaltar la idea de que en el país existe una situación democrática en el campo de la comunicación social, al tiempo que lo provee de un argumento para impugnar a los "regímenes totalitarios" en donde los medios son monopolizados por el gobierno¹⁸⁹.

¹⁸⁸ Fernando Mejía Barquera, "Salinas Pliego: Democracia ¿para qué?", *Etcétera para entender a los medios* (3 de mayo de 2012): <http://www.etcetera.com.mx/articulo.php?articulo=12632>

¹⁸⁹ Karam, "Comunicación y democracia en México": <http://www.razonypalabra.org.mx>

Díaz Ordaz y el 68 (Luis Lupone, 1998)

A inicios de la década de los 90, Enrique Krauze fundó una empresa de difusión histórica. El origen de *Clío* era la edición de libros ilustrados, inspirados en gran medida en su obra *La presidencia imperial*. El trabajo tenía un antecedente, puesto que a mediados de la década anterior, con el apoyo de Emilio Azcárraga Milmo, se había realizado un proyecto para la televisión, llamado *Biografía del poder*. A la muerte del llamado "Tigre", se le presentó a su hijo, Emilio Azcárraga Jean, la posibilidad de exhibir en cadena nacional una serie de documentales llamados *Los sexenios*. El primero de estos, exhibido en 1998, fue *Díaz Ordaz y el 68* y, de acuerdo con el testimonio del propio Krauze "fue la primera vez que se veían las imágenes del 68 sin ninguna censura"¹⁹⁰ en televisión abierta. La transmisión, realizada a las 10 de la noche del domingo 26 de abril de 1998, obtuvo un rating de 20.5¹⁹¹, superando el nivel de audiencia promedio (arriba de los 17 puntos) de dos telenovelas ese mismo año: *El privilegio de amar* y *La usurpadora*¹⁹².

El documental fue realizado por el cineasta Luis Lupone, con el apoyo de un importante núcleo de investigadores, entre ellos Álvaro Vázquez Mantecón. La cinta, que

¹⁹⁰ "Clío es una videoteca de la historia de México. Entrevista con Enrique Krauze, historiador", *El Universal*, 26 de septiembre de 2011: <http://www.vanguardia.com.mx>

¹⁹¹ Manuel Antonio Pérez Tejada Domínguez, *The politics of mexican documentary distribution: three case studies 1988-2006*, (Tesis de doctorado en Filosofía, University of Kansas, 2009), 141.

¹⁹² Leticia Barrón Domínguez, *La industria de la telenovela mexicana: procesos de comunicación, documentación y comercialización*, (Tesis de doctorado en Biblioteconomía y Documentación, Universidad Complutense de Madrid, 2009), 152.

tiene una duración de 42 minutos, fue editada con miras a ser presentada en 60 minutos en televisión abierta y con interrupciones publicitarias, por lo que cuenta con una organización de 6 segmentos: 1) el papel de Gustavo Díaz Ordaz en el desarrollo económico nacional y la importancia de la elección de México como sede para las Olimpiadas de 1968; 2) el contexto socio-histórico, incluyendo la influencia de la contra-cultura y la revolución cubana; 3) como parte del contexto, el rechazo al autoritarismo político; 4) el movimiento estudiantil de 1968; 5) la decisión de Díaz Ordaz de reprimir de forma violenta la movilización; y 6) los costos personales e históricos que le conllevó esta masacre. Una de las premisas del documental es, precisamente, que Díaz Ordaz vivió y murió a la sombra de esta decisión política.

Además de una serie de entrevistas con líderes del movimiento, artistas de la época y personalidades cercanas al entonces presidente, la cinta cuenta con material visual de gran importancia. Uno de los elementos fundamentales es la utilización de fragmentos de *El grito*, usada por primera vez como pietaje para otra producción, así como la revisión de una serie importante de fotografías de prensa que ayudan a vincular algunas de las tomas con los testimonios filmados. Asimismo, dado que la cinta contó con el apoyo de Televisa para su producción, hay también varios testimonios audiovisuales de la época, pertenecientes a la videoteca de la televisora. Es el caso muy especial de la presentación en televisión pública a finales de julio del 68 de una serie de jóvenes que han sido vejados y que lloran ante las cámaras, clamando por que la población

sepa que se trata de sus propios hijos quienes están siendo criminalizados y violentados.

Sobre esta cinta me referiré con mayor detalle en los subcapítulo 3.3, *Cuentos patrióticos*, y 3.4, *Los señores del aire*. Sin embargo, creo importante considerar las implicaciones en cuanto al contexto político que conllevan el hecho de que el documental se transmitiera por el canal de televisión más importante del país, en horario estelar. Es peculiar sobre todo considerando que ocurrió menos de una década después del escándalo por la censura de *Rojo amanecer* (Jorge Fons, 1989). Si a finales de los años 80 el gobierno acabó accediendo a la distribución de la mencionada cinta, mucho influyó que en ese momento Carlos Salinas de Gortari enfrentara una crisis de popularidad, a raíz de las aún entonces imputadas elecciones presidenciales de 1988. El inicio de su mandato incluyó una serie de actividades dirigidas a recuperar –si no directamente coptar– la buena opinión de la clase media e intelectual del país, inaugurando una nueva “apertura” democrática muy al estilo echeverrista.

Diez años después lo que estaba en juego era la capacidad del gobierno de Ernesto Zedillo de negociar con la oposición a raíz de la muy reciente victoria de la izquierda en los comicios de 1997. En una actitud muy similar a la de Salinas en el sexenio anterior, diferentes acciones destinadas a subrayar la aparente apertura política del Estado permitieron tratar temas de interés nacional –como sin duda lo era el movimiento estudiantil de 1968 y, sobre todo, la masacre en la Plaza de las Tres Culturas–, lo cual permitió la transmisión en cadena nacional del documental de Lupone.

Batallón Olimpia, documento abierto / Operación Galeana / Tlatelolco, las claves de la masacre / 1968, la conexión americana

(Carlos Mendoza, 1998, 2000, 2002, 2008)

Canal 6 de Julio fue creado en 1988 como un medio alternativo para producir, exhibir y distribuir documentales cuya temática y enfoque fueran diferentes a los de la televisión comercial. Estos en general abordan asuntos sobre derechos humanos, contrainsurgencia y conflictos políticos, como el fraude electoral de 1988, de cuya fecha proviene el nombre de la productora. Como ellos mismo lo expresan, su objetivo es ser “un vehículo para darle voz a los que no tiene voz”¹⁹³, una actividad que les implica una “tarea de información y contrainformación frente a los medios oficiales y privados”¹⁹⁴. Esto no ha sido sencillo, señalan, dado que enfrentarse a uno de los poderes hegemónicos de México le ha implicado una dura lucha contra la censura. Gracias a ella se han establecido en una posición privilegiada como difusores de información, dado que, como señaló Carlos Monsiváis “si su versión de los hechos es necesariamente controvertible, el material al que acuden suele ser irrefutable”¹⁹⁵.

Ahora bien, lo que le permitió a Canal 6 de Julio mantenerse como una opción novedosa tras casi 20 años de existencia, tiene mucho que ver con el hecho de que se le ha negado constantemente el acceso a la televisión nacional, que ellos critican como una

¹⁹³ Carlos Mendoza Aupetit, “El video y la sociedad derrotada” (Conferencia leída en la Universidad de las Américas en octubre de 1999 y actualizada en junio de 2003): <http://www.Canalseisdejulio.com>

¹⁹⁴ Mendoza, “El video y la sociedad derrotada”: <http://www.Canalseisdejulio.com>

¹⁹⁵ Mendoza, “El video y la sociedad derrotada”: <http://www.Canalseisdejulio.com>

de las fuentes ilimitadas de poder político y económico de México. El *quid* de la cuestión radica en que la televisión estatal está en manos de empresas comerciales, crimen cultural y social que Giovanni Sartori describió de la siguiente manera: “poner la televisión en manos de sus actuales propietarios es como otorgar poder a un chimpancé”¹⁹⁶.

De esta manera, la productora se situó como un medio subordinado a la vitalidad de la sociedad mexicana, que le proporciona tanto el material como los medios para realizar documentales de los que presumen: “nadie nos enmienda los guiones, ni mutila nuestras imágenes, nadie nos financia, ni nos compra publicidad”¹⁹⁷, declaró su director, Carlos Mendoza. Sus implicaciones son interesantes, ya que les permite poner una línea editorial clara, que elimina discusiones estériles sobre la objetividad: “consideramos que es pertinente tomar partido y no disimular el sentido de nuestra opinión, en lugar de fingir que buscamos alcanzar la objetividad”¹⁹⁸. Pero, además, “hemos preferido dotar de datos, argumentos y evidencias visuales a las opiniones que externamos, nos parece preferible que simular la presunta neutralidad de que se jactan los medios más tendenciosos que existen”¹⁹⁹.

Esto se complementa con la idea de montaje, que en el caso de un documental “obliga a una larga serie de decisiones subjetivas desde el momento mismo de emplazar la

¹⁹⁶ Mendoza, “El video y la sociedad derrotada”: <http://www.Canalseisdejulio.com>

¹⁹⁷ Mendoza, “El video y la sociedad derrotada”: <http://www.Canalseisdejulio.com>

¹⁹⁸ Mendoza, “El video y la sociedad derrotada”: <http://www.Canalseisdejulio.com>

¹⁹⁹ Mendoza, “El video y la sociedad derrotada”: <http://www.Canalseisdejulio.com>

cámara. Se trata de un proceso inevitablemente manipulado de principio a fin”²⁰⁰. Aunque aquí se especifica que se trata de la acepción literal de manipular, es decir, de operar con las manos, la idea de la manipulación en el sentido figurado permite situar la cuestión de objetividad desde otro punto de vista: ¿qué tan lejos se puede ir en la descripción de un hecho sin dejar de ser “objetivo”? Para Mendoza “lo objetivo, decía algún maestro de comunicación, es la fecha, la hora y el lugar; lo demás entra en mayor o menor medida en el terreno de la subjetividad”²⁰¹. Esto explicaría por qué sus productos establecen directamente en dónde se sitúa el espectador y en qué contexto se moverá. Lo cual es importante a tener en cuenta ya que para Mendoza “el documental poco tiene que ver con los valores éticos y estéticos que mandan en los noticieros televisivos, tan afectos a mostrar sucesos sin contexto, instantáneas terribles de la violencia y de hechos que casi nunca explican sus causas”²⁰². Incluyo en el mismo apartado las cuatro cintas que realizó la productora independiente Canal 6 de julio sobre el 68 mexicano, pues se trata –en términos generales– de un estudio que se fue retrabajando a lo largo del tiempo, derivando en otros temas más específicos (definir las características de la operación paramilitar en un inicio, señalar las implicaciones con agencias norteamericanas vinculadas a la Escuela de las Américas, hacia el final). El producto principal resultó en la tercera cinta, *Tlatelolco, las claves de la*

²⁰⁰ Mendoza, “El video y la sociedad derrotada”: <http://www.Canalseisdejulio.com>

²⁰¹ Mendoza, “El video y la sociedad derrotada”: <http://www.Canalseisdejulio.com>

²⁰² Mendoza, “El video y la sociedad derrotada”: <http://www.Canalseisdejulio.com>

masacre, que fue co-producida por el periódico *La Jornada*, y calificada por dicho diario como una pieza “fundamental para desentrañar qué ocurrió el 2 de octubre en la Plaza de las Tres Culturas”²⁰³. Es por su carácter conclusivo que me referiré específicamente a esta película. Hay que señalar, no obstante, que Carlos Mendoza, director de la productora y de las cuatro cintas sobre el tema, y su equipo utilizaron tanto en Batallón Olimpia como en Operación Galeana, el mismo trabajo de análisis detallado de los materiales con que se contaba hasta ese momento sobre la masacre en Tlatelolco. De acuerdo con el propio Mendoza, las fuentes cinematográficas originales del 2 de octubre son:

- Una cadena estadounidense, equipo dirigido por Bert Quin [sic](16mm, a color y sonido magnético incorporado), imágenes tomadas desde avenida Santa María la Redonda (hoy Eje Central) y el estacionamiento del edificio Chihuahua.

- Un supuesto “corresponsal estadounidense”. La cámara está “en la terraza del tercer piso del edificio ISSSTE 11”. Su ubicación indica que era “uno de los equipos dispuestos por el gobierno (...) El edificio fue tomado y controlado por fuerzas armadas y la cámara está lejos del mitin y filma todo”, añadió a *La Jornada* Mendoza.

-Una “cámara móvil atribuida a una televisora canadiense, sólo se conoce su copiado en video, en blanco y negro y sin sonido”.

-“Una cámara emplazada frente a la última ventana en el extremo oriente del piso 18 de Relaciones Exteriores, por instrucciones de Gobernación”. El cama-

²⁰³ “canalseisdejulio”, *La Jornada*, 2 de octubre de 2007.

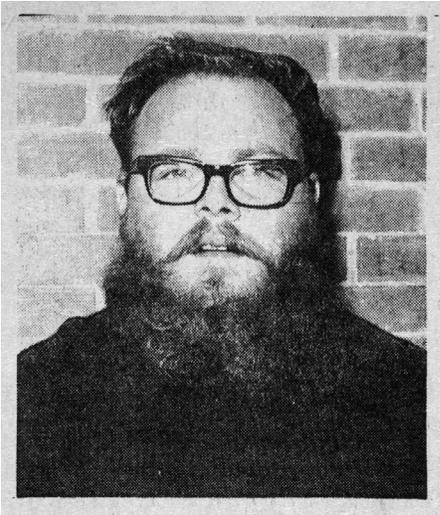


Fig. 24 Fotografía de *El Sol de México*.

El pie de foto informa: "Este es el canadiense Richard Charles Quin [sic], quien se internó a México con el pretexto de filmar los Juegos Olímpicos para programas de televisión en diferentes países y luego filmó escenas de hechos falsos, relacionados con el conflicto estudiantil".

rógrafo, Cuauhtémoc García, "dijo que era el piso 18, pero corroboramos que era el 16, seguramente el mismo lugar de donde fue disparada la primera bengala".

- Además, existen "breves imágenes filmadas en formato super 8, en color, por un vecino desde el piso 6 del edificio Atizapán²⁰⁴.

Tlatelolco nació del redimensionamiento del material mediante el contraste de las cintas con el punto de vista y la perspectiva desde la que fueron tomadas:

Con ojo experto, Mendoza y Víctor Mariña fueron revisando imágenes vistas por muchos, incluidos ellos, incontables veces, pero que aún tenían revelaciones. Durante cuatro años fueron encontrando nuevos elementos a partir de materiales ya conocidos. "Un proceso de adiestramiento de la visión", le llama el guionista y realizador de la cinta: "Ver y volver a ver decenas de veces las mismas imágenes intentando encontrar evidencias"²⁰⁵.

La cinta se apoya en dos pilares: por un lado, los documentos del secretario de Defensa Nacional durante el gobierno de Gustavo Díaz Ordaz, el general Marcelino García Barragán, inscritos dentro del libro *Parte de guerra* de Julio Scherer y Carlos Monsiváis

²⁰⁴ "canalseisdejulio", *La Jornada*.

²⁰⁵ "canalseisdejulio", *La Jornada*.

(1999). En sus páginas se reproducen, "por primera vez, documentos oficiales de las autoridades militares sobre el 68"²⁰⁶, mediante los cuales se evidencia que "el gobierno mexicano asumía que estaba en guerra, no que enfrentaba a sectores sociales con demandas de justicia y democracia"²⁰⁷. El segundo es el análisis que realizó el escritor Carlos Montemayor sobre el libro de Scherer y Monsiváis y que resultó en *Rehacer la historia. Análisis de los nuevos documentos del 2 de octubre* (2000)²⁰⁸. De acuerdo con Héctor Jiménez Guzmán, Montemayor contrastó las anotaciones de García Barragán con "material fílmico procedente de un documental reivindicatorio de la participación del ejército que fue difundido en 1993 y de *Batallón Olimpia, documento abierto* (1998)"²⁰⁹.

Se podría aducir entonces que *Tlatelolco, las claves de la masacre* es el resultado de un concienzudo análisis que en cierta forma gira sobre su propio eje. De la igual forma, Jiménez concluye que los resultados de su investigación son "las mismas que sugieren las otras obras que se mueven en esta perspectiva: el 2 de octubre fue producto de la lógica de guerra con la que el gobierno enfrentó al movimiento estudiantil"²¹⁰.

Otros elementos que dotan de peso la argumentación de la cinta están en diversas entrevistas a vecinos de la unidad habitacional y militares retirados, así como al camarógrafo Cuauhtémoc García Pineda, quien argumenta que filmó la matanza por encargo de la

²⁰⁶ "Para la historia...", *La Jornada*, 2 de octubre de 2007.

²⁰⁷ "Para la historia...", *La Jornada*.

²⁰⁸ Jiménez, *El 68 y sus rutas de interpretación*, 191.

²⁰⁹ Jiménez, *El 68 y sus rutas de interpretación*, 192.

²¹⁰ Jiménez, *El 68 y sus rutas de interpretación*, 193.

secretaría de Gobernación²¹¹. En ese sentido, el objetivo de la cinta queda claramente evidenciado como la búsqueda y señalización de pruebas que explicaran el papel realizado por el destacamento paramilitar Batallón Olimpia. Mendoza punteó al respecto: “Dimos con evidencias prácticamente incontestables de que las fuerzas represivas que actuaron en Tlatelolco no estaban debidamente coordinadas, y de que los civiles identificados con el guante blanco tenían que ser, necesariamente, oficiales”²¹².

La importancia de *Tlatelolco, las claves de la masacre* y sus películas hermanas está vinculada a su novedoso análisis de fuentes, que radicó en contrastar las imágenes que se tienen del 2 de octubre en la Plaza de las Tres Culturas, y tratar de identificar la filiación militar de sus actores. En gran medida, esto permitió descubrir la forma de operación del Batallón Olimpia, así como comprobar la presencia de sus miembros no sólo entre quienes detuvieron a los oradores del edificio Chihuahua, sino también a quienes dispararon contra los soldados y se encargaron de la aprehensión en la plaza de gran parte de los líderes del movimiento. Uno de los mayores méritos del trabajo de Mariña y Mendoza fue la identificación del Batallón Olimpia, organización paramilitar cuyos miembros utilizaron durante la refriega un pañuelo blanco para señalar su adscripción. No obstante, nada de esto habría sido posible sin la obtención en los años anteriores de otras fuentes, como la que menciono a continuación.

²¹¹ “canalseisdejulio”, *La Jornada*.

²¹² “canalseisdejulio”, *La Jornada*.

Estrellas de Acapulco

Respecto a la criminología del 2 de octubre de 1968, Federico Campbell escribió en diciembre de 2006 que en tiempos recientes, “a falta de documentos verosímiles, completos y no contradictorios, los historiadores se esmeran en hacer sus deducciones a partir de fotogramas”²¹³. Esto es especialmente cierto en el caso de *Estrellas de Acapulco*, pietaje que se hizo fama en 1998 después de ser transmitido “en exclusiva” por Televisa como el material “que no se había visto antes” de Tlatelolco.

Sobre su origen aún hoy existen sobre todo dudas, que consideran que habría sido el material que un reportero extranjero tomó en Tlatelolco y que,

Como el cineasta había estado antes en Acapulco filmando a un grupo de bellezas célebres —personajes como Kity de Hoyos, Begoña Palacios, Fanny Cano, tal vez—, cuando se presentó en el aeropuerto para salir del país disimuló los rollos de Tlatelolco en unas latas que, sobre masking tape, decían *Estrellas de Acapulco*²¹⁴.

Con ligeras variaciones, la anécdota de las latas y su peculiar nombre se ha popularizado entre los conocedores del tema. Como cuenta Homero Bazán, en una entrevista con “Don F” —asistente de producción de González en 68, y quien optó por hacer el comentario de forma anónima—, éste compartió que

“Es seguro que existe una copia por ahí, joven”, afirmó aludiendo al código que

²¹³ Federico Campbell, “Estrellas de Acapulco”, en *La invención del poder*, 3 de diciembre de 2006: <http://invenciondel poder.blogspot.mx>

²¹⁴ Federico Campbell, “Estrellas de Acapulco”, en *La invención del poder*, 3 de diciembre de 2006: <http://invenciondel poder.blogspot.mx>

en esos años prevalecía entre el gremio de los técnicos de revelado, quienes sacaban una copia fantasma de los materiales importantes y la archivaban bajo otro nombre. "Así fue como se salvó el poco material conocido del 68, guardado en una lata bajo el título falso de *Los reyes de Acapulco*"²¹⁵.

Conocido también como el material *Del corresponsal estadounidense*, el pietaje salió a la luz en 1990, cuando "fue filtrado por alguien que explicaba que se trataba de un rollo de 100 pies, en formato de 16 mm, supuestamente abandonado durante décadas por un camarógrafo en un misterioso laboratorio cinematográfico nacional"²¹⁶. Dos años después, "los tres minutos que contienen la caída de la luz de bengala sobre la plaza, (fueron) rescatados y dados a conocer por (el realizador) José Peguero, durante el taller de Cine Documental de la Fundación Mexicana de Cineastas, acompañados por un texto de Julio Pliego"²¹⁷. Ambos procedieron a producir el documental *México 1968-2006* de Pliego, quien incorporó este novísimo material a escenas de *El grito* (Leobardo López Arretche, 1968-1970), así como pietaje de archivo de su serie *La otra historia*²¹⁸.

Estrellas de Acapulco documentó la masacre de Tlatelolco desde el punto de vista de un edificio al otro lado del Eje Central. Su valor, como resulta evidente, es que

²¹⁵ Homero Bazán, "El misterio de los rollos perdidos" en *El Universal*, 3 de octubre de 2010.

²¹⁶ Carlos Mendoza, "Tlatelolco, las claves de la masacre: bitácora de la investigación para un documental", en Armando Casas, *Documental - Cuadernos de Estudios Cinematográficos 8*, (México: CUEC-UNAM, 2006), 84.

²¹⁷ María Guadalupe Ochoa Ávila, "Julio Pliego, el hombre conmovido. Los documentales sobre México 68", en Martín Díaz Vázquez y Ricardo Pérez Montfort (ed.), *Ciencias sociales y mundo audiovisual. Memorias de un seminario* (México: Juan Pablos Editores, 2012), 220.

²¹⁸ Véase también María Guadalupe Ochoa Ávila, *Los documentales de México 68* (Tesis de doctorado en Antropología, México, ENAH, 2012).

sintetiza los momentos más famosos de la agresión en la Plaza de las Tres Culturas.

Carlos Mendoza la describe de esta manera:

Consta de alrededor de tres minutos que muestran la llegada de los contingentes militares a la Plaza de las Tres Culturas, la caída de los dos pares de bengalas, el inicio de la incursión militar y el de la agresión contra soldados uniformados y manifestantes, así como la huida de éstos, y finalmente, la plaza llena de cuerpos, muchos de ellos de soldados en posición de combate, cuando ya oscurece en el lugar. Esta cámara fue emplazada en un área de tránsito común de vecinos en la terraza del tercer piso del edificio ISSSTE 11, ubicado a unos 300 m de la plaza, de frente al edificio Chihuahua, y separado de ésta por el Eje Central²¹⁹.

Ahora bien, su valor no radica exclusivamente en que se trata de un material que contiene puntualmente el inicio, desarrollo y fin de la masacre. La secuencia no transmite el punto de vista de un espectador sorprendido por la trama, sino de un observador emplazado en dicho lugar con previo conocimiento (e incluso alevosía y ventaja), puesto que la cámara gira hacia donde se realizará la acción antes de que ésta ocurra, cosa que habría resultado peculiar si se tratara del material de un espectador sorprendido por el evento. Esta consideración permite pensar que, más que un cronista visitante, se trataba de una de las seis cámaras que emplazó en torno a la Plaza de las Tres Culturas el cineasta Servando González por encargo de Luis Echeverría. Aunque el realizador admitió que una vez que entregó el material no volvió a saber de él, quedan dudas sobre cuál fue el final de dichas latas, lo que ha dado lugar a numerosas especulaciones

²¹⁹ Carlos Mendoza, *Tlatelolco, las claves de la masacre: bitácora de la investigación para un documental*, 91 y 92.

respecto a una posible filtración que permitió acceder al material. En ese sentido acertó Federico Campbell al señalar cómo ahora el trabajo con material audiovisual nos permite identificar mucho más sobre quiénes lo produjeron:

Tanto el emplazamiento de la cámara como las características del registro que lleva a cabo, así como los numerosos cortes que muestra la cinta, son razones para desechar por completo el supuesto de que fuera el corresponsal de alguna televisora quien operara la máquina que filmó aquellas escenas, ya que la ubicación del equipo de filmación en una zona visible desde edificios tomados por un alto número de francotiradores, indica lógicamente que se trataba de uno de los equipos dispuestos por el gobierno para registrar los sucesos.

Dos datos refuerzan esta hipótesis: en primer lugar hay suficientes evidencias para concluir que esa cámara registraba los hechos ininterrumpidamente, por ejemplo, el nítido registro que el camarógrafo hace de la caída en la plaza de los dos pares de bengalas perfectamente encuadradas y seguidas cadenciosamente en sendos movimientos en tilt down o, por citar otro ejemplo, la cantidad de película empleada en filmar el lento avance de las columnas militares antes del combate revela que la orden que tenía ese camarógrafo era filmar prácticamente sin cortar, ya que indudablemente ningún operador profesional dotado de poca cinta la gastaría de ese modo en los prologómenos del mitin.

(...) Además se puede afirmar que solamente un equipo de filmación apercebido de que habría un atentado se emplazaría a unos 300 m de donde se llevaba a cabo el mitin... y ¡de espaldas a éste!, lo cual implica, sin duda, que esa cámara estuvo dispuesta en ese lugar por órdenes de quienes sabían lo que más tarde sucedería en la explanada²²⁰.

²²⁰ Carlos Mendoza, *Tlatelolco, las claves de la masacre: bitácora de la investigación para un documental*, 92.

Más allá de la misteriosa forma en que el material resurgió, y considerando las amplias posibilidades de que formara parte del operativo de vigilancia y registro que impulsó Luis Echeverría, el material ha trascendido sus usos, instalándose en el imaginario fílmico sobre el 68. En primera instancia, Carlos Mendoza lo utilizó dentro de su amplia investigación sobre la Operación Galeana en Tlatelolco y, tras una cuidadosa revisión fotograma a fotograma, pudo identificar dentro de algunas de sus tomas a los hombres que portaban un guante y un pañuelo blanco en una de las manos. Esto abrió la posibilidad de estudiar a fondo y descubrir que el operativo había sido realizado por el Batallón Olimpia, escuadra paramilitar.

Ambos elementos serán retomados en diferentes producciones en la última década: *Borrar de la memoria* (Alfredo Gurrola, 2010) propone que el origen de *Estrellas de Acapulco* es el pietaje que filmó su protagonista y que logró esconder después de presenciar con toda su extensión el operativo paramilitar; *Los rollos perdidos* (Gibrán Bazán, 2012) rastrea los pasos de la filmación de Servando González y trata de identificar en qué momento una de sus copias podría haber sido sustraída y filtrada; por último, cintas recientes como *Tlatelolco, verano del 68* (Carlos Bolado, 2013) y *El paciente interno* (Alejandro Solar Luna, 2013) retoman los materiales para dar una sensación del caos y el horror que implicó estar en Tlatelolco (la segunda), o emular la estética del operativo con el fin de darle veracidad (la primera). En el caso de la ficción de Bolado, además, ya recuperan el uso del guante blanco como insignia del Batallón Olimpia, al tiempo que

propone que dos elementos de dicha organización se aprestaron arriba de la iglesia de Santiago Tlatelolco, encargados de disparar primero hacia los oradores en el balcón del tercer piso del edificio Chihuahua.

Ciudad Olimpia; el año en que fuimos modernos (Daniel Inclán, 2007)

Con apoyo del Instituto José María Luis Mora y en especial de Carlos Hernández, del Laboratorio Audiovisual de Investigación Social, Daniel Inclán convirtió su tesis de licenciatura en un documental. En la cinta se plantea las diferentes formas en que se trató de convertir a la ciudad en un ejemplo de cosmopolitismo latinoamericano en convergencia con la realización de los XIX Juegos olímpicos. Inclán sostiene que esta "ciudad imaginaria" chocó constantemente con la realidad mexicana, en la que se vivían fuertes desigualdades económicas y sociales.

Basada en una interesante investigación hemero/ícono/filmográfica, en la cual resalta el análisis de la publicidad realizada para atraer el turismo internacional y doméstico, la cinta revisa las formas en que se trató de transformar a la ciudad: la construcción de instalaciones deportivas, conjuntos habitacionales y un importante despliegue turístico. Sin embargo, no se trata de una apología de la ciudad soñada por Pedro Ramírez Vázquez, director del Comité Olímpico Mexicano para la Olimpiada, ya que el documental busca mostrar los modos en que de esta urbe "ideal" quedaron sólo los monumentos como una huella sin referente de la gloria que buscaban inspirar.



Algunos artículos y anuncios de 1968 que hablaban de la prosperidad que se acercaba con el reconocimiento de México como un país en desarrollo.



Se pueden notar algunas de las fuentes: publicidad hemerográfica y fotografías, en las cuales se muestran las notorias diferencias entre la ciudad "imaginada" y la realidad mexicana.



Fotogramas de la Villa Olímpica recién inaugurada en 1968 y de la Alberca olímpica en 2007, que muestran cómo ha afectado el paso del tiempo a las grandes construcciones.
Fig. 25 Fotogramas de *Ciudad Olimpia* (Daniel Inclán, 2007).

Aunque la cinta trata de tocar mínimamente el tema del movimiento estudiantil, del cual no dará mayores explicaciones que el clima de autoritarismo paternalista característico de la generación diazordacista, su premisa claramente está vinculada a la influencia que tuvo la movilización de 1968 para modificar la forma en que se piensa y se rememora ese año colectivamente. La narradora en cierto momento establece

que “México fue la ciudad de la olimpiada, pero ante todo fue la ciudad del Batallón Olimpia”. En este sentido, el juego que le da nombre a la película exhibe esa doble cara de la ciudad en 68: una urbe que idealiza la paz olímpica pero que para poder ejercerla tuvo que recurrir a una cruenta masacre.

Memorial del 68 (Nicolás Echevarría, 2008)

El documental de Nicolás Echevarría parte del trabajo que el realizador llevó a cabo con el proyecto multimedia que dio vida al museo del mismo nombre. Una vez inaugurado el centro, el cineasta adaptó el material a diversos foros: una serie de cinco capítulos y una película de 2 horas. En ambas se editaron (de acuerdo con la diversa profundidad que cada formato permitía) los 57 testimonios tomados en la elaboración del museo, además de noticieros y películas de época. Dado que el objetivo del Memorial era homenajear a una generación y su experiencia de vida, la cinta utilizó como hilo narrativo las vivencias de líderes de la movilización estudiantil, intelectuales vinculados a la misma y de algunos familiares que ofrecieron aproximaciones a los puntos de vista de personajes centrales que habían fallecido para entonces.

En los tres casos (el recurso multimedia del museo, la serie y la película) el relato funciona cronológicamente desde el 22 de julio hasta el regreso a clases el 4 de diciembre. En los tres casos, también, sigue el modelo de un mosaico de voces y recuerdos, que pueden coincidir o chocar. El objetivo de Echevarría fue revisar el movimiento crono-

lógica y detalladamente, siguiendo los lineamientos bajo los que se planteó el museo: como un proceso vivo que ha sobrevivido a la censura oficial y que seguirá existiendo en la medida en que las nuevas generaciones lo hagan suyo y aprendan de él.

El mosaico de testimonios es uno de los elementos más presentes en la literatura del 68. Además de la ya célebre recopilación de testimonios que hizo Elena Poniatowska en *La noche de Tlatelolco*, se encuentran libros como *Diálogos sobre el 68* y *Pensar el 68*. En estas obras, a través del recuerdo de diferentes participantes del movimiento el lector puede hacerse una idea sobre lo que implicó participar en la huelga y cómo esta memoria se ha ido solidificando dentro de la sociedad mexicana contemporánea. Echevarría señaló en su momento que uno de los elementos que más le interesaba del proceso era justamente ver cómo hay situaciones en las que los testimonios se enfrentan y difieren. Al ponerlos de nuevo a interactuar se forma una nueva versión sobre el 68. En ese sentido, de acuerdo con Echevarría, uno de los valores más importantes de la cinta es "su capacidad de demostrar que, como historia viva, aún es un punto de discusión sobre temas tan importantes como el desarrollo de la libertad y la democracia en nuestro país"²²¹.

Aunque la búsqueda de responsables de la masacre de Tlatelolco es una de las directrices en la que se ha enfatizado el trabajo de grupos como el Comité 68 Pro-Libertades Democráticas, la cinta no busca culpables. De igual manera que el museo,

²²¹ Juncia Avilés, *El orden invisible: arte, escena y espacio público* (México: UNAM, 2010), 95 y 96.

se propuso describir la vivencia de quienes participaron en el movimiento y, de esa manera, reconstruir una memoria colectiva. Esto le implicó al director trabajar con una recolección de testimonios que sobrepasaron las cien horas de filmación, así como trabajar con el curador y el museógrafo del Memorial del 68, y con el grupo de investigación que se encargó de identificar fotografías, videos y noticieros a los que los entrevistados hicieran referencia. Como una forma de señalar los tiempos existentes entre la recolección de la imagen y la referencia a la misma, Echevarría trabajó con una propuesta de dos pantallas. Esto le permitía mezclar los testimonios con las imágenes de referencia o bien subrayar la importancia de un acontecimiento extendiéndolo en toda la superficie de proyección.

Probablemente uno de los temas más interesantes de este trabajo radica en la postura que pudo tomar frente a los hechos. La película es, en cierta medida, un trabajo de autor extraído de una producción de la UNAM, por lo que participa, aunque no enteramente, de los objetivos del museo. En todo caso, en el interés de mostrar todos los tipos de militancia política que se vieron involucrados en el movimiento, pero sin el objetivo de atribuir errores, la cinta contó con una suerte de libertad para ver al movimiento del 68 mexicano con nuevos ojos (y a la vez para presentarle a un público en su mayoría nuevo un tema visto tantas veces antes). Aunque no sea evidenciado abiertamente, este objetivo comulga con lo que Echevarría considera una de las más importantes aportaciones del 68: "crear conciencia entre las nuevas generaciones sobre

todos los espacios que se conquistaron mediante la conversión de un archipiélago de entes muy diversos en la causa común que significó el movimiento juvenil de 1968"²²².

Al mismo tiempo, la evidente vinculación de la cinta con el punto de vista del museo y de la UNAM no pudo sino otorgarle un matiz universitario en cuanto a la perspectiva que esgrimía sobre la filiación de la huelga y quienes participaban en ella. Ciertamente, entre los testimonios recopilados hay presencia politécnica e incluso de Chapingo y el Colegio de México. No obstante, quienes participan, en su mayoría están vinculados a la Máxima Casa de Estudios, por lo que se puede inferir que, en el fondo, cuando habla el Memorial del 68 habla la memoria de una intelectualidad universitaria.

²²² Juncia Avilés, *El orden invisible*, 96.

2008-2013: el 68 anecdótico

Después del 40 aniversario del movimiento estudiantil ha variado mucho la manera en que se ha trabajado en cine las referencias a dichos eventos. Aunque aún se le trata con cierta reverencia pues se mantiene su condición como uno de los procesos políticos y sociales de mayor influencia en la historia nacional de la segunda mitad del siglo XX, esta misma ceremonia ha implicado que en muchas ocasiones el tema se trabaje sin considerar las dificultades que en otros momentos implicó sacarlo a la luz. En ese sentido, considero que las películas que se han producido a partir de 2008 tengan en común el tratamiento abierto de los hechos pero también que ya no se concentren en una investigación puntual, con el objetivo de obtener verdad y justicia.

Ciertamente, al hablar del movimiento estudiantil de forma abierta se ganan luchas importantes, como las de mantener una memoria viva y de crear conciencia a nuevas generaciones, que a partir de estas cintas pueden relacionarse y aprender sobre lo que ocurrió en 68. No obstante, en esta misma apertura hay notorios conflictos, pues algunas de las películas de las que hablaré a continuación –y pese a que no todas sufren de los mismos males–, comparten elementos paradójicos como falta de atención cronológica o exceso en el detalle para la recreación de los espacios. Algunas otras sufren simplemente de tratar el tema como algo dado, una parte de la historia como cualquier otra. Esto me hace pensar que se ha llegado a una nueva etapa en la narración del movimiento estudiantil, donde fundamentalmente se trata

ya de una anécdota. Aunque en muchos casos asumo que esto responde al hecho de que ya se han cubierto las grandes aristas sobre la movilización, sea con documentales viscerales, académicos o periodísticos, pero también de ficciones en torno a la masacre, pienso que quienes buscaron trabajar el tema en tiempos recientes optaron entonces por buscar un punto de vista o una narración con una perspectiva peculiar, a partir de la cual re-trazar las propias opiniones sobre la movilización y señalar aquellos temas que aún no habían sido tocados.

***Borrar de la memoria* (Alfredo Gurrola, 2010)**

Cuando este *thriller* histórico policiaco comenzó a exhibirse en cartelera llamaron la atención dos cosas, más allá de que tratara el famoso tema del 68 mexicano: era la primera película en más de 20 años del director Alfredo Gurrola y su guionista era el crítico cinematográfico Rafael Aviña.

La trama parte del artículo en entregas que Germán Acosta escribe sobre un caso sonado en 1968, "la empaquetada". La premisa es similar a la novela de Stieg Larsson *Los hombres que no amaban a las mujeres*²²³, en la medida en que el periodista recibe como encargo revisar lo que se sabe y encontrar, si es posible, una explicación al crimen irresuelto. Acosta no sólo descubre una pista que le da un giro a la investiga-

²²³ Escrito por el periodista Stieg Larsson y publicada por primera vez tras su muerte en 2004, la primera entrega de la trilogía *Milenium* se convirtió en un éxito editorial en 2008, cuando se editó en inglés. Para 2010, año de salida del tercer volumen, Larsson era el autor más vendido en EU. También conocida como *La chica con el tatuaje de dragón*, la trilogía ha vendido 75 millones de copias a nivel mundial, según la página <http://stieglarsson.net/>

ción, sino que desenreda el misterio hasta descubrir el crimen, y varios secretos más.

El primer giro se da cuando el periodista encuentra información sobre un joven cineasta, Roberto Rentería, interesado en estudiar en el CUEC y con una gran afición a los filmes de James Bond. Rentería, descubre Acosta, murió en los mismo días que se llevó a cabo la masacre de Tlatelolco, por lo que las circunstancias de su muerte no están claras. Sin embargo, la obsesión de este joven por el caso de la "empaquetada" lo llevó a documentar el caso y dejar un material inconcluso sobre el mismo. Acosta rápidamente dilucida que posiblemente Rentería y la "empaquetada", identificada como Diana Inés, tuvieron un fugaz romance que terminó con la desaparición de ella y la muerte de él.

La película cuenta con elementos muy interesantes, aunque resulta muy irregular. Por una parte, dirige un reparto extenso que permite manejar la historia en dos tiempos: 1968, en el cual protagonizan jóvenes apenas conocidos Rodrigo Virago (Roberto), Diana García (Diana Inés) y Emmanuel Orendain Franco (el Zurdo, un violento paramilitar), y "la actualidad" en que Acosta investiga el crimen. En este segundo tiempo participan reconocidos actores como Adalberto Parra (Germán Acosta), René Campero (Hermes Zúñiga), Gabriel Retes (Moto) y Jorge Luque como el Zurdo 40 años después²²⁴.

²²⁴ Cierra el reparto multiestelar Columba Domínguez como la mamá de Roberto; en opinión del crítico Carlos Bernal Romero, "a sus 82 años, fue un crimen ponerla en pantalla grande". Carlos Bernal Romero, "Crítica de la película *Borrar de la memoria*" (20 octubre de 2011): <http://opinaelabogadodeldiablo.blogspot.mx>

Como decía, la trama es muy irregular, algo que asumo es producto del intento por mantener el suspenso del *thriller*; pero como desde un principio la historia propone poner atención a los detalles para tratar de encontrar el truco con el que el mago hace posible lo imposible, los pequeños giros de tuerca terminan haciendo previsible la solución del misterio.

No obstante, considero que la cinta tiene dos elementos importantísimos para el estudio del 68 en el cine mexicano. La primera aseveración es que se trata, probablemente, de la mejor recreación de la masacre del 2 de octubre en Tlatelolco. Esto resulta curioso en una cinta en donde no se le da mayor importancia a la consecución de acontecimientos relacionados con el movimiento estudiantil (por ejemplo, la golpiza en la Ciudadela parece ser producida por paramilitares/chavos banda que asaltan un anacrónico mitin pacífico en contra de los presos políticos). Sin embargo, aunque toma un punto de vista arriesgado, la odisea de Roberto Rentería en la Plaza de las Tres Culturas me parece una de las apuestas más interesantes en un cine que trata de “refrescar” la memoria de quienes participaron en el movimiento y de imprimir esas imágenes en quienes no estuvimos ahí. En ese sentido, la película demuestra que fue creada por personas que tenían una idea clara de qué pasó en Tlatelolco y que, sobre todo, se han mantenido al día respecto a los descubrimientos de información sobre el tema.

La segunda consideración está profundamente vinculada con esta idea y es que –si bien no tengo fuentes para probarlo más que el punto de vista desde donde se filma–,



Fig. 26 Fotograma de *Borrar de la memoria*, desde el punto de vista de la cámara de Roberto Rentería.



Fig. 27 Fotograma de *Estrellas de Acapulco*. Se pueden ver las bengalas cayendo a la altura de la torre del templo de Santiago.

creo que las principales inspiraciones para la historia de Roberto en Tlatelolco son dos materiales: el conocido como *Estrellas de Acapulco* y el obtenido por cineastas contratados por Luis Echeverría, dirigidos por Servando González esa tarde y establecidos en las azoteas de los edificios que rodean la Plaza de las Tres Culturas. En *Borrar de la memoria* Roberto logra esconder lo que filmó en Tlatelolco en una orden de trabajo del estudio fotográfico en el que trabaja, y una vez que el misterio se descubre, la hija de Acosta filma el material con un celular y lo sube a las redes (una versión de Youtube o Vimeo); de esta manera, aunque la información no tiene una fuente directa a la cual interpelar, al menos se difunde, permitiendo que la memoria no sea borrada.

La genialidad de este hilo argumental reside en los puntos de vista que la cinta de Rentería habría captado: primero, al pietaje de *Estrellas de Acapulco*, y que fue tomado desde un edificio al otro lado del Eje Central cuando el helicóptero sobrevoló la plaza; aquí hay una ruptura interesante, ya que es en la azotea de este edificio desde donde se lanza la bengala (dicho material demuestra que ésta fue disparada desde el techo del templo de Santiago). Esta es la única película en la cual se representó a un militar disparando las bengalas desde un edificio y no del helicóptero.

En segundo término, una vez que empieza la acción, Roberto abandona su puesto (algo que supongo habría sido inadmisible en la realidad) y recorre Tlatelolco bajo los disparos. Como se ha señalado, varias tomas a nivel de la plaza implicaron que hubo más de un dispositivo de filmación. La "filmación" de Rentería se hace responsable, en



Fig. 28 Secuencia de Tlatelolco, fotogramas de *Borrar de la memoria* (Alfredo Gurrola, 2010).

la cinta, de este segundo punto de vista. Ya en la plaza, y siguiendo al Zurdo, Roberto escucha que este se identifica como Batallón Olimpia y distribuye guantes blancos. Rentería toma un calcetín blanco de un estudiante muerto y se lo amarra en la mano para pasar del lado de los paramilitares y filmar en el interior de los edificios. Al hacerlo el personaje toma el lugar del fotoperiodista Manuel Paredes "Mariachito", también contratado por la Secretaría de Gobernación, y quien hizo las fotografías dentro del edificio Chihuahua que hiciera famosas Proceso.

Por último, considero que la cinta hace una suerte de homenaje a *Rojo amanecer*, pues Roberto sigue al Zurdo hasta el interior de uno de los departamentos del edificio Chihuahua, en donde filma cómo el batallón Olimpia asesina por la espalda a numerosos jóvenes. En la metaficción, entonces, el protagonista de *Borrar de la memoria* podría haber filmado el asesinato de la familia del film de Fons.

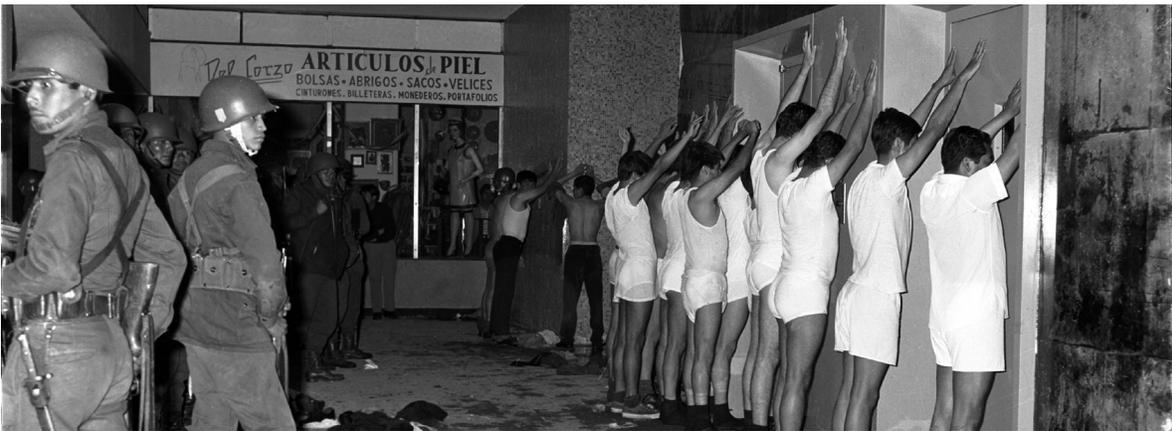


Fig. 29 Fotograma de *Borrar de la memoria* (Alfredo Gurrola, 2010).

Fig. 30 Fotografía de Manuel Paredes, "Mariachito", 2 de octubre de 1968. IISUE, UNAM.



Fig. 30 Fotogramas de *Borrar de la memoria* (Alfredo Gurrola, 2010).

Fig. 31 Fotogramas de *Rojo amanecer* (Jorge Fons, 1989).

Palabra de fotógrafo. Testimonios sobre el 68 (Alberto del Castillo, Juncia Avilés, Carlos Hernández y Felipe Morales, 2011)

En 2008 el investigador Alberto del Castillo participó como curador en la exposición *Miradas al 68: el impacto del movimiento estudiantil en la cultura mexicana contemporánea*. La muestra, que para tal evento inauguró la sala de exposiciones temporales del *Memorial del 68*, formaba parte de una conmemoración mucho más amplia en torno a los 40 años de la movilización. En la exhibición, cuyo curador general era Álvaro Vázquez Mantecón, del Castillo propuso la revisión del trabajo de siete fotoperiodistas que habían participado, desde muy diferentes trincheras, en la cobertura del movimiento estudiantil. Esta “mirada” conllevaba tres tipos diferentes de material: macro-impresiones de fechas de especial interés en los rotativos de mayor difusión de esos días, impresiones modernas de originales, y entrevistas. Álvaro Vázquez realizó para aquel proyecto un primer corte, de 11 minutos, que incorporaba una visión general sobre las aportaciones de cada uno de los reporteros gráficos –María y Héctor García, Enrique Bordes Mangel, Rodrigo Moya, Aarón Sánchez, Daniel Soto y Enrique Metinídes–.

La investigación de Alberto del Castillo formaba parte de un proyecto mucho más amplio, apoyado por el CONACYT, que posteriormente se convertiría en un par de libros *Rodrigo Moya: una mirada documental* (2012) y *Ensayo sobre el movimiento estudiantil de 1968. La fotografía y la construcción de un imaginario*. Conocí a Alberto

por teléfono, porque me hizo la entrevista para entrar al doctorado cuando estaba terminando la maestría en Barcelona, y lo reencontré poco después, ya que al volver a México me incorporé a la producción de *Miradas al 68*. En la segunda mitad del 2009 me propuso que me encargara de hacer el corte de las entrevistas que formaría parte también del proyecto que dirigía.

La edición se tardó un par de meses, en gran medida porque era un trabajo completamente artesanal, que fui realizando en mi *lap top* y con un disco duro externo. El plan era hacer un documental para televisión, que no pasara de la hora, en el cual se abarcara la mayoría de los temas que tocaban los entrevistados. Teníamos dos elementos fundamentales, que había que subrayar: la voz de quienes suelen contarnos un acontecimiento con imágenes, y las fotografías que habían salido en la prensa, que en un esfuerzo monumental el equipo de Alberto había digitalizado. Acordamos entonces que balanceáramos el documental editando su "testimonio hablado" –hacer, por ende, un documental de cabezas parlantes- y contraponerlo con su testimonio visual.

Gran parte del primer periodo de trabajo me llevó la selección de fragmentos y conectar las referencias que hacían los periodistas con las fotos de prensa. También había que elegir el punto de vista que se iba a dar, equilibrar el número de participaciones, delimitar las fechas de inicio y de cierre de los testimonios. El resultado fue orgánico, dado que pronto determiné que todas las entrevistas tenían puntos

en común: presentación, menciones a sus inicios como fotógrafos, y recuerdos sobre los acontecimientos que cubrieron en el 68. Aunque todos eran fotoperiodistas, Rodrigo Moya ya no trabajaba para la prensa y los García tenían su propia agencia gráfica. Eso fue marcando los tiempos de la narración, que por lo demás siguió un modelo cronológico. Al respecto Alberto del Castillo escribió lo siguiente:

De acuerdo con los planteamientos del sociólogo francés Maurice Halbwachs, considero que el ejercicio de la memoria siempre se construye de acuerdo con las coordenadas del presente. En este sentido, la lectura de los testimonios analizados no aspira a la reconstrucción fiel de los eventos ocurridos hace 40 años, sino a su valoración de acuerdo con la biografía y la trayectoria de los personajes consultados²²⁵.

Por consejo de Álvaro Vázquez, cuya experiencia realizando videos para *Clío* fue muy iluminadora, dividimos el texto en segmentos de siete minutos: los inicios de los fotógrafos y de la movilización, del bazucazo a la manifestación del rector, la noche del 27 de agosto, represión y marcha del silencio, toma de Ciudad Universitaria, Tlatelolco, y los días que siguieron al 2 de octubre. Después incorporamos una introducción sobre las implicaciones del 68 en la conformación de un imaginario social,; para este segmento utilicé sobre todo imágenes de *El grito* (Leobardo López, 1968-1970) y de *México 68* (Óscar Menéndez, 1993).

La labor de edición es, ante todo, de priorización. Hubo temas –como el testimonio de

²²⁵ Alberto del Castillo, *Ensayo sobre el movimiento estudiantil de 1968*, 21.

Bordes Mangel sobre el Halconazo— que tuvieron que ser eliminados. Sin embargo, y más allá del anecdotario cronológico, el documental entrega consideraciones importantes sobre la forma en que las imágenes llegaron a nuestros días. Aquellos que trabajaban para un periódico —Aarón Sánchez en *El Herald* y *Magazine de policía*, Daniel Soto en *El Universal* y Enrique Metinidez en *La Prensa*— tuvieron la oportunidad de tomar el punto de vista de la policía en los enfrentamientos —tal fue el caso de Sánchez el 27 de agosto y de Soto el 18 de septiembre—, a la vez que se encontraron en algunas situaciones en el lado contrario, tratando de cubrir un evento que no necesariamente el cuerpo de granaderos querría que saliera a la luz. Es precisamente esta perspectiva, la del que está ahí para mostrar cómo fueron las cosas sin mostrarse a sí mismo, que considero una aportación a los estudios sobre el cine del 68 mexicano.

Además de que varios de los fotógrafos más reconocidos de nuestra actualidad tuvieron —casi literalmente— su bautizo de sangre antes y en Tlatelolco, el aprendizaje del oficio durante ese tiempo sin duda permitió que parte de la memoria visual de los acontecimientos lograra plasmarse hasta nuestros días. Esto es especialmente importante a partir de la forma en que los periodistas comenzaron a proteger su información —utilizando rollos de 10 fotos, o escondiendo los negativos del Estado Mayor—, y del sentido de solidaridad en dar las notas, avisar sobre detenciones y cuidar a sus compañeros.

Hay también, en casi todos los testimonios, el deseo por puntualizar de quién es cada toma, algo muy loable pero también natural si se considera que por entonces



Testimonios de Enrique Bordes Mangel y Rodrigo Moya.



Enrique Metinides y Aarón Sánchez, relatan su experiencia cubriendo enfrentamientos.



Daniel Soto narra cómo le pasó un rollo a un colaborador a través de un apretón de manos.
Fig. 32 Fotogramas de *Palabra de fotógrafo* (del Castillo, Avilés et al, 2011).

era costumbre en las redacciones gráficas generalizar la información mediante un cuadro en el que se inscribieran los nombres de todos los fotorreporteros, por lo que tardará un poco en implantarse la necesaria identificación autoral.

Dado que esta cinta hace eco del esmero que tuvieron sus protagonistas por mantener, o rescatar incluso, las fuentes, es necesario señalar la valiosa participación en el proceso de post-producción de Carlos y Felipe. En 2010 llegó un momento en que hacer la

edición con mi vieja computadora era una labor casi imposible. Se puso a disposición entonces el Laboratorio Audiovisual de Investigación Social (LAIS) del Instituto Mora, con cuya colaboración el video pudo por fin llegar a puerto. La enorme experiencia de Carlos y las propuestas de identidad visual de Felipe permitieron que la producción adquiriera el carácter profesional que la envergadura de la investigación requería.

El documental muestra elementos que considero muy importantes; uno de ellos es que María García afirma en cámara que algunas de las fotografías atribuidas a su marido –bajo cuyo nombre funcionaba la agencia de fotoprensa– fueron tomadas por ella. Rodrigo Moya, además, reitera el valioso papel de María en el panorama fotográfico nacional de esos años, asegurando que era una de las muy pocas mujeres que ejercían el oficio. La señora García, además, contó varias anécdotas sobre el machismo imperante, no sólo en el gremio sino también en quienes la veían trabajando.



Fig. 33 Fotogramas de *Palabra de fotógrafo* (del Castillo, Avilés et al, 2011).

Testimonios de María y Héctor García. En el último fotograma éste rememora el sentimiento que le dio al ver la manifestación del 27 de agosto.

Los rollos perdidos (Gibrán Bazán, 2012)

La premeditación de la masacre de Tlatelolco quedó absolutamente demostrada cuando en 2007 Servando González admitió haber recibido el encargo de filmarla toda la tarde, desde diversos edificios en torno a la Plaza de las Tres Culturas y apoyado por un equipo de 6 profesionales. Qué ocurrió con las filmaciones que entregó la madrugada del 3 de octubre, es el móvil de inicio del documental de Bazán, que pasó casi desapercibido en cartelera y entró pronto al circuito de video. Pero el título no sólo hace referencia a esta oscura leyenda de la historia nacional; también abarca el incendio de la Cineteca Nacional en 1982, considerada a nivel mundial una de las peores tragedias de documentación fílmica. No hace, ni lo hago yo, una comparación entre la pérdida de vidas (que también las hubo en 82) y la desaparición de las cintas, aunque señala lo dramático que fueron ambos casos en sus respectivas esferas. Y propone una serie de interrogantes que en realidad no conseguirá explicar, por lo que la sensación general que provoca es la de la entrada del documental del 68 en la era del sospechosismo.

No obstante, para presentar los dos panoramas consigue testimonios importantes, interesantes, de respetados cineastas y especialistas en cine: Óscar Menéndez, Nicolás Echevarría, Jorge Ayala Blanco. Señal de la aspiración a ser una película de importancia es que el narrador es Daniel Giménez Cacho, quien en esos años alcanzó un estatus de estrella de cine por su participación en *El infierno* (Luis Estrada, 2010),

Colosio: el asesinato (Carlos Bolado, 2012) y *Blancanieves* (Pablo Berger, 2012).

El encadenamiento de datos que se obtiene a través de la edición de testimonios funciona para señalar que Servando González, uno de los cineastas de cabecera de Luis Echeverría, se habría encargado de filmar la masacre desde el piso 16 de la torre de la Secretaría de Relaciones Exteriores. Una vez que cayó la noche él y su equipo fueron recogidos por hombres de –se asume– el Estado Mayor, que los llevan a revelar el material. Algunos atestiguan que van para tal efecto a los Estudios Churubusco, mientras que otros confirman que González tenía su propia productora con laboratorio, y que, como el cineasta declaró varias veces, una vez que entregó los materiales no los volvió a ver.

La vuelta de tuerca reside en la declaración de Menéndez sobre los pasos que requiere el proceso de revelado; en específico, de la necesidad de hacer *rushes* de prueba que confirmen que la luz y la nitidez de las cintas sean correctas antes de dar paso al procedimiento más mecánico. Considerando la cantidad de cámaras y las horas de filmación, el número de rollos a revelar tendría que haber sido bastante grande, por lo que, sostiene el cineasta, el largo de las pruebas habría podido alcanzar los 60 minutos de duración. La leyenda nace, entonces, de la posibilidad que los técnicos no hubieran entregado estos cortes, los cuales pasaron mucho tiempo dentro una lata arrumbada. Misma que un día, para protegerla, se dice, se entrega a la Cineteca Nacional como resguardo. Cuando años después la bóveda se consume en llamas, los rollos perdidos se pierden para siempre... tal vez.

***Tlatelolco, verano del 68* (Carlos Bolado, 2013)**

El cineasta veracruzano comenzó con este proyecto en 2008. Desde entonces muchos elementos se atravesaron: la producción en 2010 de un documental (titulado *1968*) para Canal 11 con el tema de la masacre de Tlatelolco, una extensísima revisión de materiales, y la producción de su otra cinta histórica, *Colosio* (2012). Bolado tenía el objetivo de estrenarla el 2 de octubre, “pero no llegamos, desgraciadamente (...) pero también influyó el apoyo de distribución del Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE), pues queríamos que se lanzara al mercado de la mejor manera”²²⁶. La cantidad de material obtenido permitió pensar en la producción de una serie de televisión de 12 capítulos que se proponía estrenar en 2013 (cosa que no hizo), en la que Rodrigo Murray personificaría al periodista Julio Scherer²²⁷.

Con un guión de Carolina Rivera, quien en su currículum tiene la muy similar *Amarte duele* (Fernando Sariñana, 2002), y producida por Corazón Films, del mismo Sariñana, *Tlatelolco, verano del 68* cuenta la historia de amor de Ana María, estudiante (no se indica de qué) de la Ibero, y Félix, pasante de arquitectura de la UNAM. Ella, hija de un hombre cercano a Luis Echeverría, y nieta de un hombre del general Lázaro Cárdenas; él huérfano de Guerrero que se mudó a la ciudad para estudiar y que sólo cuenta con un hermano metido (después se descubre) en el Batallón Olimpia.

²²⁶ Columba Vértiz de la Fuente, “Filme y serie de tv sobre el 68, de Carlos Bolado”, *Proceso*, 2 de octubre de 2012.

²²⁷ Vértiz de la Fuente, “Filme y serie de tv sobre el 68, de Carlos Bolado”.

Mientras la muy improbable relación se desarrolla entre agosto y octubre, transcurre el movimiento estudiantil, que aunque se propone como tema central se acaba convirtiendo en una imagen de fondo.

Bolado propone una lectura en dos planos de la historia: por un lado la encarnación del material documental –por lo que filmó prácticamente todas las fechas de renombre en la cronología de la movilización–, que se observan a todo color. Parece un poco como esa consideración de Marcelino Perelló sobre lo que significó el boom contracultural y la libertad de los años 60, cuando dice que

Todo era en blanco y negro. Todos los teléfonos eran negros, todas las sábanas eran blancas, toda la ropa interior masculina era blanca. A nadie se le había ocurrido hacerlo de otra manera. Y en los sesenta, en el 59, irrumpe el color, pero no sólo en los teléfonos, en las sábanas: irrumpe en las conciencias de los jóvenes, que están hasta la madre de la tristeza de los adultos, del miedo de los adultos, de la hueva de los adultos. Irrumpe en el arte, en el cine, en la música²²⁸.

Las manifestaciones de agosto, que no filmó, se muestran con material documental, marcado con títulos que indican fecha, locación e inclusive “apodo” del evento. La gran diferencia es la manifestación del silencio, que fue filmada invitando por medios electrónicos a los jóvenes capitalinos a posar, vestidos con ropa acorde. En la misma la tónica de las manifestaciones (pero no de los otros sucesos), la secuencia es en blanco y negro. Una elección curiosa, pues tenía la oportunidad de “iluminar con colores” la historia.

²²⁸ Marcelino Perelló, citado en Vázquez Mantecón, *Memorial del 68*, 45.

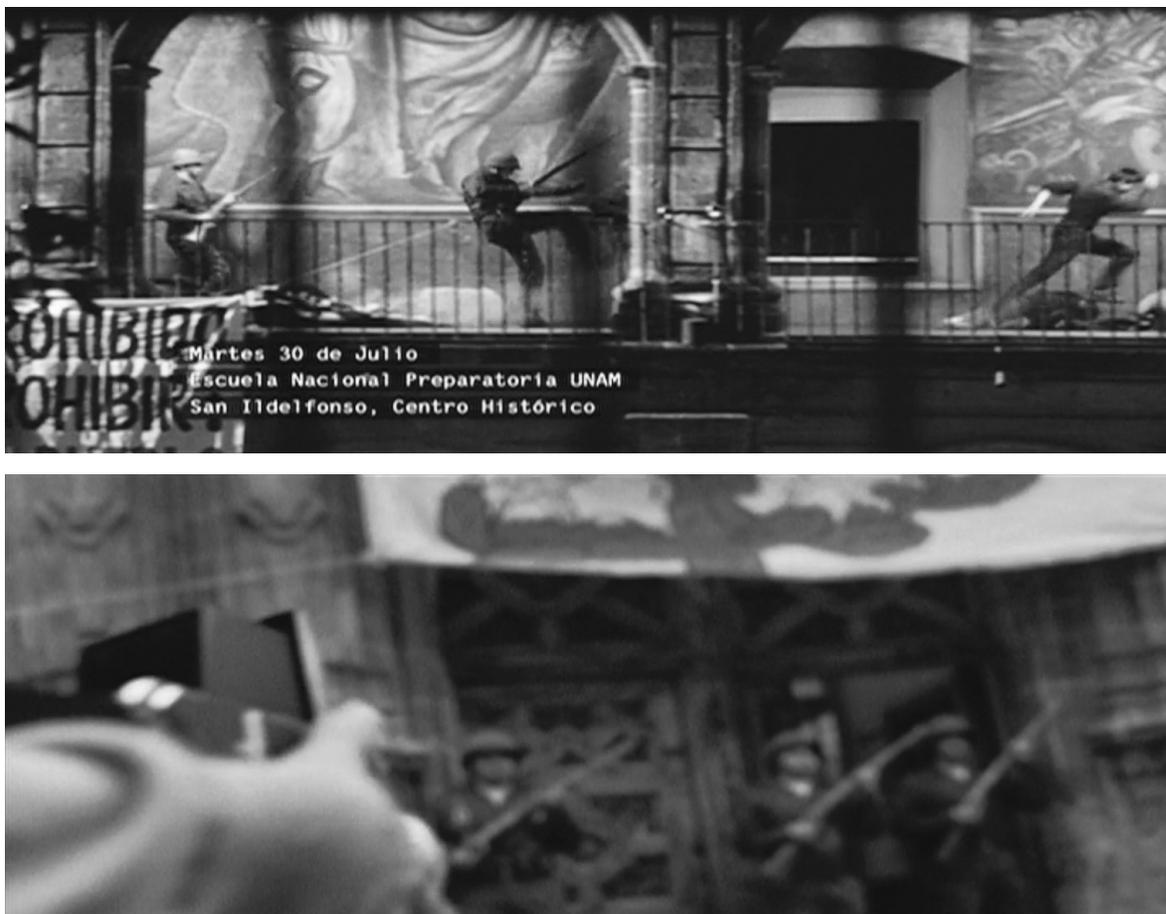


Fig. 34 Fotogramas de *Tlatelolco, verano del 68* (Carlos Bolado, 2013). Dos imágenes "inéditas" y a color sobre la toma de San Ildefonso y su ocupación militar.



Fig. 35 Fotogramas de *Tlatelolco, verano del 68* (Carlos Bolado, 2013). Secuencia en blanco y negro de la manifestación del silencio.

Merece ser mencionada también la ambientación. Más allá de la excusa de la trama, que trabaja la relación de los dos jóvenes y su interlocución con semejantes y adultos, Bolado aprovechó la película para realizar una revisión bastante cuidadosa de elementos que recreen el imaginario sesentayochero; sin embargo, replicó tan bien el muy basto universo visual de la época que en muchas ocasiones terminó provocando sonidos disonantes en vez de la esperada armonía: dos ejemplos entre muchos, el caso de un cartel de *Los caifanes* colgado paradójicamente en el fondo de una aula de la Ibero, o numerosos afiches de películas de la nueva ola francesa en la casa de Félix. En mi opinión, resulta problemático que éstas referencias no acaben de compenetrarse, porque gran parte de la película se convierte en una colección de anécdotas interesantes o "llamativas" para un público no especializado, y enfocadas en obtener la aprobación de la audiencia concedora. Es tal el nivel de metaficción desarrollado que un poco se siente como si hubiera tenido una lista de todo lo que tenía que aparecer en cámara, y palomeado uno a uno. En su carencia de guión y exceso de ambientación, *Verano del 68* resultó una suerte de antítesis de *El grito*, que es toda emoción y poco rigor.

El paciente interno (Alejandro Solar, 2013)

Carlos Castañeda de la Fuente ingresa a un Centro de Asistencia y Adaptación Social (CAIS) en el invierno de 2009. Es un vagabundo de 68 años que sólo posee aquello que puede guardar en las bolsas de su pantalón y chamarra, y que tras una cirugía (no se indica de qué) acepta probar durante el tiempo el régimen de acogida que dan en el CAIS: puede salir desde las 10 de la mañana y (a regañadientes) tiene que volver a las 6 de la tarde; por lo demás, en ese lugar le dan de comer, y tiene dónde dormir y bañarse. El simple hecho que se señale con tanto detenimiento este proceso indica que hay algo en el hombre que amerita mirarlo con atención.

La película de Alejandro Solar Luna trabaja un acontecimiento cuasi-desconocido, evidenciado mediante una suerte de observación participativa que va de la mano con entrevistas a todos los que interactúan con Don Carlos y que, al menos teóricamente, dura el tiempo que aguantó éste en el CAIS. Lo que se va desenredando poco a poco es qué ha hecho que Castañeda esté en la calle: se trata de un hombre que estuvo internado durante 23 años en el hospital psiquiátrico Dr. Samuel Ramírez Moreno, y al que persigue una leyenda de haber tratado de asesinar a un presidente.

Entonces nos presentan dos ángulos que permitieron triangular la historia: la abogada Norma Ibáñez y el periodista Gustavo Castillo. La primera descubrió las lagunas del expediente psiquiátrico de Castañeda y ayudó a su pronta liberación; el segundo partió de un elemento llamativo de la investigación de la FEMOSPP, la búsqueda de

nombres en hospitales y psiquiátricos de desaparecidos durante la guerra sucia, y llegó al nombre de Don Carlos.

Los descubrimientos de ambos, sumados a las entrevistas hechas al propio Castañeda, acaban configurando una historia terrorífica: este hombre, horrorizado por la masacre de Tlatelolco e inspirado por una ideología cristera, decide matar a Gustavo Díaz Ordaz antes de que éste dejara la presidencia. Actúa sin premeditación el 5 de febrero de 1970, y falla. Es detenido y llevado a la Dirección Federal de Seguridad, de donde sólo saldrá cuando la familia se convenza de que la mejor opción para que no lo desaparezcan es internarlo en un psiquiátrico. Así, sin un diagnóstico que apoye el aprisionamiento, se pasa 23 años en el manicomio; 4 de ellos, en un pabellón construido expresamente para aislarlo y en el cual pierde la razón. El Carlos Castañeda que sale en 1993 de su confinamiento tiene delirios místicos y es incapaz de vivir bajo un techo. Desde entonces y aún ahora camina por las calles cercanas a La Villa; dentro del dramatismo que ello implica, la abogada Norma considera que es un mínimo triunfo: “pienso que está disfrutando su libertad. Yo eso lo aplaudo, que ahora pueda ir a donde quiera”.

El “docudrama” trabaja el 68 de distintas maneras: es sin duda la mecha que provoca la acción de Castañeda, pero también es un acontecimiento tan conocido que cuando se presenta en la cinta ni siquiera requiere de una explicación de las imágenes. La secuencia –que como en el resto de la cinta presenta los elementos documentales bajo una lupa y con una suerte de polvo que flota en el aire, que se ve sólo cuando

pasa por la luz—, usa casi las mismas imágenes (y prácticamente en igual secuencia) que *Los rollos perdidos* para hablar cronológicamente del movimiento: las primeras peleas, las marchas de agosto, todo con pietaje de *México 68* (Óscar Menéndez) y *El grito* (Leobardo López); corta al *IV Informe de gobierno* de Díaz Ordaz, también trabajado con una textura granulada; por último, un montaje de planos de *Estrellas de Acapulco* y *El grito* con el cual explica la matanza en Tlatelolco. En todo momento suena el score de Luis Leñero Elu, una melodía a base de violín y piano.

Aunque en los créditos —unas etiquetas que se acomodan, perfecta metáfora del documental— se agradece a José Peguero, las únicas dos cintas que se mencionan son las dichas *México 68* y *El grito*. No obstante, en una entrevista con Carmen Aristegui, el director señaló sus fuentes: “tiene imágenes del 2 de octubre que se han visto muy pocas veces en el formato de pantalla grande, de cines; las imágenes (fueron) donadas por los documentalistas José Peguero y Óscar Menéndez”²²⁹.

Que lo mencione es llamativo, pues cuando las imágenes se muestran en pantalla sólo en algunos casos, específicamente el 2 de octubre, se señala su fecha, pero no su fuente. Se entiende que esto se debe a que está realizando una mezcla de diversos puntos de vista para animar, yo diría incluso “revivir” el acontecimiento, y provocar en el espectador una sensación de horror. Ésta será subrayada mediante la entrevista que se le hace a Carlos Castañeda, quien tan sólo al recordar la noticia de que habían

²²⁹ Alejandro Solar Luna. Entrevista de Carmen Aristegui (3 de octubre de 2013): youtube.com

asesinado a “376 estudiantes” (sic) se quiebra y necesita taparse la boca con la mano. Con esta secuencia el espectador no sólo ha viajado en el tiempo al día de la masacre, sino que también presencia de primera mano cómo recibieron algunos miembros de la sociedad civil la espeluznante noticia. Esta misma reacción permitirá entender, si no justificar, el deseo de asesinar a Díaz Ordaz que nace en Don Carlos.



Fig.36 Fotogramas de *El paciente interno* (Alejandro Solar Luna, 2013). Tres formas de ver Tlatelolco. Por fuera, con secuencias de *Estrellas de Acapulco* (1968), por dentro, con *México 68* (Óscar Menéndez, 1993) y *El grito* (Leobardo López, 1968 - 1970), y con el ojo de la memoria.

Uno de los temas que trabaja con mayor puntualidad es el del tratamiento psicológico que recibió Castañeda en el hospital Samuel Ramírez Moreno²³⁰. Si bien podría cuestionar si esa es la razón por la que trabajo esta cinta, pues el tema central del documental no es el 68 o Tlatelolco sino las consecuencias del movimiento en una historia de vida, creo que hay que observar la transversalidad con que se tocan ambos acontecimientos. Sin el 68 y la represión simplemente no habría existido la historia de Castañeda, y por ende la cinta.

La película salió en octubre de 2013, cuando estaba concluyendo el presente trabajo, y de inmediato me decidí a incluirla. Una de las razones fundamentales es que así terminaba esta revisión historiográfica con un proyecto que, a diferencia de las otras cintas que se han producido recientemente, tenía un grado importante de seriedad en el tratamiento del tema. Por otro lado, como mencioné antes, no sólo señala elementos relevantes en la manera en que la memoria del 68 se ha ido introduciendo en la sociedad –las imágenes no requieren ser explicadas porque se considera que el público las comprende por sí solas–, sino que abre la discusión del trauma post-seenta-y-ochero a una nueva generación: evidencia la herida y el dolor que causó también a quienes se enteraron de la noticia, la sensación de pérdida generacional que abunda en entrevistas, y los alcances del proceso de terrorismo estatal que se estaba poniendo en marcha en esos años y que dió lugar a la guerra sucia.

²³⁰ Sobre este tema trabajo con mayor detenimiento en el capítulo 3.3, *Cuentos patrióticos*.

Don Carlos sufre todos estos procesos y se convierte en un testigo que, en cierta forma, los revive a la cámara y a la generación que ahora ve el testimonio. Me imagino que esto se debe también a que el protagonista no era un líder estudiantil o un militante; llama a la piedad la indefensión con que se inserta (y es desaparecido) en la historia oficial como una anécdota, pero lo que me permite vincularme con este acontecimiento es el hecho de que él no participó –ni estaba interesado en hacerlo– en la lucha estudiantil: su historia es un elemento de identificación con aquellos que, al igual que él, resultamos espectadores a posteriori de la represión. La imposibilidad manifiesta de ayudarlo físicamente provocó que el creador de la película y los otros sujetos de la misma (Solar Luna, por un lado, Ibáñez y Castillo por el otro), decidieran al menos hacer público el testimonio del observador paralelo.

Y es precisamente por ello que considero que es un buen punto final para esta revisión historiográfica: se trata de una película que evidencia un poco la postura con que la mayoría de la población se vincula al movimiento y a la masacre, como algo que pasó y al que se debe reconocimiento y respeto, pero del que sigue sin haber una problematización de fondo sobre las implicaciones que tuvo para el México contemporáneo, salvo la de los actores y estudiosos interesados. *El paciente interno* señala elementos tanto del movimiento y de la masacre como del contexto generacional y el México que fue –o no– después de ese parteaguas. Es su vinculación con nuestro presente, el hecho de que permita la interconexión del espectador con el acontecimiento, lo que me hace pensar

en su valor más allá de la anécdota trágica que implica. Me parece un ejemplo positivo de las maneras en que el cine para la generación de la post-historia puede ayudar a entender y resignificar un acontecimiento, pero también mantenerlo vivo y actualizado.

Capítulo 3

Análisis iconográfico sobre la representación del 68 en el cine mexicano

A continuación presento cinco ejercicios de vinculación iconográfica entre símbolos extraídos de películas sobre el movimiento estudiantil de 1968 en México, y su contexto de creación, influencias, formas de reutilización, alusiones y referencias rastreables. Todos ellos, sostengo, han sido empleados como una forma de mantenimiento y difusión de la memoria de la movilización, insertados en el imaginario cultural de nuestro país a lo largo del casi medio siglo que nos separa de dichos acontecimientos.

Fuego y juego: lecturas en disputa

“Para nosotros ya no hay consuelo en las verdades.
 Hicimos arder las páginas de manual en las antorchas
 hicimos soledades con recetas de cocina
 hicimos sensación de multitudes, aprendimos a pensar:
 Patria, sin que la palabra se llenara de querubines
 marchando al son del himno nacional.
 Descubrimos un país y adquirimos nuestras deudas.”
 Paco Ignacio Taibo II, *Héroes convocados*

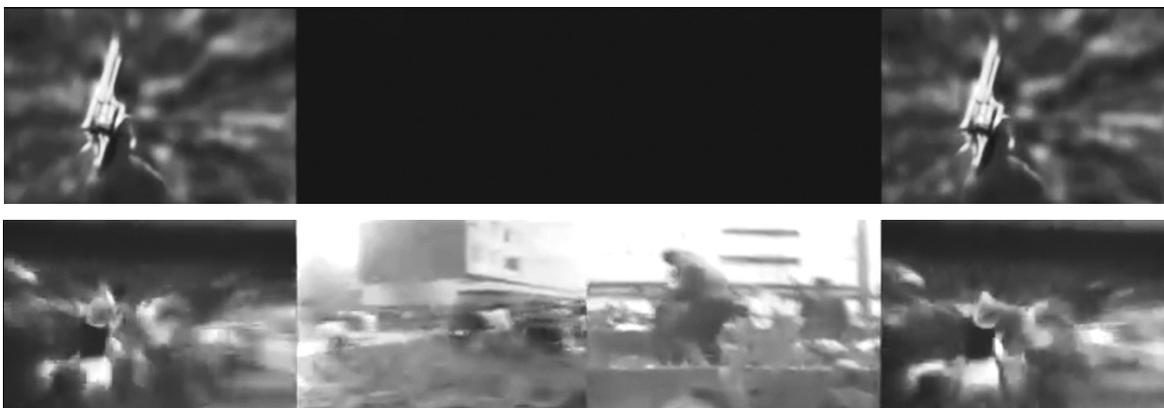


Fig. 37 Fotogramas de *Octubre* (Óscar Guzmán, 2007).

Una pistola se levanta y dispara. En dos pantallas aparecen imágenes de jóvenes que se resguardan de las balas en la plaza de Tlatelolco. Casi simultáneamente, en las otras dos pantallas aparece un tropel de maratonistas que atraviesa la ciudad de México. Con el mismo sonido mecánico, la pieza audiovisual *Octubre* (Óscar Guzmán, 2007)¹, vincula irremediabilmente dos acontecimientos que casi sincrónicamente marcaron un periodo fundamental en la historia mexicana: la masacre de Tlatelolco y los XIX Juegos Olímpicos. El otoño de 1968, el final de un año que vio levantarse a los jóvenes estudiantes en Europa y América.

¹ Presentada de forma permanente en el *Memorial del 68*, CCUT – UNAM.

La olimpiada y la matanza de Tlatelolco son acontecimientos que no sólo deben de leerse en el mismo arco temporal, sino como causa y consecuencia; los preparativos de la primera tienen que entenderse como una de las causas fundamentales para el desenlace trágico del movimiento estudiantil. Desde un inicio la movilización fue caracterizada por la prensa oficialista como una forma de agitación que tenía como finalidad desestabilizar al país en vísperas de las olimpiadas. Más aún, las continuas represiones fueron constantemente atribuidas a una conjura comunista (que fue incluso una explicación a la masacre del 2 de octubre). Esta atribución política no es gratuita: la cercanía geográfica y económica con Estados Unidos mantuvo a México, a lo largo de la guerra fría, bajo el resguardo de los designios proteccionistas. Como señala Soledad Loaeza, Gustavo Díaz Ordaz tenía absoluto pánico a la posibilidad de una invasión estadounidense de demostrarse la influencia comunista en el país². Que esto fuese o no una excusa para la represión de las Juventudes Comunistas y de los asociados al Partido Comunista, es un tema paralelo. El hecho es que fue la razón por la cual el estado se otorgó el derecho para tratar de dominar a las poblaciones más conflictivas de la ciudad de México³.

Las formas de represión del gobierno, y sobre todo su paulatino incremento, tienen una clara relación al cada vez más cercano inicio de los juegos. Se tiene que considerar

² Soledad Loaeza, "Gustavo Díaz Ordaz", en *Gobernantes mexicanos, tomo II*, ed. Will Fowler (México, Fondo de Cultura Económica, 2010), 294, 308 – 312, 322, 323.

³ Este es un elemento que se señala ampliamente en Rodríguez Kuri, "Los primeros días". Vuelvo al tema en el capítulo 3.2 *Cuentos patrióticos*.

que la toma de Cuernavaca por parte del ejército el 18 de septiembre de 1968 se llevó a cabo un día antes de que se inaugurara la Villa olímpica frente a Cuicuilco. Habría sido imposible mantener la fachada de un Estado tranquilo si la prensa extranjera se hubiera visto obligada a atravesar por una Ciudad Universitaria tomada para llegar a la Villa Olímpica. Por otro lado, a un mes de la inauguración de los XIX juegos, se puede asumir que el Comité Olímpico Mexicano requería del libre acceso al estadio universitario, sede inaugural, para realizar los preparativos pertinentes.

Ahora bien, hay que considerar que la vinculación entre deporte y movimientos sociales se encuentra desde los orígenes de la concepción occidental de sociedad. Desde la antigua Grecia, durante la celebración de la Olimpiada se establecía una paz temporal (una tregua olímpica) que permitía a los deportistas de ciudades en conflicto participar en las competencias y volver sanos y salvos a su hogar. Esta necesidad de establecer una suerte de neutralidad con fines deportivos me ha hecho pensar en las formas en que se han vinculado a lo largo de la historia tradiciones deportivas con acontecimientos históricos y sociales.

Se puede considerar sin lugar a duda que parte fundamental de varios juegos, en especial aquellos realizados de forma colectiva, requieren de la capacidad estratégica del conjunto para obtener la victoria. Guerra y juego, además, se nutren de una rivalidad en la cual el otro, el que no pertenece a la comunidad, es un enemigo a

vencer⁴. Ambos elementos estarán presentes a lo largo del movimiento del 68, sea por el contexto histórico en el que se enmarca la rebelión (que al ser causal de la represión se convierte en juez y parte de este proceso), sea por el carácter festivo, juguetón, y en última instancia apegado a las tradiciones deportivas universitarias con que se irán construyendo diferentes símbolos de la huelga.

10.1 Las chispas que incendiaron la pradera

El grito puede considerarse como un documental construido por cuatro discursos consecutivos, realizado con la finalidad de que un ente multiforme, los universitarios del 68, expresaran su punto de vista sobre la entonces aún reciente represión. En dos de sus cuatro medimetrajes la presencia del fuego tiene un papel llamativo, que expondré a continuación.

El medimetraje con que inicia el documental, llamado *Julio*, da cuenta de las batallas en el centro histórico que dieron pie a la movilización estudiantil. Está organizado en tres tiempos: presentación de los personajes, causas y consecuencias. Después de ser violentamente reprimidos por policía y granaderos, los jóvenes responden en una explosión de rebeldía. El símbolo es un camión en llamas frente al cual se anteponen, en contraluz, las manos de los jóvenes. Mientras sus voces claman una y otra y otra vez justicia, sus manos pasan de la pacífica "V" de la victoria al puño de la acción.

⁴ Norbert Elías y Eric Dunning, *Deporte y ocio en el proceso de civilización* (México: Fondo de Cultura Económica, 1992), 13.



Fig. 38 Fotogramas de *El grito* (Leobardo López Arretche, 1968-1970).

Llama la atención que una película del CUEC incluyera con las imágenes del camión cierta violencia, implícita en el hecho de que estos jóvenes (los más jóvenes, los de las secundarias, vocacionales y preparatorias, como establece Rodríguez Kuri) fueran capaces de tomar la ciudad, pero que da un sentido de rebeldía con la que la postura universitaria siempre estuvo en desacuerdo. Esto se evidencia a partir de la siguiente escena, correspondiente a *Agosto*, pues dicha actitud desaparecerá del discurso fílmico.

En *Septiembre* el símbolo se retoma de una forma sutilmente diferente. Esta sección da cuenta cronológicamente del periodo en que el movimiento estudiantil sufrió los primeros indicios de una cada vez más evidente represión sistemática.

Se conforma de tres momentos fundamentales: el discurso de Gustavo Díaz Ordaz (el 1 del mes), las manifestaciones de respuesta (los días 6 y 13), y finalmente la toma de los campus universitarios, realizados entre el 18 y 24. Me interesa hablar específicamente de ciertos aspectos relativos a la segunda sección de este mediodocumental, pero para situarlo mejor daré una mínima explicación sobre el conjunto.

En la primera sección, dedicada al *IV informe de gobierno* y los días posteriores, se utilizan dos tipos de imágenes. Inicialmente, la voz de Gustavo Díaz Ordaz se contrapone a una serie de fotografías que señalan la ceremonia del 1 de septiembre. En este sentido, la imagen y el sonido trabajan para subrayar la autoridad presidencial como una institución paternalista, populista y corrupta. A la fotografía de una anciana indígena que lo abraza, se contrapone el ensordecedor aplauso del congreso, que le da la venia para actuar bajo el famoso discurso que considera que "hemos sido tolerantes hasta excesos criticados, pero todo tiene un límite"⁵.

Para señalar que a lo que se enfrentaban los estudiantes era una figura impasible, invulnerable, se utiliza una segunda secuencia de imágenes, que demuestran la paulatina militarización que sufre la ciudad. En ellas, diversas tomas de avenidas del centro de la ciudad se encuentran ya bajo dominio policiaco. El tráfico capitalino se intensifica por los camiones de granaderos estacionados. Pero, como una señal de que el movimiento se mantiene, entre los carros y como un relámpago diversos automovilistas sacan las

⁵ Gustavo Díaz Ordaz, *IV Informe de gobierno* (1 de septiembre de 1968).



Fig. 39 Fotogramas de *El grito* (Leobardo López Arretche, 1968-1970). Arriba: *IV informe de gobierno* de Gustavo Díaz Ordaz. Abajo: resistencia automovilística.

manos para hacer la "V" de la victoria.

La segunda sección documenta las manifestaciones del mes, que funcionaron como la respuesta estudiantil a la amenaza presidencial: Olga Rodríguez en "El retrato más fiel" menciona varias veces que el problema de las marchas era que todas se parecían, así que lo que se tenía que hacer era encontrar un elemento característico y darle seguimiento para que tipificara la marcha⁶. En general, a la manifestación del 13 de septiembre se le identifica con un símbolo: el silencio. Sin embargo, me parece que el

⁶ Rodríguez, *El 68 en el cine mexicano*.

elemento común entre esta manifestación y la del 6 de septiembre, al menos respecto a la edición de *El grito*, es justamente el fuego como símbolo de unidad⁷.

La reconstrucción, siempre dependiente del material a disposición, resulta caótica, en especial en lo referente a la manifestación del 6 de septiembre, acontecimiento poco referido en los testimonios de los participantes del movimiento. Sin embargo, como señala Roberto Sánchez, camarógrafo en ese momento del CUEC, se trató de una manifestación donde consiguieron muchísimo material. Esto se debe, en gran medida, a que las represiones posteriores confiscaron o eliminaron al material que se sacó de las últimas marchas. El lugar central que obtiene este mitin, así como sus semejanza con el que se realiza en el Zócalo al final de la manifestación del silencio, tiene un origen llamativo, al que volveré en unos momentos.

Por otro lado, la edición de la manifestación del silencio tiene elecciones curiosas: mientras que justamente su significado gira en torno a que el silencio decía más que los gritos, las imágenes recopiladas están editadas junto con una voz en *off* constante. Los testimonios de las manifestaciones coinciden que el ruido más impactante era el que hacían los pies sobre el asfalto, pero aquí se eligió darle voz a quienes se les enfrentan. De hecho, hay una larga toma en la cual la cámara sigue, desde arriba de

⁷ En *Historia de un documento* de Óscar Menéndez, al tocar el tema de la manifestación del 27 de agosto en el Zócalo y previo al "plantón" propuesto en asamblea, se evidencian varias antorchas en torno al autobús de los oradores. Me parece que esta sección del documental de Menéndez tiene varios fallos cronológicos, por lo que posiblemente el material provenga de la manifestación del 13 de agosto. Si el material está correctamente ubicado entonces se podría considerar que el fuego es uno de los elementos que está presente en todas las manifestaciones del movimiento estudiantil.

un camión, a un hombre que les grita, repela, contesta: curiosamente, el único que habla. ¿Sería para dar la sensación de que era un movimiento abierto al diálogo? Si, entonces, en *El grito* el silencio no es lo que le da sentido a la marcha del silencio, yo diría que lo que se lo da el signo de la V, el cual preside una de las tomas icónicas del documental: desde arriba del camión, frente a la cámara, observando hacia abajo a los manifestantes, la victoria silente avanza por Reforma. Una lectura posible es que aunque el movimiento fuera acallado, hablarían las manos. La utilización de este símbolo será una de las fuentes de inspiración más constante en la producción de gráfica relacionada al movimiento estudiantil.

La última sección de esta parte hace un recuento de la toma de CU. La violencia de este acto es el inicio de una larga serie de represalias, varias de las cuales no están evidenciadas en el documental pero que son parte fundamental de la historia del 68 mexicano. En *El grito* no hay un cuestionamiento sobre cómo presentar este suceso; a partir de aquí se documenta con el material a disposición, el cual es reducido. Curiosamente, esto es lo que provee a la película de una de las visiones más interesantes: los estudiantes se están supeditando a la realidad inmediata. Llama la atención el montaje sonoro: agua cayendo sobre agua: un vaso que se llena, un río que ya no se puede parar.

El juego de la guerra

El mitin del 6 de septiembre en Tlatelolco ocupa poco menos de 6 minutos en *El grito* y es una mezcla de imágenes sobre la plaza obtenidas desde dos puntos de vista: el edificio Chihuahua y San Juan de Letrán (Eje Central). A lo largo de estos minutos, las imágenes contraponen la llegada de diversos contingentes con los discursos de oradores. Un elemento interesante es que la acción es acompañada por la voz de una mujer, aunque quienes hablen en las imágenes sean puros hombres. La cámara desde el edificio Chihuahua registra, en picada, la acción de un joven repartiendo el periódico *La voz de México*, que en su portada tenía un resumen de la manifestación del 27 de agosto y una fotografía del mitin en el Zócalo. Se leen en el encabezado la palabra *Firmes*. El diario establecía que los estudiantes se mantenían *Firmes hasta la resolución de sus problemas*. Dos minutos más tarde, cuando termina el discurso y cae la noche sobre la plaza, un grupo de estudiantes enciende un papel en el lado derecho de la



Fig. 40 Fotograma de *El grito* (Leobardo López Arretche, 1968-1970).

Fig. 41 Recorte de la portada del diario *La voz de México* del 28 de agosto de 1968.

plaza. Se realizan dos tomas, cada una de aproximadamente diez segundos, desde dos puntos de vista diferentes. La primera, desde arriba, evidencia que el grupo se encuentra cerca de las asta-banderas del lado derecho de la Plaza de las Tres Culturas.

La segunda toma, realizada al nivel de los manifestantes, tiene como fondo la iglesia



Fig. 42 Fotograma de *El grito* (Leobardo López Arretche, 1968-1970). Toma en picada en la que un grupo de estudiantes entre la multitud enciende papeles.



La segunda toma, realizada entre los manifestantes y con la torre de la Iglesia de Santiago Tlatelolco a la izquierda (el edificio 11 del ISSSTE de frente), es una acercamiento a estas antorchas.
Fig. 43 Fotogramas de *El grito* (Leobardo López Arretche, 1968-1970).

de Santiago Tlatelolco y el edificio 11 del ISSSTE. Esto implica que el camarógrafo se ubicaba en el oeste de la plaza con la cámara apuntando hacia el este, en las escaleras que conectan el edificio Chihuahua con el Zócalo.

Un elemento interesante es que la cercanía del camarógrafo permite, pese a la poca visibilidad de la tarde-noche, notar que las antorchas se conforman de papeles largos. Considero factible que se trate de los periódicos antes distribuidos, de ahí la importancia de hacer ver su entrega generalizada.

Roberto Sánchez, estudiante del CUEC en 1968 y uno de los más importantes camarógrafos de la escuela en ese momento, señala:

Leobardo estaba adentro, en eso habíamos quedado: *tú filmas la parte del mitin* que él estaba donde están los oradores, (...) y yo, pues andaba generalmente en las (manifestaciones). (...) Muchas de las escenas que aparecen como del 2 de octubre, pues no son del 2 de octubre, son de días anteriores. (...) Esa escena se ha utilizado también mucho. Y luego las antorchas y, bueno todo el material y mucho otro⁸.

Este testimonio explica el hecho de que haya dos puntos de vista sobre este acontecimiento. El corto tiempo de ambas tomas permite inferir que fue un proceso relativamente breve, pero significativo. En este sentido, la toma desde el edificio Chihuahua correspondería a la cámara de Leobardo, en tanto los acercamientos y las realizadas cerca de los manifestantes son de Roberto.

⁸ Roberto Sánchez. Entrevista de Álvaro Vázquez Mantecón.

Este camarógrafo no da información sobre la segunda presentación de antorchas en *El grito*, que se lleva a cabo durante el mitin en el Zócalo el 13 de septiembre de 1968, después de la famosa manifestación del silencio.

En esta secuencia se puede apreciar el Zócalo iluminado por antorchas (no se ven las caras de los manifestantes, sólo brazos que sostienen los fuegos) y en algunos casos la acción de mover la antorcha y compartir la llama para crear nuevas luces. A la mitad de esta secuencia la cámara realiza una toma panorámica en círculo, demostrando que se han encendido antorchas en toda la plaza. Pueden apreciarse al fondo los camiones que sirvieron como plataforma para los oradores del CNH.



Fig. 44 Imágenes del mitin del 13 de septiembre de 1968 en el Zócalo. Tomadas de *El grito* (Leobardo López Arretche, 1968-1970).

El montaje no incluye el sonido original, sino porras del IPN, UNAM y Chapingo (en ese orden), obtenidas por Radio UNAM. Considero que el deseo de los editores del material –López Arretche y Aupart– fue considerar a ambas acciones (antorchas y porras) como un elemento en común. A continuación explicaré por qué.

La importancia de esta breve acción, al llevarse a cabo dos veces en el giro de una semana y quedar registrada en ambas ocasiones, me parece evidente; no obstante, puede leerse desde múltiples puntos de vista. Una lectura contextual me lleva a vincular estos acontecimientos con la evidente presencia del espíritu olímpico en el país. Sin embargo, como he mencionado, la flama aún no arribaba al país en ese momento; por otra parte, son acciones que no concuerdan con el ideario estudiantil que, entre muchas otras cosas, cantaba “no queremos olimpiadas, queremos revolución”.

Por otro lado, pongo a consideración un símbolo que no obtuvo mayor repercusión en películas posteriores sobre el 68. La excepción es *Canoa* (Felipe Cazals, 1974), en donde una turba de campesinos alentados por el sacerdote del pueblo lincha a unos jóvenes trabajadores universitarios que se ven obligados a pasar la noche en ese lugar. Los pueblerinos se reúnen a las afueras del atrio y parten hacia la choza donde los trabajadores se esconden, alertados de lo que está por venir. Es muy llamativa la segunda imagen pues refuerza el sentido de que quien alienta esta acción violenta es la Iglesia, de cuyo seno parecen salir todos estas llamas voraces y violentas.

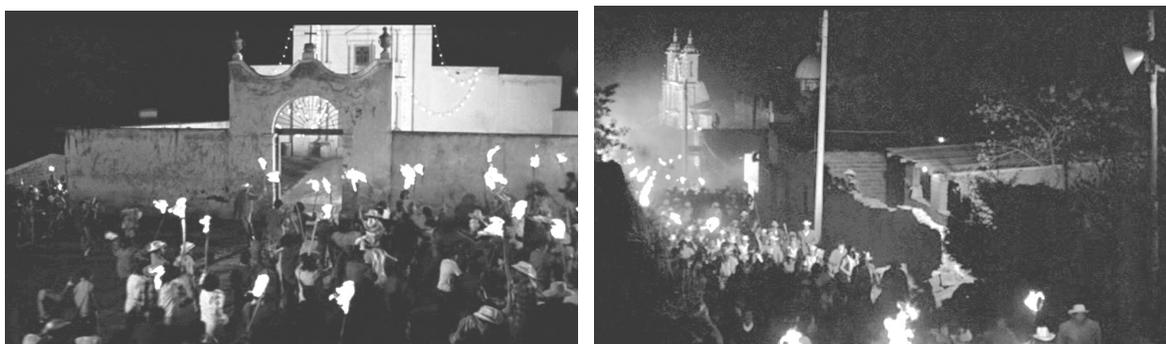


Fig. 44 Fotogramas de *Canoa* (Felipe Cazals, 1974). En el lado superior derecho de la segunda imagen pueden verse los megáfonos desde donde el cura del pueblo llama a acabar con los “comunistas que amenazan la paz del pueblo”.



Fig. 45 Leopoldo Méndez, *Río Escondido*, 1947.

Canoa retoma las antorchas como un elemento iconográfico característico de las películas de la *edad de oro* del cine mexicano donde se retrata la revuelta social, generalmente de tipo rural. Me refiero a cintas como *Janitzio* (Carlos Navarro, 1935) y *María Candelaria* (Emilio Fernández, 1944), pero especialmente a *Río Escondido* (Emilio Fernández, 1947). En esta cinta se narra (entre otras cosas) el levantamiento indígena contra el cacique explotador del pueblo –al contrario de *Canoa*, donde es la autoridad moral, el cura, quien azuzó la rebelión–. Ahora bien, en *Río Escondido* el uso de las antorchas sirve como una forma de dar luz a la miseria que sufren los golpeados indígenas, que no tienen ni acceso al agua. El fuego resultó tan importante que, cuando el grabador Leopoldo Méndez realizó una serie de diez grabados para

fungir como fondo de la secuencia de créditos, incluyó el de los indígenas antorcha en mano conduciendo la rebelión.

Río Escondido es una película en donde la presencia de al menos tres elementos es fuerte y constante: evidencia la necesidad del agua como condición fundamental para la supervivencia humana –el propio título de la cinta hace mención a ella–, convirtiéndola en el ideal al que se aspira (obtener la tierra, recrear al mundo); la tierra, seca, sin vida, funciona como contraposición para marcar la realidad a la que están sujetos todos sus personajes; finalmente, en este sentido, el fuego es el como representante del cambio violento, la disrupción de la realidad, la fuerza que ilumina la razón de los levantados.

Tomando en cuenta esta tradición cinematográfica no sería extraño pensar que las antorchas que se encendieron en septiembre de 1968 hacían referencia a este tipo de movilización. Sin embargo, Daniel Librado Luna Cárdenas y Paulina Martínez Figueroa señalan en *La Academia de San Carlos en el movimiento estudiantil de 1968* que esta acción puede tener otro origen: “Como lo hacían al finalizar los clásicos Politécnico – Universidad, generalmente con la victoria de la última, los jóvenes encendieron antorchas que iluminaron la Plaza de Tlatelolco”⁹.

La primera referencia a esta tradición de las antorchas se puede encontrar en la crónica de *El Nacional* sobre la final de fútbol americano de 1965, sostenida entre

⁹ Daniel Librado Luna Cárdenas y Paulina Martínez Figueroa, *La Academia de San Carlos en el movimiento estudiantil de 1968* (México: ENAP – UNAM, 2008), 177.

los Pumas de la UNAM y el Poli Guinda del IPN. Pese a un inicio favorable a los universitarios, al final del primer cuarto los politécnicos lograron empatar, posición que reforzaron en la segunda parte con un segundo touchdown. Sólo hasta el último cuarto Pumas consiguió el segundo empate, cuatro minutos antes del final del partido. Esto provocó "la locura para la porra universitaria. Se encendieron las antorchas del triunfo, pues se creía que con el empate logrado era ya campeón Universidad"¹⁰.

Sin embargo, el Politécnico empleó una estrategia ofensiva, que permitió que en el último *down* se escapara el quarterback, Omar Fierro, quien logró cruzar el campo bajo el desconcierto de los pumas y arrancarles el campeonato. La crónica narra que "callaron los porristas universitarios y fue el delirio en el lado contrario, prendiéndose las antorchas del triunfo"¹¹. En el anecdotario del fútbol americano se recuerda a esta ocasión como la "noche de las antorchas apagadas".

A partir de esta anécdota la tradición de prender antorchas (para lo cual se encendían los programas de mano) se convirtió en una forma de celebración por parte de los vencedores y de aceptación de la derrota por los vencidos. Esta referencia tiene indudablemente relación con otras tradiciones provenientes de la cultura futbolística de la época. Entre estas podemos señalar la quema del burro, símbolo del Politécnico, que desde 1945 y hasta la fecha es un ritual de jugadores y aficionados auriazules

¹⁰ *El Nacional*, 21 de noviembre de 1965.

¹¹ *El Nacional*, 21 de noviembre de 1965.

previo a la realización del clásico universitario, UNAM – IPN. Los seguidores del Poli, a su vez, queman un puma.

Incluso las películas que trabajan el tema del 68 mexicano no menospreciaron la importancia que tenía el juego en el imaginario estudiantil. Por ejemplo, en el documental *Díaz Ordaz y el 68* la secuencia que explica el inicio de las movilizaciones se ilustra con una toma de jóvenes lanzándose un balón de americano. Este símbolo está presente también en las secuencia que narra el despertar de la familia de *Rojo amanecer*: en ella, los hermanos mayores se molestan lanzándose la pelota en el cuarto.



Fig. 46 Fotograma de *Rojo amanecer* (Jorge Fons, 1989).



Fig. 47 Fotomontaje de *¡Viva la juventud!* (Fernando Cortés, 1989).

Entiendo que esta idea pueda resultar un poco extraña dentro del marco histórico actual. Sin embargo, si se revisa la historia del fútbol americano en México, se puede entender el papel fundamental que tuvo en la conformación de la identidad universitaria al menos hasta la década de 1970.

El fútbol americano se desarrolló como una variante del *rugby* inglés. Esta disciplina deportiva toma su nombre de la academia británica que fijó las primeras reglas de

este deporte, en 1846, y que permitía entre otras cosas patear la pierna de adversario debajo de la rodilla (pero no sujetarlo y patearlo al mismo tiempo) y que el balón se pudiera llevar con la mano. El rugby se introdujo en las universidades de Estados Unidos a partir de 1860; ahí mutó en el llamado fútbol *americano* y se consolidó como un deporte estudiantil. Gracias a la influencia de los residentes norteamericanos en el país, así como fruto de los migrantes al norte a causa de la revolución mexicana, México entró en contacto con este deporte¹².

Como señala Gerardo Orellana, la práctica organizada en México se realizó a partir de 1927, cuando se forman equipos dentro de las instituciones deportivas y atléticas más destacadas de la capital. En 1931 se juega el primer campeonato nacional y “en 1936 surgió el representativo del Instituto Politécnico Nacional (año en el que se jugó el primer clásico Politécnico-Universidad) y el *Club Atlético Suizo (CAS)*; en 1937 fue creado el equipo de la Universidad Obrera; y en 1938 el de la Universidad Autónoma de Chapingo”¹³. Orellana continúa:

La práctica del fútbol americano se popularizó entre los jóvenes de los estratos medios urbanos de la Ciudad de México durante las décadas intermedias del siglo XX (1940 a 1969) y en especial entre los estudiantes de la Universidad Nacional Autónoma de México y el Instituto Politécnico Nacional. La popularidad y “rivalidad” entre ambas instituciones marcó una época e imprimió una dirección específica en la práctica de este deporte (con tanta fuerza) que se

¹² Alejandro Morales, *100 años de Fútbol Americano en México* (México: Editoriales Juveniles, 1996), 132-33.

¹³ Gerardo Orellana, “El fútbol americano en las instituciones de educación superior en México”, *Razón y palabra*, no. 69 (julio – agosto, 2009), 6.

convirtió en el signo representativo del deporte universitario. Tanto fue así que en el mural de la Biblioteca Central de la UNAM, el deporte universitario se encuentra representado por un jugador de fútbol americano¹⁴.

Otro ejemplo de la preponderancia del fútbol americano en la cultura universitaria de los años 50 está en los bocetos que realizó Diego Rivera para el mural del estadio deportivo. Pese a que finalmente sólo se realizó un medallón que cubre el lado oriente del edificio, inicialmente se pensó en un mural que cubriera por completo el estadio. En él se puede ver una ilusión futurista que desarrolla los movimientos, entre otros deportes, de jugadores de fútbol americano.

La rivalidad de la Universidad y el Politécnico puede comprenderse como un reflejo del importante capital deportivo de ambas instituciones, que se repartieron los campeonatos nacionales entre 1933 y 1970, con mínimas excepciones.

Es llamativo, sin embargo, considerar que los encuentros entre ambas casas de estudio también se convirtieron en un símbolo que iba mucho más allá de lo deportivo. En este sentido, los clásicos se convirtieron en una forma de jugarse el orgullo institucional, de evidenciar la superioridad sobre el adversario. A la vez que la afiliación de los estudiantes al equipo representativo enardecía, también se adquirieron ciertos signos que poco a poco conformaron una suerte de combate ritual. Me refiero a la conformación de tradiciones ya mencionadas, como la "quema del puma" (que empezó en 1945,

¹⁴ Gerardo Orellana, "El fútbol americano en las instituciones de educación superior en México", 6.

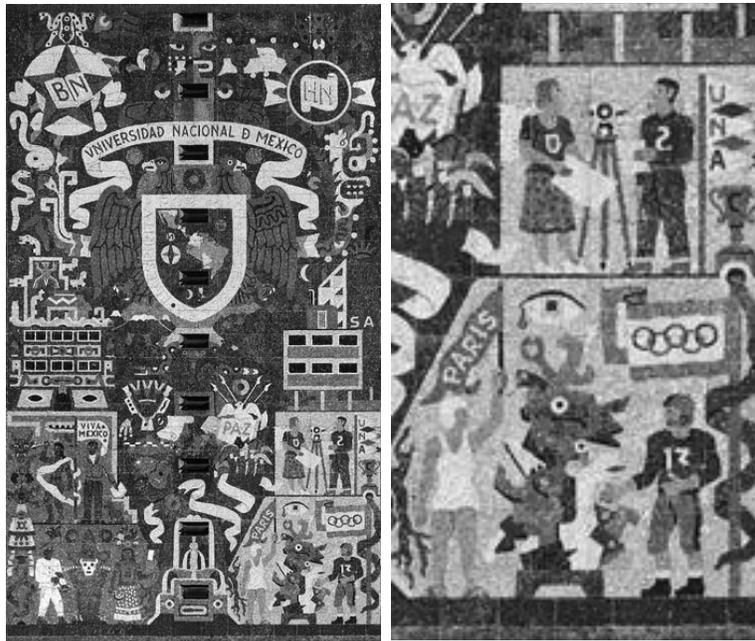


Fig. 48 Imagen general y acercamiento a la parte inferior derecha del mural poniente de la Biblioteca Central de la UNAM, realizado por Juan O'Gorman.

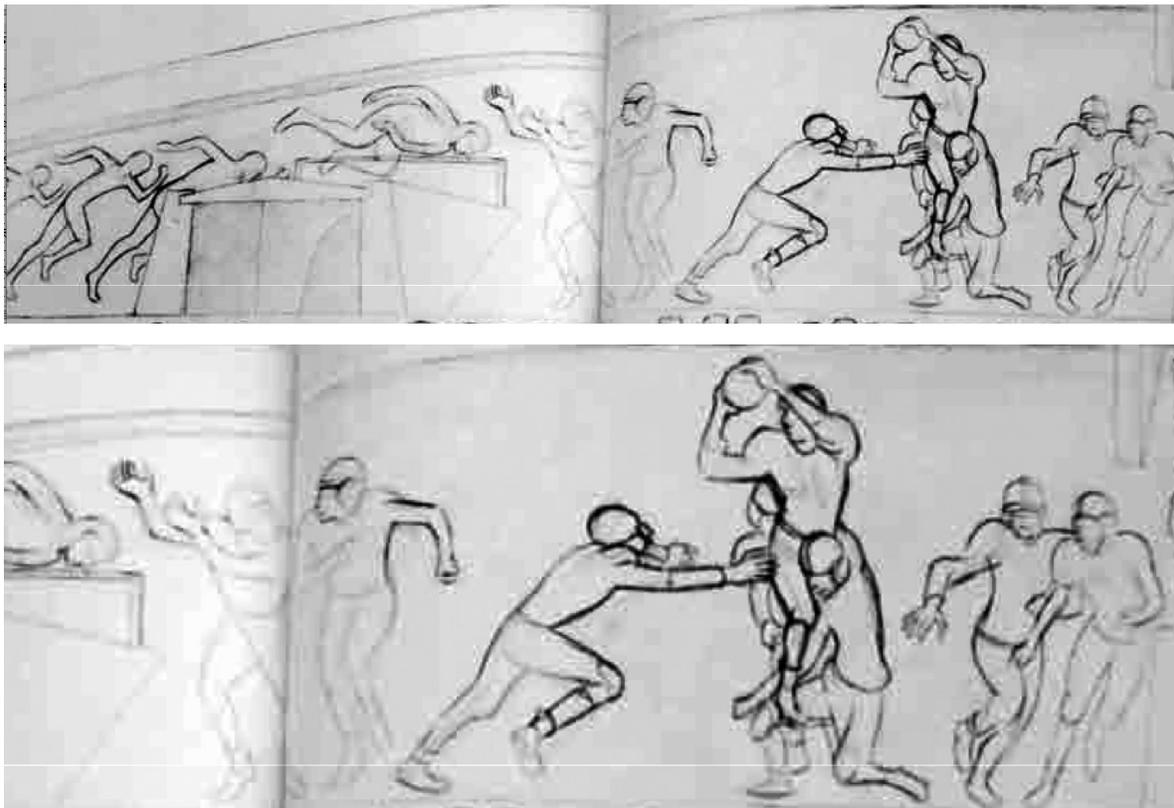


Fig. 49 Bocetos de Diego Rivera para su proyecto de mural del Estadios de prácticas, 1954. Tomados de Daniel Vargas Parra, *Juegos de basalto. De la integración plástica y su resistencia en el Estadio Universitario* (Tesis de Maestría en Historia del arte, UNAM, 2009).

seguida muy pronto por la "quema del burro").

Se puede argumentar que esta tradición deportiva nace de la costumbre popular de quemar "judas" y ciertamente se encuentra este mismo elemento dentro de los rituales tanto rebeldes de 1968: en la manifestación del 13 de agosto los estudiantes del Politécnico quemaron, entre otras cosas, la figura de un gorila que representa al jefe del cuerpo de granaderos Luis Cueto. En la misma serie fotográfica que realizó esa noche Rodrigo Moya puede observarse cerca del fuego (aunque no parte del el) un ataúd que señala la violencia a la que han sido sometidos los jóvenes en los primeros días de represión. La mortaja indicaba, asimismo, la idea ya colectiva de que a los primeros actos del cuerpo de granaderos habían incluido la acción sistemática de borrado de las huellas, que incluía la desaparición de los detenidos y muertos. Es



Fig. 50 Serie fotográfica de Rodrigo Moya. Zócalo, 13 de agosto de 1968.

llamativo que la presencia del fuego haya convertido a estas acciones en elementos centrales de la manifestación.

Sin embargo, me gustaría que se tomara distancia de esta acción a partir de dos características sustanciales que tienen las antorchas del 6 y 13 de septiembre: se trata de fuegos improvisados y que se comparten, que se difunden. La quema de los judas implica todo un trabajo de planeación, en tanto que la quema de estos papeles remiten a la forma casi espontánea con que se creó esta tradición deportiva.

Asimismo, la idea de que toda la plaza se llene de este fuego es un elemento que, si se relaciona con el origen de las antorchas en los estadios, nos puede referir a un nuevo símbolo. Los programas quemados eran una forma de evidenciar la victoria de un grupo sobre otro, separados por las tribunas del estadio. El que el Zócalo se llene de antorchas puede entenderse como una forma de establecer la unión entre las universidades y marcar un armisticio sobre su pasado "belicoso". En este sentido, considero que no es en vano que para su montaje de Leobardo López haya utilizado las porras de las tres principales instituciones participantes de la huelga. La lectura a la que remite esta edición es justamente a la creación de una nueva tradición que, en contraste con la competencia deportiva, señala la vinculación entre los estudiantes de las máximas casas de estudio del país por un fin común.

Quisiera señalar sólo un último elemento para cerrar este círculo. El 22 de julio el

enfrentamiento en la Ciudadela que incendió la pradera (la chispa, por así decirlo) fue un juego de tochito que derivó en pelea entre la Vocacional y la Preparatoria, esto es, entre representantes de estas dos instituciones. Más allá de que el conflicto se haya visto alterado por intromisiones externas –muy posiblemente pandillas del centro de la ciudad, como señala Ariel Rodríguez Kuri–, o de la violencia con que fue contenida la escaramuza, llama la atención que el elemento que estuvo ahí desde el principio fue justamente de tipo deportivo: el fútbol americano. Un enfrentamiento de orgullos institucionales, que derivó en batalla campal y evidenció la represión constante del gobierno sobre los jóvenes, se revirtió mediante la unión de la UNAM y el IPN a través de estas noches iluminadas por antorchas.

Fuegos de artificio

De acuerdo con el *Diccionario de iconografía y simbología* de Federico Revilla, la antorcha es un "atributo que se relaciona con el sol, la luz y el calor, comportando las significaciones correspondientes. En manos de la Verdad disipa las tinieblas del error o de la ignorancia. Por otra parte, puede asumir valores de purificación, en cuanto se trata de un fuego manejable"¹⁵.

En 1964, Gustavo Díaz Ordaz caracterizaba al fuego como una forma de herencia y cambio al mismo tiempo. Su *Primer informe de gobierno* menciona: "sucesivas generaciones se han pasado y se seguirán pasando la antorcha que representa la

¹⁵ Federico Revilla, *Diccionario de iconografía y simbología* (Madrid: Cátedra, 2009), 44 y 584.

continuidad histórica de México y sus incontenibles afanes de progreso”¹⁶. Esta visión establece la obligación del Estado como guardián de la memoria, proceso que se realiza mediante la transmisión generacional de valores y conocimientos. El fuego, que se recrea a sí mismo pero es siempre diferente, representa el progreso, la luz que ilumina el camino de la humanidad. Asumo que esta interpretación de las antorchas, realizada al inicio del sexenio diazordacista, establece una opinión sobre el tipo de historia posrevolucionaria que el presidente proponía para su gobierno. Asimismo, si se considera que la inauguración de las Olimpiadas fue antecedida por una ceremonia en honor al Quinto Sol –que paradójicamente se realizó en la Pirámide de la Luna– que más que recuperar la concepción cíclica de la historia que tenían las culturas prehispánicas, en el discurso oficial del Estado se echó mano de la noción simbólica del fuego como elemento que crea y re-crea la identidad mexicana.

Como corolario, me parece que la ceremonia olímpica proponía algo más que la demostración de cambio y continuidad. En mi opinión, la barroca propuesta del Comité Olímpico Mexicano incluyó una fuerte referencia al dios Quetzalcóatl, a través de los múltiples bailarines adornados con plumas que danzaban en torno al fuego. Sin embargo, el gran dios de Teotihuacán no se identifica por el fuego sino por el viento, por ser el portador de la lluvia (y la fertilidad) en sus plumas. Pero además, pertenece a un culto de finales del periodo clásico de Teotihuacán, lo cual se puede inferir de la

¹⁶ Gustavo Díaz Ordaz, *Informe de gobierno* (1 de septiembre de 1965).

posición de su pirámide respecto a las pirámides celestiales, dado que se ubica en el extremo opuesto de la avenida de los muertos: en la Ciudadela. La estructura no sólo se sitúa en la sección comercial del centro ceremonial. En la propia pirámide se representan diversos tipos de formas marinas –caracoles, en especial–. Una visión simplista de estos símbolos permite considerar que, si los teotihuacanos conocían objetos vinculados al mar, el pueblo del valle tenía que tener algún tipo de vínculo con el Golfo de México, posiblemente comercial. En este sentido, no sería extraño que las representaciones de la pirámide de Quetzalcóatl hicieran referencia a las diferencias que el dios proveía con el comercio. Ésta es una de las razones por las que a esta figura se le veneraba como sacerdote del aprendizaje, de las artes y el conocimiento.

Aquí aparece, sin embargo, una paradoja. El COM propuso una interpretación banal, antojadiza y folklórica sobre la relación entre el fuego y las tradiciones prehispánicas, en una ceremonia que giró en torno a la importancia del conocimiento como parte de la paz olímpica. Esta idea fue reforzada con la instalación de uno de los fragmentos/reencarnación de esta hoguera en el Museo de Antropología e Historia, para que durante 15 días iluminara la Olimpiada Cultural.

La memoria del fuego

Curiosamente, Quetzalcóatl tiene otra vinculación con el fuego olímpico en el mural de Diego Rivera que corona la entrada al Estadio de exhibición (sólo a partir de 1968 conocido como el Olímpico Universitario o *México 68*): *La universidad, la familia mexicana, la paz y la juventud deportista*.

No se trata de la única referencia mural en la Universidad al fuego. Entre 1950 y 1963 se crearon al menos 5 obras más en el campus que tienen referencias a este elemento:

- *La conquista de la energía y El retorno de Quetzalcóatl* de José Chávez Morado (1952 -1953) para el Auditorio Alfonso Caso de la Facultad de Ciencias.
- *La superioridad del hombre por medio de la cultura* de Francisco Eppens Helguera (1952) para el Auditorio José J. Rojo de la Facultad de Odontología.
- *La vida, la muerte, el mestizaje y los cuatro elementos*, de Francisco Eppens Helguera (1953 – 1954) para la fachada poniente de la Facultad de Medicina.
- *La creación humana y la economía*, de Benito Messeguer (1963) para el Auditorio Narciso Bassols de la Facultad de Economía¹⁷.

En todas ellas se evoca al fuego como un símbolo de libertad y se remite a la leyenda del titán griego Prometeo. Este semidiós ha pasado a la historia cultural como el héroe que entregó el conocimiento a la humanidad al otorgarles el fuego, con lo cual los hombres

¹⁷ Lourdes Cruz González Franco y Zoraida Gutiérrez Ospina, *Guía de murales de Ciudad Universitaria* (México: Instituto de Investigaciones Estéticas / Dirección general del Patrimonio Universitario - UNAM, 2008), 40 – 68.

podieron cocinar la comida y enfrentar al frío. El transporte de este fuego, y por lo tanto la forma de transmisión del conocimiento, se realiza a través de una antorcha, lo cual indica la posibilidad de movimiento, de traslado y de adaptación de la cultura.

El mural de Rivera, que inicialmente rodearía todo el perímetro del estadio pero se redujo a un medallón en la fachada oriente, es un altorrelieve que utiliza materiales característicos de la zona. Entre las piedras resaltan "el rojo texontle, el suave tono ámbar del tecali, el mármol blanco, las piedras verdes y rosas, la piedra del río"¹⁸. Se conforma de cuatro elementos: el símbolo de la UNAM, el águila y el cóndor, que abrigan a una familia. Ésta, en el centro del conjunto, entrega una paloma blanca, símbolo de la paz, al niño, el futuro. A cada flanco se encuentra el deportista mexicano (en el lado derecho una mujer, en el izquierdo un hombre), que colocan la antorcha en su respectivo pebetero, idealmente detrás de la Universidad. Por último, en el extremo inferior Quetzalcóatl (que atraviesa de lado a lado la construcción con granos de maíz entre sus plumas) sostiene al grupo. La lectura posible es que la Universidad, casa del pueblo, cobija a las futuras generaciones permitiendo la creación de paz y entendimiento mediante el saber. El fuego olímpico sella dicha promesa, a través de la juventud deportista, que deposita esta forma de conocimiento en el centro de estudios.

¹⁸ Cecilia Gutiérrez, "La universidad, la familia mexicana, la paz y la juventud deportista. Diego Rivera", en *Guía de murales de Ciudad Universitaria*, ed. Lourdes Cruz González y Zoraida Gutiérrez (México: Instituto de Investigaciones Estéticas / Dirección general del Patrimonio Universitario - UNAM, 2008), 41.



Fig. 51 *La universidad, la familia mexicana, la paz y la juventud deportista*. Diego Rivera, 1954.
Fachada oriente del Estadio olímpico universitario.



Fig. 52 Fotograma de *Tlatelolco, verano del 68* (Carlos Bolado, 2013).

Fuego olímpico

Las Olimpiadas permearon en la vida capitalina y nacional estuvo presente mucho antes de que el movimiento estudiantil estallara. Se trató de un proceso de más de tres años que incluyó la construcción de diversas estructuras (la mencionada Villa Olímpica, el Palacio de los Deportes, el Estadio Azteca, el gimnasio Juan de la Barrera) y la adaptación de edificios culturales para ser sedes olímpicas (el Auditorio Nacional –previo a su remodelación–, la Arena México, el Teatro de los Insurgentes) además de los intentos de gentrificación y pacificación paulatina de la ciudad.

El fuego olímpico, generado ceremonialmente en el Monte Kronius, salió de Olimpia el 23 de agosto de 1968¹⁹; mientras tanto, en la ciudad de México se organizaba la magna manifestación al Zócalo que el 27 de ese mes propondría establecer un plantón que obligara al diálogo público. Al tiempo que la llama recorría el Mediterráneo y atravesaba España, los estudiantes fueron desalojados de la Plaza de la Constitución, se llevó a cabo una ceremonia oficial de “desagravio a la bandera” que mutó en mitin político a favor de la huelga, el presidente expresó al Congreso (y al pueblo) la posibilidad de utilizar la fuerza contra el movimiento, y con extrema violencia, fueron ocupados los campus de la UNAM y el IPN. Curiosamente, ésta es una de las premisas de *Tlatelolco, verano del 68* (Carlos Bolado, 2013). Los acontecimientos relativos al movimiento estudiantil constantemente se ven en relación al lugar en donde se encuentra la flama, lo cual también funciona como una metáfora del evento que se va acercando.

Una vez llegada a territorio nacional, la flama partió de Veracruz hacia la ciudad de México y, emulando a la Conquista, recorrió la misma ruta que más de 400 años antes Hernán Cortés había inaugurado. Un día antes de llegar a la capital (habiendo ya ocurrido la masacre en Tlatelolco y con las familias de más de 200 estudiantes buscando en hospitales y morgues a sus desaparecidos, muchos de los cuales aún no eran presentados oficialmente en Lecumberri) se realizó una ceremonia en la Pirámide de la Luna de Teotihuacán. Pedro Ramírez Vázquez, director del COM, explicó:

¹⁹ *Memoria de la XIX Olimpiada, Vol. 6* (México: Comité Olímpico Mexicano, 1970), p. 89.

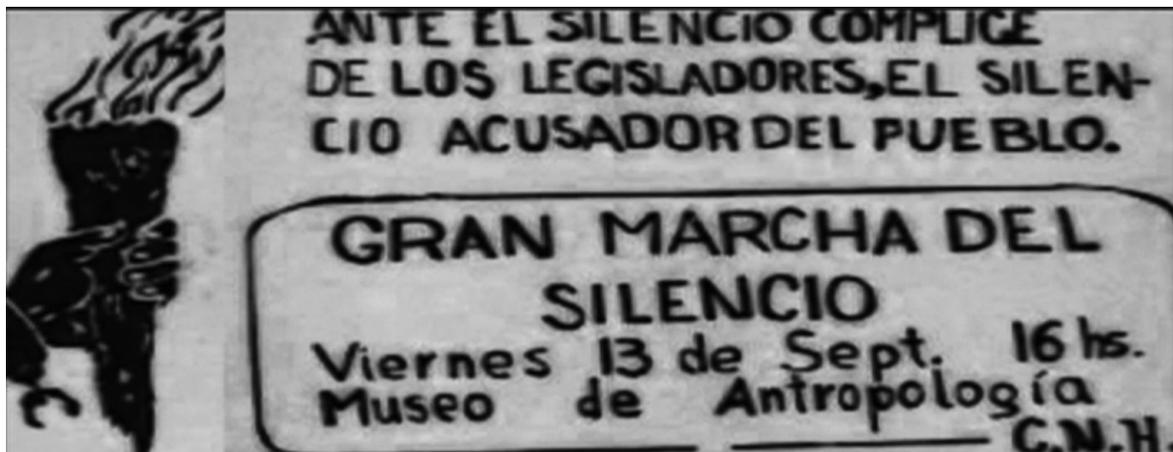


Fig. 53 Fotogramas de *Tlatelolco, verano del 68* (Carlos Bolado, 2013).



Fig. 54 Ceremonia del Fuego nuevo en Teotihuacán. Fotografía tomada de *Memoria de la XIX Olimpiada*.

Es tradición olímpica que la antorcha, el fuego olímpico, un día antes (de la inauguración de los juegos) hay(a) una ceremonia de velación del fuego olímpico. Lo hicimos en Teotihuacán con 3 mil bailarines, jóvenes danzantes del Seguro Social dirigidos por Julio Prieto. (...) El sentido que nosotros le habíamos dado (se relacionaba con) el quinto fuego, el cuarto fuego, las tradiciones mexicanas de ese sentido, con un gran éxito también²⁰.

Ramírez Vázquez se refiere a la "ceremonia del *Nuevo fuego*, ritual realizado por los mexicas cada 52 años"²¹. No obstante, la ceremonia estaba inspirada en el espectáculo que recientemente se había inaugurado en el sitio arqueológico, dramatizado por Salvador Novo, cronista de la ciudad. En este show de luz y sonido se contaba, entre otras historias, la creación del sol y la luna mediante el fuego, que en este caso era símbolo del sacrificio²².

Aunque había un evidente afán por publicitar la herencia cultural mexicana a través de estos espectáculos, me parece importante destacar la interpretación del investigador Eric Zolov, quien apunta:

El simbolismo de este espectáculo cuidadosamente coreografiado expresó una evidente reescritura de la conquista: para subrayar la "herencia" nacional se borraba la violencia de la subyugación, al tiempo que nacía un mestizo como representante de la mezcla de dos mundos diferentes. De esta forma,

²⁰ Pedro Ramírez Vázquez. Entrevista de Álvaro Vázquez Mantecón (20 de febrero de 2007).

²¹ "Festival en Teotihuacan para recibir la Antorcha Olímpica," en *Memoria de la XIX Olimpiada*, Vol. 4 (México: Comité Olímpico Mexicano, 1970), 627.

²² Salvador Novo, *Teotihuacan, la ciudad de los dioses* (México: Departamento del Gobierno de México, 1968).

la "raza" se despolitizaba y transformaba en una celebración de diferencia cultural y sincretismo. A cambio, la presencia vivencial de lo indígena se recombinaba en una narrativa simbólica esencial, borrando (al menos en el discurso oficial) la realidad cotidiana de empobrecimiento y conflicto rural²³.

A la mañana siguiente la flama emprendió el camino a la ciudad de México y, llegando a la capital "se fragmentó en tres partes: una para ser conducida al puerto de Acapulco, otra al Museo Nacional de Antropología e Historia, sede principal del Programa Cultural, y otra al escenario principal de los Juegos"²⁴. Enviar el fuego a Acapulco es ejemplo del pragmatismo de Ramírez Vázquez, quien estableció sedes alternativas cuando la ciudad de México no pudiera ofrecer los recursos naturales necesarios para la realización de los juegos. En este sentido, en el puerto guerrerense se llevó a cabo la regata olímpica, en tanto en Valle de Bravo (aunque sin representación del fuego) se llevaron a cabo parte de las justas de equitación. Por otra parte, llama la atención la caracterización trinitaria que se le otorga al fuego, partiendo de su capacidad de fraccionarse pero al mismo tiempo mantenerse (a través de la regeneración) como una unidad. En mi opinión, esta acción evidencia una lectura cristiana católica en la cual el fuego, pese a su división en tres entes, sigue siendo uno, completo.

La fracción del fuego que llegó al Estadio Olímpico Universitario fue entregada a la atleta Enriqueta Basilio, primera mujer en recibir el honor de encender el

²³ Eric Zolov, "Showcasing the 'Land of Tomorrow': Mexico and the 1968 Olympics", *The Americas* 61, No. 2 (October 2004), 178. (Mi traducción)

²⁴ *Memoria de la XIX Olimpiada*, Vol. 6, 98.

pebetero olímpico. No es una acción carente de símbolos, ya que si bien la ceremonia de creación del fuego era realizada por actrices griegas que evocaban el rito antiguo²⁵, la inclusión de una "mestiza" en el centro de la ceremonia oficial reforzará la identificación de la nación mexicana como la viva unión de Europa y América. Se trata, una vez más, de la construcción de una imagen de lo mexicano que no responde al contexto de la década de los años 60, sino prácticamente a una conceptualización europeísta y pre-independentista. Este elemento se ve reforzado por la fecha elegida para inaugurar las olimpiadas: el aniversario de la llegada de Cristóbal Colón a las Indias Occidentales.

El fuego olímpico no llega, sin embargo, a un territorio incivilizado. La modernidad de México y su evidente bienestar económico se hicieron patentes tanto en los diseños de arte óptico que señalaban concéntricamente el estadio olímpico, como en los ajustados *shorts* y el corto cabello que lució Enriqueta Basilio en su (literal) ascensión hacia la historia. El simbolismo no se escapa: el ícono con que México se propone al mundo es una mujer joven, atlética, fértil, producto de una naciente república donde se restablece la paz, se evidencia el milagro económico e ilumina al planeta con su ejemplo. Basilio encarnaba al mismo tiempo a los tradicionales símbolos de la madre patria²⁶, mezcla perfecta entre el pasado indígena del país y el eminente futuro cosmopolita al que éste estaba destinado. Como señaló Eric Zolov,

²⁵ *Memoria de la XIX Olimpiada*, Vol. 6, 89.

²⁶ Julia Tuñón, "Cuerpos femeninos, cuerpos de patria", *Historias* 65 (septiembre – diciembre 2006), 41-60.

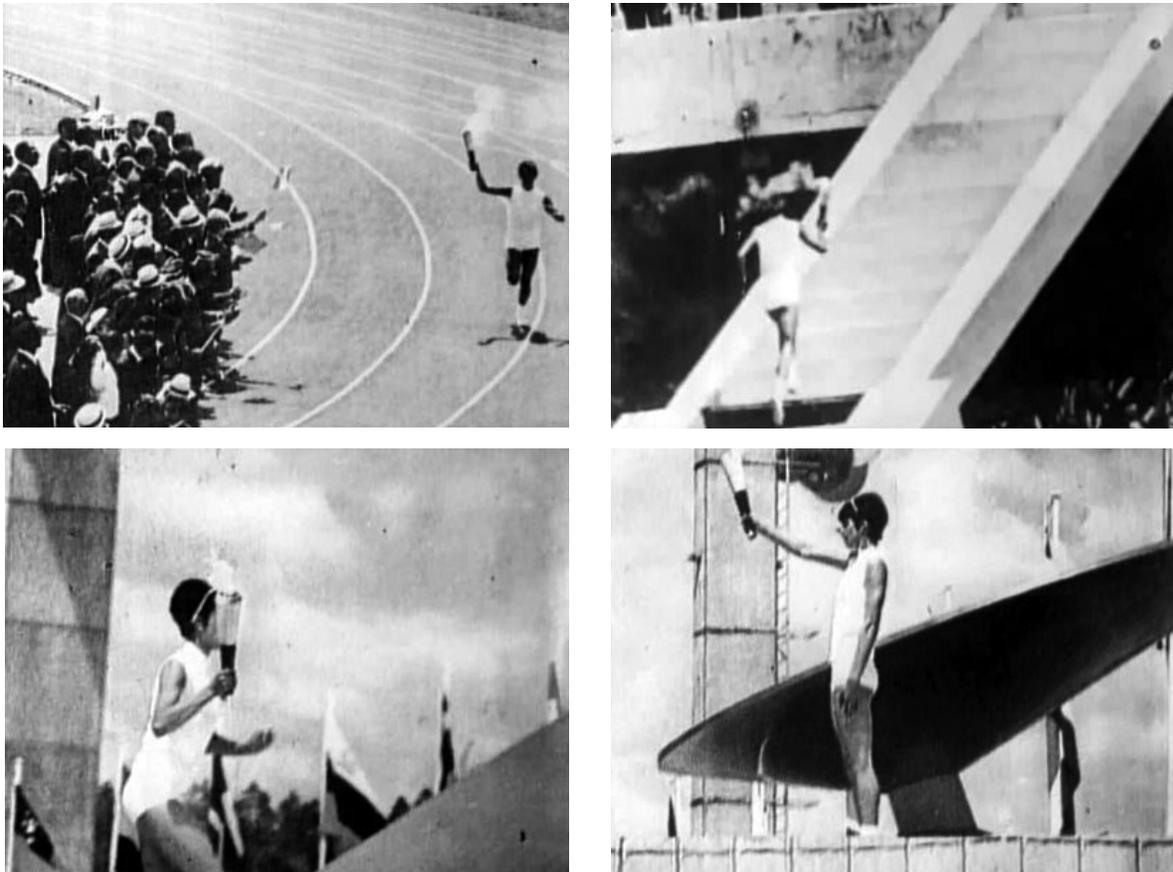


Fig. 55 Fotogramas de *El grito* (Leobardo López Arrecthe, 1968-1970).

el enfoque de la Olimpiada:

comprendió una visión de México en donde la nación se percibía como una tierra en que, por un lado, las tradiciones internacionales demostraban profunda tolerancia a la diferencia política mientras, por el otro, las tradiciones culturales indígenas eran enmarcadas por, e intervenidas sin, problemas con una postura enfocada en el futuro y en los valores modernos²⁷.

De la importancia de la recuperación de estos elementos en un momento en que se culpó a los estudiantes de tratar de frustrar las Olimpiadas con un complot antipatriótico hablaré en el subcapítulo 3.3, dedicado a la tierra y a sus héroes.

²⁷ Luis Castañeda, "Tlatelolco: Design, Media, and Politics at Mexico '68", *Grey Room* 40 (Summer 2010), 114. (Mi traducción)

Sobre las olas: desencuentros generacionales

It was as if all the hopeful madness of the world had broken out to bring terror upon her heart, with the voice of that old man shouting of his trust in an everlasting tomorrow.
Joseph Conrad, *Tomorrow*,

La Real Academia Española de la Lengua define cataclismo –que provienen del griego κατακλυσμός, inundación– de diversas formas: un grave trastorno del globo terráqueo producido por el agua o por un fenómeno natural; gran trastorno en el orden social o político; o disgusto, contratiempo, suceso que altera la vida cotidiana²⁸.

No hay una representación más clara de un cataclismo en el cine mexicano que *Nafragio*, de Jaime Humberto Hermosillo (1978). Considerada una de las 100 mejores cintas en la historia del cine mexicano, y ambientada en su mayor parte en un departamento de Tlatelolco, la película empieza y termina con una alegoría del mar interno. Para los fines de este trabajo es importante mencionarla, pese a que la trama no gire específicamente del 68 mexicano. La primera secuencia muestra un mar picado e inmediatamente después se traslada a la unidad habitacional, que recorre desde las alturas y con el movimiento aleatorio de las ondas marinas. Al mantener el sonido de la borrasca oceánica, la rápida sucesión de edificios de diferente altura, y por la misma forma en que se mueve la cámara, da la impresión de encontrarse dentro de la tormenta. La única diferencia es que esta es de concreto, no de agua.

²⁸ Real Academia Española, *Diccionario de la lengua española*: <http://lema.rae.es/drae/>



Fig. 56 Fotogramas de *Naufragio* (Jaime Humberto Hermosillo, 1978).

Filmar Tlatelolco en 1978, prácticamente una década después del 2 de octubre, resulta toda una novedad. Esto se puede explicar, como señala Álvaro Vázquez Mantecón, porque la unidad habitacional ya no es un emblema del desarrollo estabilizador sino un símbolo, pero sobre todo una cicatriz, una marca visible, de la masacre²⁹. Dice Javier Ramírez:

A raíz de este movimiento en el cine mexicano se operó una politización que llevó a que mucho del cine, particularmente el estudiantil y experimental, reflejara el estado de ánimo consecuencia de la represión. (...) Incluso en

²⁹ Vázquez Mantecón, *Memorial del 68*, 202.

cintas sin un aparente contenido político como *Naufragio* de Jaime Humberto Hermosillo, se veían estos referentes³⁰.

La trama de *Naufragio* está basada de *Tomorrow*, cuento de Joseph Conrad, en el que un viejo marino espera en un puerto el regreso de su hijo. Poco a poco, mediante los relatos que hace de las aventuras que aquel ha de tener, la joven Bessie, quien cuida al capitán Hagbeard, comienza a compartir la ilusión del viejo; éste responde que con seguridad su hijo volverá mañana. Enamorada de la idea de este hombre, cuando el tipo efectivamente vuelve al pueblo, Bessie queda cautivada por sus encantos hasta que descubre que es un mendigo agobiado por las deudas; ella accede a darle todo el dinero que tiene a condición de que se vaya sin que su padre lo vea. Mientras trata de reconstruir su mundo tras la despedida, descrita como si una enorme ola arrasara el pueblo, el capitán, en su felicidad casi senil la trata de reconfortarla diciéndole que “mañana” regresará su hijo.

La adaptación de José de la Colina es muy oportuna, en la medida en que la vieja Amparito (Ana Ofelia Murgía) actúa convincentemente el papel de la madre que espera obsesionada el regreso del hijo. No sólo ha mantenido el cuarto de Miguel Ángel intacto, sino que todas las noches le prepara la cama. Todas las mañanas se desilusiona porque no está en ella, pero después ordena todo y se convence de que “mañana seguro regresa”. Al igual que en el relato, la joven Leti (María Rojo),

³⁰ Javier Ramírez Miranda, *El cine y el acto de mirar: El castillo de la pureza*, (Tesis de maestría en Historia del Arte, UNAM, 2011), 21.

compañera de casa y de oficina de Amparito, poco a poco se va convenciendo de la maravilla que será que vuelva Miguel Ángel, y se enamora de su idea. Como escribe Sergio Faz, ambas funcionan dentro de un rutina basada en esperar el mañana.

Sin embargo, Amparo enferma de cansancio y tristeza, y en su ausencia el misterioso hijo (José Alonso) vuelve, buscándola. También en esta versión es un hombre menguado: es manco –elemento significativo puesto que la madre, en su terquedad, señala que ella sabría si su hijo muriera porque “no se puede perder un brazo o una pierna sin que una se de cuenta”–, juerguista, pendenciero, y finalmente violador. La madre efectivamente no se da cuenta que ha perdido un miembro, pues muere antes de saber que él ha vuelto y partido de nuevo. Pero la realización de la persona que es verdaderamente Miguel Ángel cae sobre Leticia como un cataclismo que inunda su casa y que se lleva para siempre tanto los recuerdos de Amparo como el ideal que con ellos se había hecho la joven.

Recupero *Naufragio* por tres elementos: la icónica inundación del departamento, la metáfora de que el joven se hunde en el mar junto con sus propiedades, y el uso de Tlatelolco como un profundo océano de historias. Parto de este último. El paneo que se realiza al inicio de la cinta y el movimiento de adentro para afuera del final propone lecturas variadas. Me he decantado por pensar en que propone a la unidad habitacional como un mar, que primero ve por encima antes de sumergirse. La imagen final evidencia una suerte de calma tras la tormenta, pero el espacio nunca

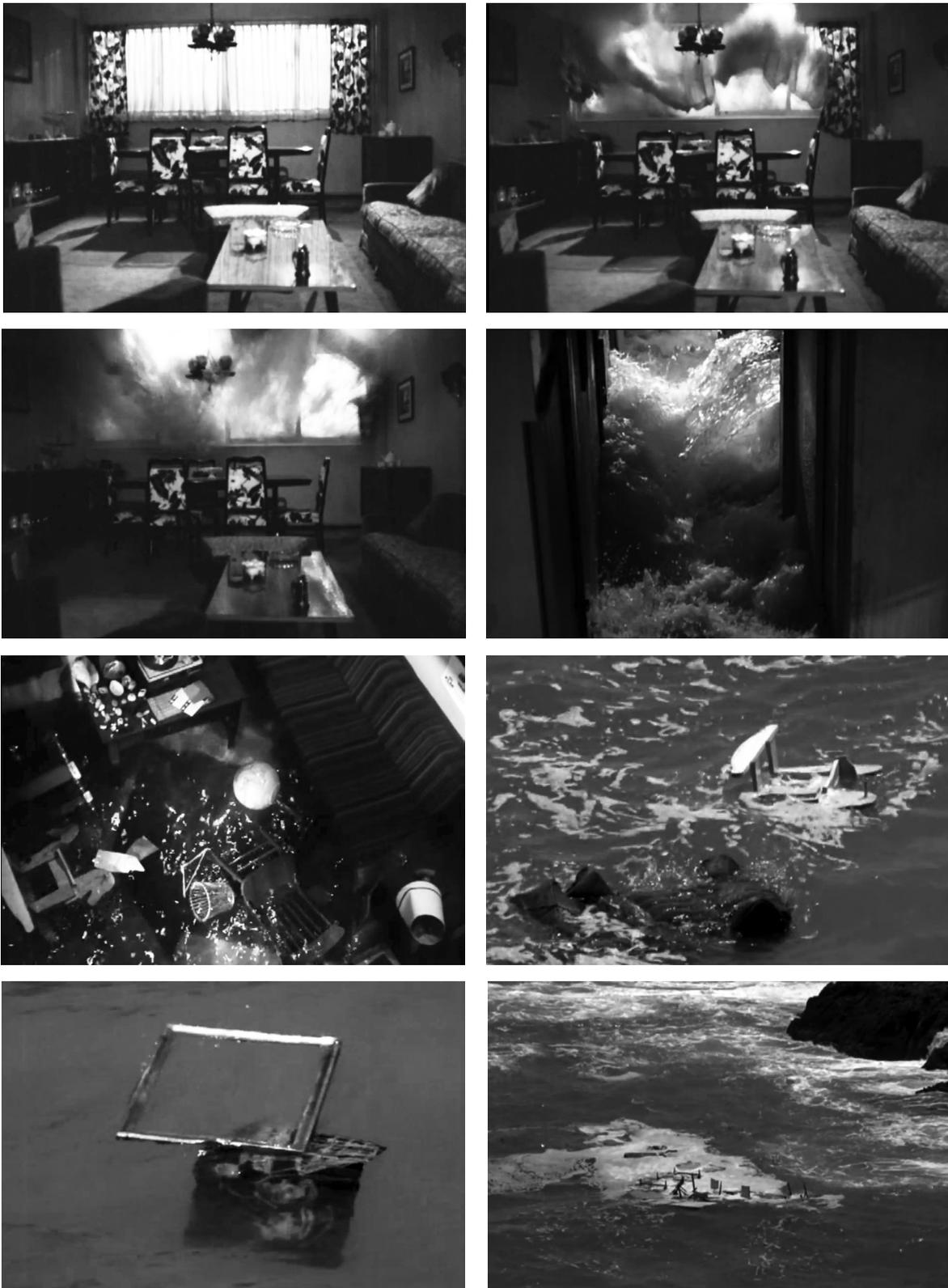


Fig. 57 Fotogramas de *Naufragio* (Jaime Humberto Hermosillo, 1978).

está tranquilo: es un punto de confluencia de historias en el que es fácil que los restos se pierdan en su inmensidad.

Lo primero que hicieron los burócratas, escribió Octavio Paz, fue tratar de limpiar las manchas de sangre de la Plaza. El hecho de que, como señalan tanto Vázquez Mantecón como Ramírez, años después de la masacre Tlatelolco siguiera siendo identificado por este acontecimiento, más que por la modernidad que en su momento quiso enarbolar, hace aún más interesante la elección de este espacio para la narración de la historia.

Recuperé de Graciela Henríquez el brillante recuento de la tradicional vinculación entre el concepto de generación y el de las olas de mar. Cuenta Henríquez:

El término generación lleva, como en Virginia Wolf, a pensar en el oleaje de una colectividad que se renueva constantemente, cada 10, 20 o 30 años, según el devenir histórico –y mientras más transcurre el tiempo (así el nuestro), más corto es el lapso de la renovación de esa colectividad–; de igual modo, la imagen de las olas conduce a relacionar el uso y la parte: el individuo y la colectividad. Las sucesivas formaciones humanas, cuyos integrantes van siempre al mismo ritmo en consecutivos ciclos vitales: hombres jóvenes, hombres en plenitud, ancianos en decadencia, siguiendo la curva biológica que se repite de igual forma; todos haciendo frente a las mismas circunstancias históricas; así se va perfilando cada onda generacional, relacionada siempre, de alguna manera, con la que sale, que va dejando su huella, hasta la aparición de la que llega; así indefinidamente³¹.

³¹ Graciela Henríquez Escobar, *Los años sesenta en la vida de el general Zuazua*, (Tesis de doctorado en Antropología, ENAH, 2009), 39.

De acuerdo con el trabajo de Henríquez, este concepto está presente desde la Biblia, que usa un símil vegetal –“las hojas de los árboles que caen cada otoño para reponerse en la primavera siguiente: alude a lo percedero de la vida humana”³²– y ha sido trabajado por diversos autores, como Wilhelm Dilthey, que “emplea la metáfora de las olas para explicar la llegada de las nuevas generaciones y la idea de la conexión entre éstas”³³.

El hecho de que *Naufragio* comience con esta metaforización de Tlatelolco como un mar en que las olas del tiempo confluyen, en simbiosis, permitiendo que viva el “nuevo” ser que eran la unidad habitacional y la Secretaría de Relaciones Exteriores, sin dejar de lado a las culturas prehispánica y colonial que también estuvieron ahí, me parece sugestivo. Sobre todo porque vemos ese lugar una década después, cuando ya ha dejado de ser nuevo, cuando hay personas que incluso dejan la estética de lado y muestran los edificios como un lugar habitado, colgando su ropa por la ventana. En este lugar de memoria, y contrariamente a la imagen pre-olímpica, la identidad misma estuvo siempre en conflicto:

Aún antes de las Olimpiadas y de la masacre pocas cosas en Tlatelolco eran armoniosas. El proyecto de Pani fue parte de uno de los esquemas más grandes de demolición de barrios pobres ejecutados en México. Desplazando a miles de residentes del norte de la ciudad de México, el proyecto fue fuertemente criticado desde su origen. La masacre no ayudó su reputación, y las cercanas reverberaciones de este trágico episodio

³² Henríquez, *Los años sesenta en la vida de el general Zuazua*, 39.

³³ Henríquez, *Los años sesenta en la vida de el general Zuazua*, 39.

continuaron definiendo la imagen de las Olimpiadas mexicanas y la arquitectura del periodo como un todo³⁴.

La coexistencia y el enfrentamiento entre lo viejo y lo nuevo es, claramente, uno de los temas de *Naufugio*. Tiene en común, como las olas, con varias cintas del 68 mexicano, que se concentre en esa imagen de la ruptura generacional que se hizo famosa en todo el mundo durante los años 60. Antes de concentrarme en estas representaciones, que retoman a mi parecer, el símbolo de la oleada como una forma de memoria sobre el acontecimiento, quiero señalar los otros elementos que –como dije previamente– me parecen rescatables de *Naufugio*.

Perdición y pureza

La ola se introduce en el departamento, inundándolo, convirtiendo el espacio en una mínima parte de un gigantesco océano. Hay cosas que flotan, que quedan como restos, arrastrados por la corriente, desechos que chocan con los escollos. Otras objetos no tienen la misma suerte. En especial las fotografías, símbolo de memoria. Una fotografía es un dibujo con luz, y la inundación –se considere la muerte de Amparo o la desolación de Leticia- deja en la oscuridad todo recuerdo alegre. Tal vez si hubiera una fotografía de la desazón ésta habría flotado, pero como demostró la fotógrafa Jo Spence³⁵, no solemos retratar momentos tristes.

³⁴ Castañeda, "Beyond Tlatelolco", 119. (Mi traducción).

³⁵ En 1979 Spence realizó *Beyond the family album*, ensayo visual sobre los acontecimientos que no encontramos en nuestro álbum familiar –y quedan no-representados–, como enfermedades, divorcios, peleas entre parientes, etc. Tras enfermar de leucemia realizó también fotografías sobre su tratamiento, con las cuales evidenció los procesos que suelen quedar fuera de cuadro.



Fig. 58 Fotogramas de *Naufragio* (Jaime Humberto Hermosillo, 1978).

Entre las cosas que se hunden está un fotomontaje de *Lord Jim* (Richard Brooks, 1965) y un retrato del joven. El primer elemento, que está colgado junto a la puerta en la primera escena en que aparece Amparo en la narración, es una especie de guiño interno. La cinta *Lord Jim* retoma otra narración de Joseph Conrad, con lo que supongo se homenajea al escritor de la historia, que cuenta cómo un marino que abandonó una nave en peligro trata de redimirse.

No es casual que el retrato del hijo también se hunda. Lo demuestra el tiempo que dedica la toma en ver cómo poco a poco se va perdiendo en el oscuro vacío. Está abierto a interpretaciones, pero apuesto a que el ideal de quien era el marinero, la imagen fija sobre la que se construyó una ficción de lo que es y lo que hacía, ha sido

ya develada al público mediante la salvaje brutalidad con que trató a Leticia. Ese joven no es más, y por eso perece en el cataclismo.

Hay una imagen similar que utilizó Jorge Fons cuando representó un cataclismo diferente: el 2 de octubre en Tlatelolco. Una escena muy famosa de *Rojo amanecer* muestra a dos de los estudiantes secándose en el baño. Uno de ellos saca su credencial, la quema y la tira al excusado. Cuando el otro le pregunta qué hace, él contesta "en estos tiempos es más peligroso ser estudiante que criminal". En su guión Xavier Robles escribió: "lo que queda de la credencial se sume en la cañería, en un remolino"³⁶.

No sólo se trata de un par de frases poderosas. En un momento en que se ha criminalizado tanto el acto de manifestarse como la identidad misma del estudiante, lo que busca es en términos prácticos deshacerse de una identidad que lo pone en peligro. Pero lo hacen mal, pues la única parte que no se quema deja en evidencia la parte donde está su fotografía y el escudo de la UNAM, es decir, justo lo que puede delatar la identidad que desea fingir. En todo caso, es una imagen poderosa sobre todo porque se suma a una segunda idea: es una identificación que se está desechando en la cañería. El estudiante desaparece bajo el cataclismo, pero al contrario del caso de *Naufragio*, en esta versión huye en un remolino de agua pura. Aunque está en el lugar encargado del desecho, y se dirige a la putrefacción, en ese último momento mantiene intacta su identidad, e incluso manteniendo cierta pureza en el acto.

³⁶ Xavier Robles y Guadalupe Ortega, *Rojo amanecer (Bengalas en el cielo)* (México: El Milagro, 2003), 69.



Fig. 59 Fotogramas de *Rojo amanecer* (Jorge Fons, 1989).

El concepto de su purificación es aún más interesante si se piensa que, antes que pasar por el proceso del agua, pasa por el del fuego. Ambos elementos, escriben Jean Chevalier y Alain Gheerbrant, tienen virtudes purificadoras y propiciatorias. Este acto está ligado "al agua, al fuego y a la sangre, mientras que lo impuro viene de la tierra, el sentimiento de las manchas producidas por las faltas y los contactos terrenos, así como una aspiración a una vida en cierto modo celeste y el retorno a las fuentes de la vida"³⁷. Sin duda el origen primigenio ha sido vinculado a los fluidos. En el caso de Mesoamérica se reconocen como vitales todos los líquidos corporales, sean lágrimas, sangre, orina, semen o bilis, mientras que gran parte de los textos prehispánicos que se refieren a la creación tienen alusiones a la humedad uterina. Ahora bien, dicen Chevalier y Gheerbrant, "la purificación de un homicidio no opera más que por la sangre: hace falta una víctima y el culpable se asperja con su sangre"³⁸. En ninguna de las representaciones que hay de Tlatelolco se purifica a los homicidas;

³⁷ Jean Chevalier y Alain Gheerbrant, *Diccionario de los símbolos* (Barcelona: Herder, 1986), 863.

³⁸ Chevalier y Gheerbrant, *Diccionario de los símbolos*, 863.

en el caso de que se muestren cuerpos de caídos (ya sean en fotografías, imágenes documentales o representaciones), estos suelen estar marcados por la sangre, pero al ser las víctimas no requieren de un proceso de purificación.

Algo que sí se ha considerado como un elemento purificador, por otro lado, es la presencia de la lluvia. En términos prácticos esto no sería ninguna novedad, dado que México tiene dos estaciones, secas y lluvias, y el verano pertenece en definitiva a esta segunda: de acuerdo con muchos testimonios, el 2 de octubre llovió poco después de la balacera. Por ende, las representaciones del acontecimiento hacen justicia al incluir este elemento en la narración.

Simbólicamente, la lluvia puede implicar fertilidad, influencia o respuesta celeste, purificación. Me parece que también en varios casos es una forma alegórica de mostrar el lamento, el llanto que reverberó en el cielo. Los créditos de inicio de *Tlatelolco, verano del 68* (Carlos Bolado, 2013) son precisamente reflejos del piso de la Plaza de las Tres Culturas bajo la lluvia. Una vez que se recrea el 2 de octubre estas mismas imágenes vuelven a ser proyectadas, ahora bajo la fecha del día siguiente. Lo que unifica el diluvio de la "noche triste" con la madrugada del 3 son los llantos de la protagonista, quien al morir su novio da un grito de desesperación que parece casi invocar los lamentos del cielo.

Una constante en la cinta de Bolado es el virado a blanco y negro que se hace cuando se muestra un acontecimiento "histórico" y el uso de la cinta en colores en



Fig. 59 Fotogramas de *Tlatelolco, verano del 68* (Carlos Bolado, 2013). Arriba secuencia de créditos iniciales. Abajo secuencia que une el final de la balacera con el 3 de octubre.

las ocasiones en que ese hecho se representa o forma parte de la narración. Mostrar las mismas imágenes –casi iguales, modificadas sólo en cuanto al *score* y el color– en dos momentos de la cinta permitiría pensar que se está proponiendo una relectura. Sus implicaciones para el espectador entre el primer uso, donde veía un reflejo en las lozas mojadas de una plaza, y el segundo, el espacio que permanece tras una batalla, propone obligadamente una diferencia, que es el hecho de que ahora el espectador conoce y, en tanto humano, reprueba (quisiera pensar). La única que podría purificarse con la lluvia del acto atroz es la plaza; pero en cierta forma ésta queda para siempre manchada, pues como señalé en el inicio de este capítulo, se convierte en el perenne lugar de memoria de la masacre de Tlatelolco.

A través de la ventana

El cartel promocional de *Nafragio* es premonitorio. Pregunta, casi asegurando el final terrorífico, "¿quién es el extraño visitante que entra por la ventana y arrasa con todo?". Tiene razón en hacerlo, pues no hay nada más icónico en la cinta que su escena final. Como no podía ser de otra manera, hay muchas lecturas respecto a esta secuencia. Me gusta la forma en que Carla González Vargas narra el proceso paulatino que describe *Rojo amanecer*: "dentro del hogar, una bala perdida rompe el vidrio de la ventana violando su frágil tranquilidad. De forma gradual, la violencia va penetrando el interior del departamento hasta inundarlo por completo"³⁹. En el montaje de esta película el elemento del vidrio roto – referente de Tlatelolco gracias a la famosa fotografía tomada por Hermanos Mayo el 3 de octubre— conversará una y otra vez con la violencia que se filtra en el interior del departamento, como la lluvia que cae fuera sin cesar.

En la larga y tortuosa noche, preludio del terrible desenlace, la imagen del vidrio roto dialoga con la de la violencia en una secuencia que primero muestra la venda ensangrentada del Herido (Eduardo Palomo) y posteriormente a los hermanos (Demián y Bruno Bichir) cerca de la ventana. Ven la lluvia, uno toca el contorno del hoyo que dejó la bala. Los quejidos y la hemorragia se ven reflejados así en la

³⁹ Carla González Vargas, *Rutas del cine mexicano, 1990-2006* (México: CONACULTA – IMCINE / Landucci, 2006), 37.

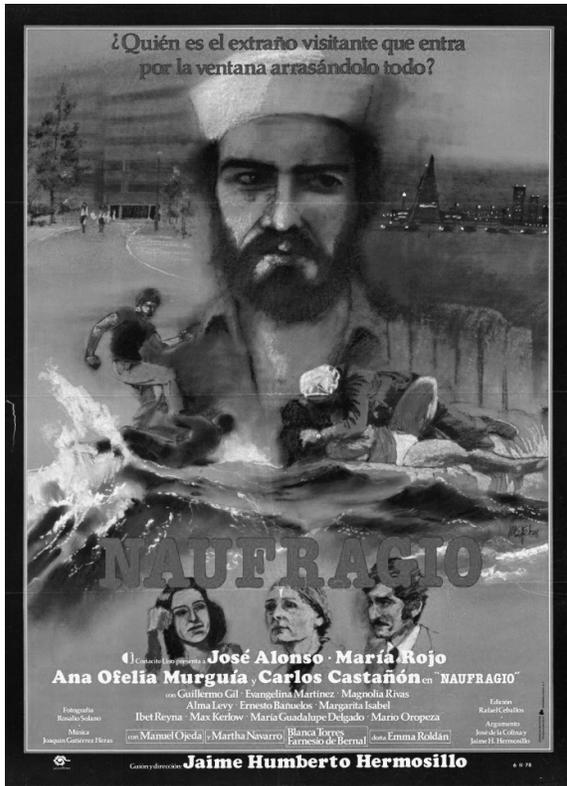


Fig. 60 Cartel promocional de *Naufragio* (Jaime Humberto Hermosillo, 1978).

Fig. 61 Tlatelolco, 3 de octubre de 1968. Fotografía de Hermanos Mayo, AGN.



Fig. 62 Fotogramas de *Rojo amanecer* (Jorge Fons, 1989).

herida del vidrio. La escena se asemeja a una secuencia de *Tómalo como quieras* (Carlos González Morantes, 1971), en la que –mientras los estudiantes toman clase con el maestro– se realiza una panorámica de las Islas a través del vidrio. En ella se puede notar que llueve, pero los estudiantes no pueden tocar las gotas que caen. En *Rojo amanecer* lo que permite acceder al conocimiento es justamente la ruptura del espacio íntimo, la irrupción de la violencia en la casa. Los jóvenes reciben así una “cubetada” de realidad, pero al mismo tiempo no pueden entender una verdad que está inevitablemente lejos; no les queda más que asomarse a ella a través de otro elemento igualmente icónico: el vidrio roto también simboliza ese orden puro que ya no puede ser reparado, y a través del cual se filtra la realidad.



Fig. 63 Fotograma de *Tómalo como quieras* (Carlos González Morantes, 1971).



Fig. 64 Fotograma de *Rojo amanecer* (Jorge Fons, 1989).

Todo queda en familia

Si *Rojo amanecer* ha sido celebrada por algo, es por esa noción de que presenta los estratos en conflicto en una típica –tal vez demasiado estereotípica, incluso– familia mexicana de los años 60. A través de las miradas de ésta, como señaló David Wood, vivimos el drama y la masacre, que

se transmite mediante la metáfora de la familia (en un eco crítico del discurso fuertemente arraigado de la Gran Familia Mexicana): en un principio la familia permanece estrechamente unida a pesar de sus diferencias ideológicas, y ahí se ubica su fortaleza; pero en el sangriento desenlace del filme, termina por derrumbarse la ficción de que la unidad familiar puede hacer frente a la violencia del Estado. Finalmente *Rojo amanecer* narra el doloroso aprendizaje de la insuficiencia y el colapso del modelo de la familia nuclear, que en cierto sentido puede verse como una sinécdoque de las instituciones y de la ideología de la nación posrevolucionaria⁴⁰.

La película propone el punto de vista de cuatro generaciones: jóvenes estudiantes, militantes, parte del movimiento estudiantil; padres que caracterizan a la clase media nacional de la época, él burócrata y ella ama de casa; el abuelo, militar retirado que participó junto a Obregón en la revolución –por lo que se sitúa en el bando vencedor, que no es un “mérito” menor–; y los jóvenes pre y adolescentes, representantes de una generación que no necesariamente ha elegido un bando.

⁴⁰ David Wood “Utopías y maneras de ver en Tlatelolco: *Temporada de patos*”, en *Reflexiones sobre cine mexicano contemporáneo*, ed. Claudia Curiel y Abel Muñoz (México: Cineteca Nacional, 2012), 19.

Quiero retomar aquí el concepto del oleaje que propuso Graciela Hernández. Si bien se ha discutido en múltiples arenas el encuentro y desencuentro de las cuatro generaciones de *Rojo amanecer*, considero que la película hace una generalización (necesariamente limitada) de una parte significativa de la población que conformó y rodeó el movimiento. Entre los testimonios que se grabaron para el CCUT se señaló la lejanía que sentían los estudiantes de un proceso como la fundación del PNR, que ocurrió 40 años antes. La necesaria distancia y crítica de los jóvenes del 68 hacia sus mayores, no obstante, me dejó la duda de si, en el caso de los mexicanos, ésta equivalía a la ruptura generacional de la que se ha hablado en el caso francés.

La ruptura generacional es un fenómeno mediante el cual se han explicado varios elementos llamativos de los movimientos estudiantiles de 1968 en todo el mundo. Partiendo del concepto de renovación que implica un reemplazo de ideas y de personajes históricos, el enfrentamiento generacional puede considerarse una de las múltiples vías que encontraron los jóvenes para rechazar una forma de vida que no aceptaban como la única posible; una revolución cultural, silente y/o caótica, según sea el caso, que apuntó a proponer nuevas formas de relación, de comprensión del otro y de vivir la cotidianeidad. En el caso francés, para algunos teóricos, esta ruptura se inscribía en una larga historia de enfrentamientos entre diferentes formas de comprender la política. Para otros, es tan sólo la expresión de una diferencia de edades. Lo que es un hecho es que la historia contemporánea se ha escrito con la convicción de que hace

46 años las diferencias de pensamiento entre dos generaciones permitieron que la revolución de las mentes fuera posible.

El caso mexicano participa hasta cierto punto de esta premisa. Si bien los teóricos del movimiento han subrayado las bondades morales de la movilización estudiantil, tratando de desdibujar todo ímpetu violento (algo que es más que comprensible dadas las circunstancias), las diferencias juveniles no están ausentes del todo. Hubo, efectivamente, un deseo con romper con el pasado posrevolucionario que proponían las instituciones públicas; también había un deseo evidente por romper con lo que los padres consideraban que era el camino a seguir. Es muy cuestionable en qué medida estos elementos afectaron el camino o las consecuencias del movimiento estudiantil. Pero sería ridículo considerar que no estaban presentes y que no estimularon la movilización. Dado que no logró establecer una alianza duradera entre los sectores que participaban en el movimiento, posiblemente no ayude a entender por qué los estudiantes entraron en un conflicto político de esa magnitud en el mismo año en que otros jóvenes en todo el mundo lo hacían. Pero es importante tenerlo en consideración, ya que es, a fin de cuentas, un elemento común de 1968.

En julio de 1968 Carlos Fuentes publicó en *La cultura en México* un reportaje sobre los recientes sucesos en Francia. Uno de los principales temas era el cambio de la relación entre adultos y jóvenes: "Padres e hijos encontraron una posibilidad de comunicación

(o certificaron que la habían perdido)”⁴¹. No se trata solamente de la diferenciación de dos generaciones, similares y contrapuestas. El caso francés, al igual que el italiano, el alemán y el estadounidense, es una demostración de la existencia política de un nuevo sector social: los jóvenes.

La periodista canadiense Mavis Gallant, quien después de la huelga parisina publicó sus diarios en *The New Yorker*, escribió el 7 de mayo los intentos de la hija quinceañera de una pareja amiga por sumarse a la manifestación estudiantil. Gallant señala: “De nada le sirve. Sin embargo, observo que no cena con nosotros. Cena sola en la cocina. Ahí debe estar el *quid* de la cuestión: ni con los adultos ni con los niños”⁴². En el mismo tenor, Fuentes escribió que se trataba de una insurrección “no contra un gobierno determinado, sino contra el futuro determinado por la práctica de la sociedad industrial contemporánea. Asistimos a una revolución de profundas raíces morales, protagonizada en primera instancia por la juventud de una nación desarrollada”⁴³. En estas breves líneas parece evidente una postura que con el tiempo se ha teorizado hasta convertirse en una realidad. Es decir, a la distancia, la preeminencia de una ruptura generacional como una de las causas de las rebeliones juveniles de 1968 parece incuestionable. Esto es lo que me hace preguntarme en qué medida afectó el desarrollo del caso mexicano.

⁴¹ Fuentes, *Los 68*, 26.

⁴² Mavis Gallant, *Los sucesos de mayo. París, 1968* (Barcelona, Alba, 2008), 16.

⁴³ Fuentes, *Los 68*, 38.

Hablar del fenómeno generacional no es sencillo. Implica, en primera instancia, definir qué es una generación, y a qué personajes y edades se limita. Además, sobre el tema se han escrito miles de páginas sin que se haya llegado a algún tipo de conclusión. Por otro lado, en el caso de México, los más importantes escritos al respecto (de los cuales hablaré con amplitud después) se hicieron poco antes del 68 y con objetivos muy diversos. Esto me dejaría en un territorio que apenas y puede ser aproximativo. Sin embargo, el tema no deja de ser fascinante; por ello, en las siguientes páginas trataré de esbozar algunas características de la generación emergente en esos años y de la influencia que la ruptura con la generación anterior tuvo en la movilización que se llevó a cabo entre julio y diciembre.

Octavio Paz hizo en *Posdata* un apunte iluminador: la juventud parecería ser la constante global de los fenómenos mundiales. Decía Paz,

es claro que no estamos ante un recrudecimiento de la lucha de clases sino ante una revuelta de esos sectores que, de un modo permanente o transitorio, la sociedad tecnológica ha colocado al margen. Los estudiantes pertenecen a la segunda de estas categorías. Además, es el único grupo realmente internacional; todos los jóvenes de los países desarrollados son parte de la subcultura juvenil internacional⁴⁴.

El texto de Paz es interesante ya que resalta la coincidencia de la movilización juvenil como un elemento fundamental para comprender la semejanza de los acontecimientos

⁴⁴ Octavio Paz, *Posdata* (México, Siglo XXI, 2008), 22 – 23.

de 1968. Fuera de ese análisis quedan, claramente, las razones por las cuales en un lugar o en el otro son los jóvenes estudiantes – como se verá, representantes de la clase media (generalmente) – quienes llevan la batuta en los eventos de ese año.

Dos especialistas coinciden con la preeminencia del factor juvenil. En primer lugar, la antropóloga Margaret Mead, para quien la juventud era uno de los pocos factores comunes en la revuelta mundial:

El deseo de implantar una forma liberal de comunismo en Checoslovaquia, la búsqueda de igualdad “racial” en Estados Unidos, el anhelo de liberar a Japón de la influencia militar norteamericana, el apoyo que se presta al conservadurismo extremo en Irlanda del Norte y Rhodesia o a los excesos del comunismo en Cuba... todas estas son formas particulares. El denominador común de todas ellas es el activismo juvenil⁴⁵.

Por otra parte, el historiador Eric Hobsbawm, quien caracteriza a la juventud movilizadora como un elemento global, capaz de influenciar otros acontecimientos:

Si hubo algún momento en los años dorados posteriores a 1945 que correspondiese al estallido mundial simultáneo con que habían soñado los revolucionarios desde 1917, fue en 1968, cuando los estudiantes se rebelaron desde los Estados Unidos y México en Occidente, a Polonia, Checoslovaquia y Yugoslavia en el bloque socialista, estimulados en gran medida por la extraordinaria erupción de mayo de 1968 en París, epicentro de un levantamiento estudiantil de ámbito continental⁴⁶.

⁴⁵ Mead, *Cultura y compromiso*, 100.

⁴⁶ Eric Hobsbawm, *Historia del siglo XX* (Barcelona, Crítica, 2003), 301.

Ahora bien, caracterizar la participación en las movilizaciones estudiantiles requiere de muchos matices, geográficos y socio-políticos. Por ejemplo: en principio, cuando se habla de los movimientos estudiantiles del 68, suele tomarse como un factor decisivo la adscripción que otros sectores sociales hayan tenido en las movilizaciones. De esta manera, opiniones como el desbordamiento que la clase obrera hizo de la huelga estudiantil en Francia (y su posterior "traición" cuando los sindicatos negociaron con el gobierno), son calificativos inequívocos del éxito o fracaso del cese de labores parisino. En la misma medida, la ausencia de una evidente participación obrera y campesina en la movilización mexicana ha sido el punto de partida de notables críticas al alcance que tuvo el movimiento liderado por el Consejo Nacional de Huelga. Como señalé anteriormente, estas críticas también se tradujeron al cine, especialmente al de corte universitario, como evidencia especialmente el caso de *Tómalo como quieras* (Carlos González Morantes, 1971).

Esta no es, sin embargo, la forma en que se miden los movimientos estadounidenses, sudamericanos y europeos (pienso especialmente en los casos alemán e italiano): además de estar más atomizados, éstos dependían de otros movimientos como el de los derechos civiles y las ligas feministas –especialmente en EU–, o bien de tipo político –por ejemplo, el Partido Comunista Italiano–. No obstante, esto indicaría que es en la inclusión de otros sectores en donde parece tomar mayor relevancia la participación juvenil. Lo que yo pondría a consideración es que el hecho de que se le

haya restado importancia no implica que no la tenga del todo. De ahí mi pregunta: ¿cuánto influye el factor joven / generacional en estos fenómenos?

En "Generation" Pierre Nora problematiza cómo el concepto de generación se ha convertido en un lugar de memoria de la historiografía francesa. Elevar la ruptura generacional del 68 como uno de los puntos que crean y dan forma a la memoria de la Francia actual es una especie de lugar común. Pero no sólo, y es ahí donde resulta interesante cuestionar los modos de definición de las generaciones mexicanas. Tengo, sin embargo, que partir del texto de Nora, que considero uno de los más completos recuentos sobre la teoría de las generaciones.

Nora expone que hay que tomar en cuenta dos conceptos que se complementan. Por una parte, la idea de lo que una generación es (cómo y por quiénes se conforma) y por otra, la noción de la ruptura generacional (que parte de la contraposición con otras generaciones). El primer concepto no es fácil de dirimir, en vista de que cada época y cada país le han dado diferentes valores a una generación. De la misma manera, hay una enorme variedad de conceptos sobre su temporalidad, concepto fundamental, ya que se trata de una forma de dividir el curso de la historia a niveles del alcance humano. De esta manera, a lo largo del tiempo una generación ha sido la manera en que se ha considerado al grupo de personas nacidas en un lapso de 30, 20, 15 o 10 años⁴⁷, pero también a aquellos que se identifican de acuerdo a una clase

⁴⁷ Pierre Nora, "Generation", en *Realms of memory*, ed. Pierre Nora (New York: Columbia University Press, 1996), 505 – 506. [En esta y las siguientes citas la traducción es mía]

escolar (lo cual reduce la generación a un periodo anual); a lo largo de la historia las definiciones han sido variadas, polémicas y contrastantes. Por ello, más que definir cuántas generaciones pueden entrar en un siglo, los teóricos se han concentrado en cómo se puede limitar un periodo generacional. En términos generales, las disputas se han centrado en declarar una generación a partir de un número dado de años de nacimiento o bien del año en que ese grupo de personas llega al margen de los 20-30 años de edad, cuando idealmente se encontrarían en el punto más alto de su capacidad creativa, –tomando como base la oleada generacional de tres décadas que media entre la de 1898 y la de 1928⁴⁸–.

Conseguir una definición única es imposible, ya que se trata de un concepto abstracto aplicado al curso de la humanidad. Es ridículo incluso pensar que todos aquellos que nacieron el mismo año (o dentro de un rango de 15 o 30 años) compartan ideas y formas de entender el mundo –y que estas posturas se alejen de un pensamiento general de otras generaciones– simplemente por coincidir contextualmente.

Sin embargo, hay que considerar dos factores trascendentales en la constitución de las generaciones nacidas después de la segunda guerra mundial: el crecimiento exponencial de la población y el alargamiento de la esperanza de vida. Estos dos elementos implican que cada vez más personas pertenecen a una generación, sea cual sea la amplitud en años de ésta. A más participantes, posiblemente menor confluencia

⁴⁸ Pierre Nora, "Generation", 506.

de pensamiento. Esto podría implicar que en un futuro el concepto generacional sea menos influyente de lo que ha sido con anterioridad o que sea necesario limitarlo a grupos más pequeños. Para Nora hay varias formas prácticas de trabajar con la definición: primero, partir del evento en que toma importancia una generación y considerar que todos los eventos son multigeneracionales. Por ende, al considerar un fenómeno histórico por el "tamaño de su magnitud (como la primera guerra mundial), es más simple identificar los grupos más afectados por él"⁴⁹.

Segundo, "una generación es en su misma naturaleza un fenómeno puramente individual que sólo toma sentido cuando es visto colectivamente"⁵⁰. Esto será importante pues en un periodo histórico coinciden varias generaciones. Es en la influencia que un evento tiene sobre una y su contraste con las otras en donde se ven las diferencias de generación. Tercero, "aunque la noción se originó en un marco filosófico de continuidad, sólo tiene sentido en un marco de discontinuidad y ruptura"⁵¹. Ahí es donde entra con toda fuerza la importancia de la ruptura generacional. Para Margaret Mead, la ruptura provenía de la paulatina pérdida de referentes comunes entre padres e hijos.

Al igual que la primera generación nacida en un país nuevo, escuchan lo que sus padres les cuentan acerca del pasado y sólo lo entienden a medias. Porque así como los hijos de los pioneros no tenían acceso a los recuerdos topográficos que hacían llorar a sus padres, así tampoco los jóvenes de hoy

⁴⁹ Pierre Nora, "Generation", 506.

⁵⁰ Pierre Nora, "Generation", 507.

⁵¹ Pierre Nora, "Generation", 507.

pueden compartir las reacciones de sus padres frente a acontecimientos que los conmovieron hondamente en el pasado⁵².

Esta idea resuena en los diarios de Mavis Gallant. Dice el 17 de mayo: "observo a Bárbara y me pregunto si habrá leído los libros de su madre, si la juventud de su madre (los campos de concentración) significa algo para ella"⁵³; este desencuentro entre la experiencia brutal de los padres y el nulo reconocimiento de los hijos es constante. Y resulta llamativo, ya que los estudiantes están creando conocimiento en las movilizaciones, en tanto que sus adultos sopesan los acontecimientos con lo que ellos vivieron, es decir, la segunda guerra mundial y la guerra de independencia de Argelia.

Estoy convencida de que estos jóvenes son mucho mejores de lo que éramos nosotros. Para empezar, nunca han tenido miedo. Pueden haber tenido miedo en teoría, pero no en la práctica. Cohn-Bendit nació refugiado, pero después de la guerra. No sabe. Puede imaginárselo, como yo podría imaginar lo que fue la guerra de 1914. Es distinto⁵⁴.

No se trata tanto de un simple desencuentro: los padres se instalan en sus recuerdos, en tanto que los estudiantes crean los suyos. Aunque podría haberlo, poco espacio queda para la confluencia.

Mirada así, la famosa ruptura generacional de los años 60 parecería un conflicto absurdo, basado en la incapacidad de ver al otro: un diálogo de sordos muy tercos.

⁵² Mead, *Cultura y compromiso*, 107.

⁵³ Gallant, *Los sucesos de mayo*, 31.

⁵⁴ Gallant, *Los sucesos de mayo*, 53.

Margaret Mead considera este tema algo muy serio:

Una vez que el hecho de que existe un abismo generacional profundo, nuevo, que carece de precedentes y que tiene magnitud mundial, se implante sólidamente en la cabeza de los jóvenes y los viejos, será posible reanudar la comunicación. Pero mientras haya un adulto que piense que él, lo mismo que sus padres y maestros de antaño, puede asumir una actitud introspectiva e invocar su propia juventud para entender a los jóvenes que lo rodean, ese adulto estará perdido⁵⁵.

Esto viene muy a cuento porque en la cultura hispanoamericana sólo un teórico hizo referencia a la ruptura generacional, y no tenía una visión favorable en lo absoluto. Para Julián Marías, discípulo de José Ortega y Gasset, más que una *generation gap*, lo que hay es una *age gap*, una separación etaria. Él sostiene que siempre ha habido una diferencia entre generaciones, un péndulo que no deja de oscilar en cuanto a posiciones políticas y sociales, y en donde la constante de la historia ha sido justamente la brecha. Al contrario que lo expuesto por Mead, para Marías darle importancia a las diferencias generacionales provocaría que la separación entre generaciones fuera considerada más grande de lo que en realidad es. En sus palabras, esta distinción sólo ha llevado a una especie de "institucionalización de la juventud, bastante opuesta a su función normal, a su espontaneidad, y a última hora esterilizadora"⁵⁶. En estas dos opiniones se rastrean no sólo dos puntos de vista contrastantes, sino dos posiciones generacionales, algo que habría que tomar en cuenta al analizar los

⁵⁵ Mead, *Cultura y compromiso*, 110 - 111.

⁵⁶ Julián Marías, *Generaciones y constelaciones* (Madrid: Alianza editorial, 1989),13.

textos que tenemos a la mano. Mientras Marías rechaza la existencia de una ruptura, Mead sostiene que ésta es una causa fundamental del desencuentro de los jóvenes al interior de la sociedad moderna.

Lo que me llama la atención es que la idea misma de la ruptura entre padres e hijos haya alcanzado el estatus de causa relevante, explicativa, para las movilizaciones del 68. El elemento polémico no es tanto el hecho de que exista o no una ruptura, sino cómo se lleva a cabo esta. Como queda en evidencia en el trabajo de Pierre Nora, el modo en que se efectúa un relevo generacional se ha convertido en un territorio en disputa. Está claro que, con muy pequeñas excepciones, los jóvenes son los que suelen ofrecer alternativas a un *statu quo* que es mantenido por generaciones de mayores (que a su vez lo ofrecieron como novedad en otro contexto). Es aquí donde resulta iluminador el texto. De acuerdo con su estudio, si se considera cuáles han sido las edades de los bandos en disputa a lo largo del tiempo, partiendo de la revolución de 1789, se puede encontrar con que había una diferencia de casi 15 años entre la Asamblea Constituyente (con un promedio de 40 años) y la Asamblea Legislativa (que rondaba los 26). Nora concluye que la historia política de su país se podría leer "en términos de generaciones y con temas generacionales: de Luis XVIII a Thiers, de Pétain a De Gaulle, como una historia de revueltas de jóvenes contra la autoridad de sus padres"⁵⁷.

Para Nora, por ende, la importancia de la ruptura radica en que esta ha sido siempre

⁵⁷ Pierre Nora, "Generation", 503.

un motor para la historia, al permitir la renovación de ideas e ideologías con el relevo de los personajes que la encarnan. El caso de la ruptura generacional del 68 funcionaría como el ejemplo más cercano, y en esto concentraría su fuerza. Se podría argumentar, entonces, que la vigencia del 68 se relaciona con el carácter épico que se le ha cargado a sus participantes: se trata de la última generación conocida que vivió un momento de convicción y esperanza en las propias acciones; un momento en donde los unió el rechazo al modo de vida que habían prolongado sus padres y les permitía pensar en la posibilidad de una nueva forma de ser y de relacionarse. Para quienes estuvieron en el mayo francés poco o nada importó el que la lucha no llevara a la verdadera revolución o la victoria. Como expuso Daniel Cohn-Bendit, lo que se buscaba no era una reforma de la sociedad, sino "una experiencia de ruptura completa con esa sociedad; una experiencia que no dure pero que deje entrever una posibilidad; percibimos otra cosa, fugitivamente, [algo] que luego se extingue. Pero basta para probar que ese algo puede existir"⁵⁸.

En el caso de México, hay muy grandes diferencias entre el concepto generacional que he estado reseñando a lo largo de estas páginas. Aunque comparte con Nora la preeminencia política del cambio generacional, Luis González y González, por ejemplo, se enfoca en las élites políticas de cada generación. Hablar de élites políticas conlleva muchas confusiones, en gran medida porque a últimas fechas se le relaciona con los líderes políticos y económicos del país. Él se refiere directamente a los personaje que en

⁵⁸ Daniel Cohn-Bendit, "Mayo del 68: el comienzo de una época", *Archipiélago, cuadernos de crítica de la cultura* 21, no. 80-81 (mayo de 2008), 9.

algún punto de la historia han influido o detentado el poder. Sin embargo, este punto de vista funciona mediante la contradicción: aunque el enfrentamiento del 68 no es el de una generación que detenta el poder frente a una que lo desea y lo quiere reemplazar –no abiertamente, en todo caso–, el proceso de apertura democrática que le siguió se ha caracterizado como una forma de influencia de las demandas estudiantiles en la cultura política del gobierno de Luis Echeverría.

En un segundo aspecto, varios de los que en el 1968 eran estudiantes movilizados, se convirtieron en (y algunos aún lo son) figuras de representación popular (Raúl Álvarez Garín, Pablo Gómez, Gilberto Guevara Niebla, Luis González de Alba, Jesús Martín del Campo, por mencionar algunos). Difícilmente podrían ser caracterizados como una élite de poder, pero (con matices) hasta cierto punto sí son (o fueron) representantes de una minoría política de izquierda.

Lo fundamental del trabajo de González y González es que explica cómo la cultura política mexicana se ha basado en el encadenamiento generacional, una figura que funciona como contraste y complemento, y que ayuda a entender cómo entran nuevas corrientes y formas de pensamiento en la diplomacia mexicana. Para hacerlo se apoya en Julián Marías, quien consideró el reemplazo generacional como una cuestión de adaptación entre generaciones salientes, generaciones que detentan el poder y generaciones entrantes. Dice Marías: “las generaciones no se suceden en fila india, sino que se entrelazan, se solapan o se empalman”. En este sentido, sostiene González

y González, “la historia es una carrera de relevos”⁵⁹, que en general no detentan el poder más de 15 años y que establecen así una suerte de ritmo generacional. El autor sostiene la naturaleza de este evento de la siguiente manera

más o menos durante cada 15 años surge en una a una de las naciones capitalistas del mundo occidental otra minoría dirigente, con otro modo de ver las cosas, con una sensibilidad distinta, con ganas de poner los muebles de la patria en orden diferente, con nuevos afanes de renovación, con metas y métodos que no coinciden con los de sus predecesores⁶⁰.

Este fragmento señala cuestiones importantes: admite que el relevo no es un proceso aislado del devenir mexicano, sino una realidad global, que permite el contagio de ideas nuevas entre países. En segunda instancia, que estos afanes de renovación se llevan a cabo mediante individuos, los cuales pertenecen a una generación y una forma específica de ver las cosas –aunque ésta no sea compartida por todos los elementos de la generación, sino por sus representantes–. Como ya he dicho, en el 68 el conflicto es generacional aunque no se trate abiertamente de las diferencias entre dos élites políticas, una entronizada y una entrante. Pero se trata, y esto es lo trascendental, de la entrada a la arena política de una generación y del natural –si bien exagerado– rechazo a ésta por quienes detentan ya el poder.

El texto de Sergio Zermeño, *México: una democracia utópica*, puede ayudar a

⁵⁹ Luis González y González, “La ronda de las generaciones” en *Obras 1* (México: El Colegio Nacional, 2002), 445.

⁶⁰ González y González, “La ronda de las generaciones”, 330.

entender mejor las diferencias entre los sectores en disputa. De acuerdo con el trabajo analítico del sociólogo, el movimiento estudiantil del 68 fue indudablemente juvenil, en la medida en que estos dos conceptos suelen estar ligados entre sí. Pero es ahí en donde resulta llamativa la caracterización generacional, ya que su método para gradar al factor juvenil es “destacando su carácter antiautoritario y contrario a toda estructura duradera y en cierta manera institucionalizada de organización”⁶¹. Sin embargo, unas cuantas líneas después sostiene que el carácter antiautoritario y anarquizante es sólo una máscara, por lo que un análisis serio del movimiento tendría que buscar las causas profundas del malestar y no concentrarse en el exterior. Contrastante como suele serlo, el autor sostiene finalmente:

el movimiento mexicano rechazó, más que ningún otro, el ser identificado como una revuelta generacional (era la identidad de clase, de fuerza popular y hasta de libertades civiles, de estratos modernos frente al Estado fuerte, la que predominó en su *manifestación global* recubriendo sus aspectos de revuelta juvenil)⁶².

No puedo más que discrepar con este punto de vista: si bien el movimiento no hizo declaraciones específicas sobre su condición juvenil o sobre la ruptura generacional y se vio profundamente influenciado por sectores más “viejos” –la coalición de profesores, Rectoría, los negociadores, la asamblea de intelectuales–, su carácter e ideología es predominantemente joven. De esto trata parte de la caracterización que

⁶¹ Sergio Zermeño, *México: una democracia utópica* (México: Siglo XXI, 2003), 248.

⁶² Zermeño, *México: una democracia utópica*, 256.

el propio Zermeño hace de la “base radical joven”; esa es también, en gran medida, la aportación de Ariel Rodríguez Kuri al tipificar a quienes participaron en los primeros días del movimiento. Ambos dan cuenta de cómo el “sector radical” de la movilización –los más jóvenes, pertenecientes a vocacionales, secundarias y preparatorias, así como los sectores populares que vivían en el centro de la ciudad y, en algunos casos, las pandillas– no necesariamente estaba de acuerdo con los sectores profesionistas y politizados que dirigían las asambleas del CNH y las discusiones con la rectoría. Eso no elimina de ninguna manera su influencia tanto en los inicios del movimiento como en las postrimerías del mismo; de hecho, Zermeño analiza con detalle los enfrentamientos de la Vocacional 7 después de la toma de CU y hasta poco antes del 2 de octubre para señalar que, si bien la dirigencia del movimiento era sobre todo universitaria, seguía presente un sector joven y muy enojado en los alrededores del Centro Histórico y Tlatelolco. Paradójicamente, sería este sector quien sostendría uno de los últimos reductos de la huelga, la Vocacional, incluso después de las tomas militares de Ciudad Universitaria y el Casco de Santo Tomás⁶³. Para mí esto evidencia que, aunque no fuera el factor ideológico clave, el elemento juvenil estaba muy presente y debería ser tomado en cuenta como tal.

Por otra parte, aunque los apoyos de la universidad, la coalición de profesores y la asamblea de intelectuales cuestionan la dimensión generacional del movimiento,

⁶³ Zermeño, *México: una democracia utópica*, 200 – 207.

el respaldo de personalidades como Jean-Paul Sartre y Simone de Beauvoire en el caso francés, o de Herbert Marcuse en el estadounidense, no se contraponen con una rebelión eminentemente joven. El rechazo no era contra todo lo que se había creado antes de los jóvenes, sino contra las condiciones con que estas influencias tenían que ser admitidas, sobre la imposibilidad de dialogar con ellas, sobre su imposición y la exigencia de callada aceptación.

Por otra parte, en gran medida las acusaciones del gobierno, así como de la franja conservadora de la opinión pública, se relacionaban con la sensación de que el movimiento afrentaba a la institución presidencial. En el Estado posrevolucionario mexicano, el presidente era el principal representante de los intereses de la nación. Encarar al gobernante implicaba hacerle frente también al sistema eminentemente paternalista que había imperado hasta ese momento. Romper con Gustavo Díaz Ordaz, el "primer mexicano de la nación", implicaba proponer una forma diferente de llevar la propia vida, cosa que nunca antes se había realizado pacíficamente... y esta ocasión no parecía ameritar un resultado diferente. Pero el rechazo estaba ahí, y así lo señala Zermeño con un ejemplo: en su opinión, la forma en que se obtuvo una participación conjunta de sectores con intereses muy diferentes fue mediante el señalamiento de un enemigo común; el pliego petitorio era una lista de razones por las cuales enfrentarse con el padre todopoderoso y suficientemente alejado de la realidad juvenil como para saber en realidad qué era lo mejor para la generación entrante.

Por ende, más que una negativa rotunda al problema generacional, encontraría una evidente matización del fenómeno. El concepto generacional toma sentido en la construcción de lo que Zermeño llamó la "alianza coyuntural"⁶⁴, compuesta por grupos sociales y de formación e intereses diversos que se reúnen en torno a una lucha por objetivos que van más allá de su ámbito y que significan cambios necesarios; en el caso del 68 estas necesidades son evidenciadas por una generación que no es la que está en el poder. El que este movimiento tuviera o no tintes revolucionarios tiene poco que ver con que las aspiraciones de una base joven evidenciaran una crítica a la forma en que sus adultos llevaban la vida nacional. Esto se relaciona con el reemplazo generacional del que he hablado antes puesto que no se deseaba obtener el poder, sino influenciarlo, conseguir agencia.

Se podría considerar que se obtuvo a mediano plazo, como demostró, hasta cierto punto, la "apertura democrática", la ruptura de la Corriente Democrática del PRI, y finalmente la fundación y consolidación del PRD como partido político. Hayan o no llegado al poder los representantes de esa generación, la ruptura que habría que poner de manifiesto al hablar del 68 como un parteaguas de la cultura democrática en el país estaría más bien en la manera en que el movimiento se convirtió, por una parte, en un motor para aspirar al cambio en el régimen; por otra, funcionó como un impulso para dos generaciones (la que luchó entonces y la que vino justo después),

⁶⁴ Zermeño, *México: una democracia utópica*, 24.

ambas alertadas acerca de lo que el gobierno del partido oficial era capaz de hacer para mantenerse en el poder.

Dentro de la división generacional no entrarían algunos componentes del movimiento estudiantil que Zermeño caracterizó en su estudio. Es el caso, por una parte, de la “base radical” (los más jóvenes) y de los “profesionistas” –sobre todo los profesores. Sin embargo, incluso los más “politizados” –específicamente los jóvenes más cercanos al Partido y las Juventudes Comunistas, a la liga Espartaco y a los maoístas y trotskistas– tomaban muchas de sus opiniones de sus dirigentes de línea, que difícilmente entrarían en su rango etario. En ese sentido no se encontraría, al menos en los términos que he establecido aquí, esa ruptura generacional ideológica.

No obstante, un amplio sector de los movilizados vio la rebelión como una ruptura con lo establecido –como “el canto del cisne de la cultura posrevolucionaria que tenían sus padres y abuelos”⁶⁵–. Una de las grandes ventajas de la asamblea del CNH es que, aún dándole cabida a comentarios muy diferentes y politizados, logró articular al movimiento mediante una dinámica propia. Ésta podría estar influenciada por las líneas y por las movilizaciones que los habían antecedido, pero en mayor o menor medida realmente funcionó como un aparato democrático de toma de decisiones. Otro factor de rechazo a la lectura a favor de la ruptura generacional en el movimiento puede encontrarse en la necesidad que éste tuvo de retomar los símbolos nacionales para rechazar la influencia

⁶⁵ Marcelino Perelló. Entrevista de Álvaro Vázquez Mantecón (12 de julio de 2006).

“comunista” o en todo caso extranjera; en ese sentido, habría tenido también que rechazar cualquier ascendiente de las luchas generacionales externas.

En todo caso, me parece que resultó mucho más determinante la capacidad de mantener una propuesta fresca, tal vez por el ingrediente juvenil del movimiento, pero sobre todo por la claridad que tuvo al tratar de involucrar a una población más amplia (cosa que no necesariamente logró) y organizar un aparato de contrainformación; esto lo demuestran las diversas acciones de brigadeo, los mítines relámpago, los festivales culturales, la “noche mexicana” con que se celebró el 15 de septiembre y, en general, las ocurrencias festivas con las cuales se difundían las informaciones y demandas. Este aspecto se ha subrayado cada vez con mayor fuerza en los últimos tiempos, y responde a lo que Eugenia Allier denominó el proceso de “memoria de elogio o celebración”⁶⁶.

Una de las películas en donde más se puso en discusión el tema de la ruptura generacional es *¿Y si hablamos de agosto?* (Maryse Sistach, 1978), que recupero aquí precisamente porque nace del punto de vista de un pre-adolescente que observa las dinámicas que establecen sus padres entre sí, con él y con la estudiante del Politécnico que hospedan en casa. Uno de los momentos que mejor señalan este punto de indeterminación de las dos generaciones jóvenes respecto a la de sus “mayores” y a la cercanía-lejanía que había con “la población general” reside en la única representación cinematográfica –en mi opinión– de un “mitin relámpago”.

⁶⁶ Eugenia Allier, “Presentes-pasados del 68 mexicano”, *Revista Mexicana de Sociología* 71, no. 2 (abril – junio, 2009), 303.



Caritina elige ropa y le pregunta a Luis, quien vigila que no los descubran: "¿Parezco de 30?"



Luis se posiciona en el puesto de periódicos, la Estudiante del otro lado.



Caritina, vestida de mamá, lee las noticias y comenta "molestar, es lo único que están haciendo"; comienza a discutir con los demás lectores.



Cuando un Lector (Ernesto Gómez Cruz) interviene, la Estudiante comienza contarle qué pide el movimiento y cuál es el pliego petitorio.



Fig. 65 Fotogramas de *¿Y si hablamos de agosto?* (Maryse Sistach, 1978).



El Lector se convence y opina que "deberían de meter a la cárcel a los ricachones".



La brigada celebra el resultado en un auto, demostrando que Caritina y la Estudiante estaban confabuladas.

Fig. 65 Fotogramas de *¿Y si hablamos de agosto?* (Maryse Sistach, 1978).

La secuencia parte con Luis y Caritina (los mencionados jóvenes) entrando al cuarto de los padres para y probarse ropa; al espectador no se le otorga mayor información sobre por qué lo hacen. Lo que se ve como una especie de juego, en todo caso, evidencia su situación liminal: juegan a ser grandes, aunque ya no son pequeños, porque el simple hecho de vestirse como adultos hasta cierto punto los dota de ese estatus, los convierte. Esto se hace aún más evidente cuando salen a la calle y, mirando las noticias en un puesto de periódicos, se ponen a discutir sobre el movimiento estudiantil, incorporando las opiniones de los demás y tratando de acercarlos al punto de vista de los huelguistas. Por supuesto, esta representación señala el desencuentro entre una generación universitaria y una que quedó atrapada en la movilidad social y que no necesariamente tuvo acceso a la educación superior. Más que una diferencia etaria, ésta sería una separación económica, de clases incluso. Por ello me parece oportuno pensar el desencuentro generacional a partir de otros factores, entre los cuales prime la educación.

Como señala Graciela Henríquez, el crítico cubano Armando Lazo, inspirado en Ortega y en Marías, consideró que “en el proceso de constitución de las generaciones hay que distinguir la acción combinada de tres factores básicos: coetaneidad, comunidad de vivencias y polarización de iniciativas”⁶⁷. En su opinión la edad podía ser un elemento que ayudara a predisponer las reacciones de un núcleo de personas educado de una forma contextualmente similar, que de esta manera podía solidarizarse más fácilmente con una misma causa:

La generación es la totalidad de los coetáneos relacionados solidaria e históricamente por la comunidad de vivencias y la polarización de iniciativas. (...) La promoción polariza sus iniciativas en torno a variados motivos, y a través de un proceso homogeneizador, en continuas, en innumerables decisiones, manifiesta y afianza su voluntad, voluntad colectiva, generacional, de tomar posesión de la historia, de crearla de un modo peculiar, y de diferenciarse del pasado, especialmente del pasado inmediato⁶⁸.

Quiero retomar aquí las ideas que expresé al inicio del trabajo, en cuanto a que la memoria se desarrolla de una forma altamente contextual y con un carácter colectivo. El concepto de Lazo sobre la forma en que una generación de coetáneos se vincula me parece pertinente para hablar de una creación conjunta, en comunidad. Manuel Felguérez, cuenta Graciela Henríquez, rememoraba de esa manera a su generación:

cuando miras para atrás somos nosotros, los muchos o pocos que

⁶⁷ Henríquez, *Los años sesenta en la vida de el general Zuazua*, 42 y 43.

⁶⁸ Raimundo Lazo, “La teoría de las generaciones y su aplicación al estudio de la literatura cubana”, *Cuadernos del Centro de Estudios Literarios*, no. 5 (1973), 16.

caracterizamos esa época, eso es lo que queda y de eso se trataba. No éramos muy conscientes, sin embargo, después de 50 años te das cuenta de que transformamos el país, y evidentemente y por lo que sea, es que el mismo grupo del que estábamos hablando, de escritores, músicos, actores, pintores, son prácticamente quienes van a dar su apoyo total al movimiento del 68: estuvimos involucrados en el cambio”⁶⁹.

Me parece importante que Henríquez recupere estas posturas, dado que de ella retomé el presupuesto de que las generaciones son como un oleaje. Ella sostiene que las generaciones funcionan en una forma de red, en la que necesariamente hay una distancia con el pasado, pero no así una ruptura:

Hay necesariamente difusión, es decir, un grupo que realiza “algo” lo hace en una situación de “red” con otros. Red quizá en otras actividades artísticas, o de otra naturaleza, pero muy conscientes de conformar un movimiento intelectual colectivo, movimiento original, que no está reproduciendo lo anterior. Muchas veces, su romper con o totalmente con el pasado es relativo, porque se puede romper en algunos planos y no en otros. Y esto es así, porque son deudores de ese pasado, porque han sido formados por él. Entonces es importante saber qué es lo que continúa de la anterior generación en la nueva, y en qué sí hubo cambio, que es finalmente lo que permite hablar de generación⁷⁰.

En mi opinión, en el cine del 68 se hacen patentes las dos formas de disrupción generacional: la creación de corrientes de pensamiento e identificación entre los

⁶⁹ Manuel Felguérez. Entrevista de Graciela Henríquez Escobar (7 de octubre de 2003).

⁷⁰ Henríquez, *Los años sesenta en la vida de el general Zuazua*, 44.

jóvenes, que necesariamente los separan de otras generaciones, y la tensión (no llegaría a llamarla ruptura) dentro de las relaciones familiares.

Trataré aquí el tema familiar, que de alguna manera había ya señalado al inicio del subcapítulo con el ejemplo de *Rojo amanecer*. La familia protagonista que se sienta a desayunar pese a sus diferencias –y que de forma más bien didáctica para el espectador narra los grandes *highlights* del movimiento estudiantil–, como señala Samuel Steimberg, es la perfecta sinécdoque de la situación histórica de México:

En la mesa se sientan las vicisitudes metonímicas del siglo XX mexicano encarnado: revolución, institucionalización y movimiento estudiantil, habitantes de una unidad de edificios establecida sobre el sitio de origen de México y que tienen los nombres del territorio nacional⁷¹.

Steimberg considera que, además de servir como una rápida lección de historia, la escena presenta los posibles desencuentros generacionales, por parte del abuelo y del padre, que cada uno a su manera expresa su convicción (en el fondo teleológicamente premonitoria) de que una acción contra el gobierno sólo puede acarrear una fuerte represión. Sin embargo, hacia el final de su texto señala que la llegada de los estudiantes después de la balacera, y posteriormente la del resto de los habitantes de la casa, “abre la posibilidad de una reconciliación familiar –y nacional, por metonimia”⁷². En su opinión, una vez que todos (y con ellos los espectadores) han sido testigos de la

⁷¹ Samuel Steimberg, “Re-cinema: Hauntology of 1968”, *Discourse*, n. 33 (winter 2011), 16.

⁷² Samuel Steimberg, “Re-cinema: Hauntology of 1968”, 17.



Fig. 66 Fotogramas de *Rojo amanecer* (Jorge Fons, 1989).

masacre, ninguna generación puede mantener sus diferencias. Mi cuestionamiento ante esta lectura es que el objetivo de la represión no era generar paz dentro de la familia posrevolucionaria, sino aniquilar cualquier tipo de disidencia que la pudiera poner en cuestionamiento frente a los visitantes extranjeros.

No obstante, hay un aprendizaje a partir del horror. Es muy descriptivo que en la ficción sólo sobreviva el más joven –escondido por su abuelo–, y que para poder emerger a la luz del 3 de octubre éste tenga que realizar un largo recorrido en la oscuridad, parando en cada uno de los cuerpos, en cada una de las épocas históricas. Se trata, sin duda, de la generación siguiente aprendiendo del hecho; que esa misma generación sea la que logró hacer la película es también una forma de señalar que la enseñanza no cayó en saco roto.

Aunque éste es el caso más claro de representación de la familia, hay diferentes ejemplos dentro de la cinematografía del 68 que señalan puntos de encuentro. Sergio García presenta en *El fin*, a todos los sectores contra los que los estudiantes se levantaron: el nacionalismo (encarnado por un charro), el burócrata, el clérigo y la madre. Ésta lo atosiga con un biberón, tratando de alejarlo de la oferta bucólica que el joven ha encontrado con una mujer de su edad. Hay un enfrentamiento en el que el protagonista opta simplemente por dejarlo todo atrás. Está obligado a hacerlo, pues la otra opción es reconocer el horror del niño que muere –inútilmente– por él. Cuando mencioné *El fin* en la sección historiográfica hice una comparación entre la manera en que se

presenta este muerto y sus semejanzas con la fotografía icónica de *Por qué?!* –que será utilizada de manera mucho más gráfica en *Mural efímero* (Raúl Kamffer, 1968-1970)–. En mi opinión ésta logró el alcance que tuvo porque era una evidencia del horror en su estado más puro: la muerte antinatural del futuro.

En contraposición, *¿Y si hablamos de agosto?* muestra a la generación siguiente, los que se hicieron militantes después del 68 –aunque no necesariamente a causa de éste–. Dado que la película sólo abarca el mes más exitoso de la movilización, y termina antes de que estalle el proceso represivo, su escena final es elocuente: en ella el adolescente Luis –que justo en la escena anterior, se alude, acaba de tener su primera relación sexual, lo cual en el canon de la época lo convertiría en un “hombre”– persigue desde la azotea a Caritina, la cual ha decidido abandonar la casa donde vive después de la represión en el Zócalo a fines de agosto. No da explicaciones de si piensa incorporarse de lleno al movimiento o si tiene miedo y está huyendo. Sus motivos son lo de menos, pues la acción se centra en Luis, que corre por la azotea persiguiendo los pasos de Caritina, la cual poco a poco sale de cuadro. La elección no es vana: la joven se pierde en el movimiento, literal y figuradamente, y al adolescente sólo le queda seguir el rastro que dejó. Por si fuera poco, la imagen se congela y se le sobrepone un título que marca el 1 de septiembre de 1968 “IV informe de gobierno GDO”, mientras se escucha la frase más famosa de dicho evento y el estruendoso aplauso de los diputados. No es un final abierto: la acción juvenil llega hasta donde el autoritarismo de los adultos lo permite.

El (pre)adolescente queda en una especie de soledad que se comparte en la última escena de *Rojo Amanecer* (Jorge Fons, 1989). En ella Carlos, el más joven de la familia, escapa de la masacre y sale, descalzo, de la penumbra del edificio Chihuahua; avanza hacia la plaza custodiada por soldados justo en el momento en que entra el *fade out*. La sensación y la imagen es muy similar: un niño en pijama y descalzo que

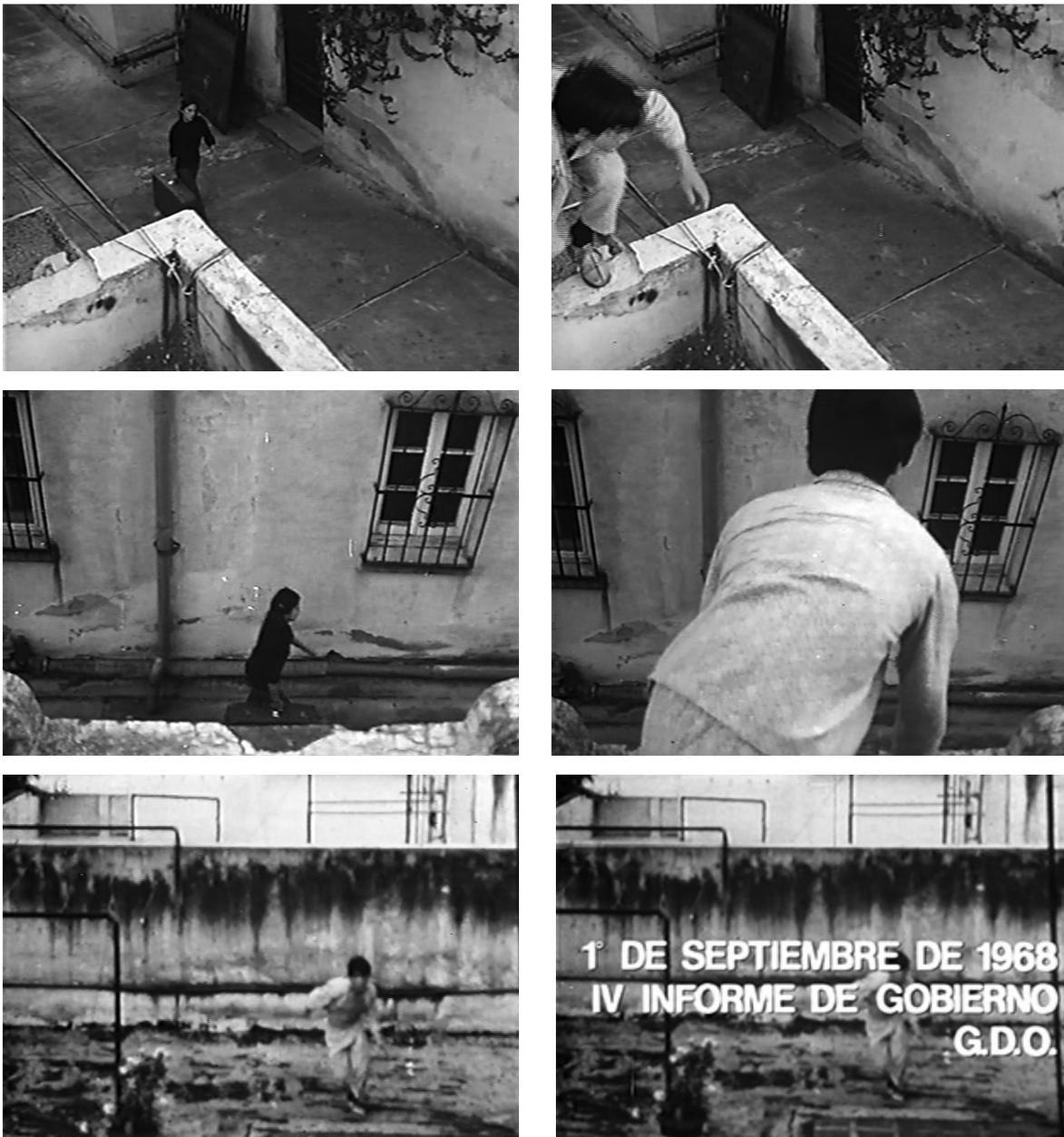


Fig. 67 Fotogramas de *¿Y si hablamos de agosto?* (Maryse Sistach, 1978).

avanza hacia lo desconocido. También en los dos casos representa la imagen de la inocencia, que en gran medida les salva la vida, convirtiéndolos en testigos sin poder de acción, encargados de recordar a quienes los escuchen qué es lo que ocurre cuando alguien se enfrenta al poder del Estado, qué huella queda sobre la población y qué restos permanecen (o desaparecen).

Esta soledad no se ubica en las producciones más recientes. En ellas se trabaja una diferencia generacional estereotípica, en la que padres e hijos dejan de entenderse y, más que una tensión sobre la cual trabajar, se comienza a subrayar una ruptura. Dado que considero que en México hubo más un desencuentro generacional que un rompimiento, llama la atención el énfasis que hacen las dos ficciones realizadas en la última década *Borrar de la memoria* (Alfredo Gurrola, 2010) y *Tlatelolco, verano del 68* (Carlos Bolado, 2013) por subrayar las desavenencias. Aún así, dentro de estas representaciones hay elementos destacables, que señalaré a continuación.

Alfredo Gurrola optó por señalar los desencuentros generacionales como parte de un proceso histórico trazable de 1968 a la actualidad (2010) y como una comparación entre nuestra sociedad y la de entonces. Para hacerlo incluyó en la narración dos parejas de padre-hija que se encuentran en extremos opuestos de la periodización: Diana, la protagonista, fue abandonada cuando niña por su padre, sin saber que éste se convirtió en un importante policía judicial. En contraste, el periodista Germán Acosta tiene una excelente relación con su hija Olivia, hasta el límite de que, al encontrarla en la calle

vendiendo discos piratas, prefiera llevarla a su casa dándole un discurso moralizador en vez de regañarla. Para subrayar la modernidad de la familia, la hija tiene una excelente relación con Paloma, la novia de Germán.

Se trata de una visión idealista sobre cómo ha ido “evolucionando” la sociedad mexicana y acabando con los desencuentros generacionales, que quedarían entonces como un ejemplo de que la descomposición familiar del pasado ha dado lugar a la comprensión y la comunicación padre-hijo en la actualidad. Los elementos señalados aquí tienen un objetivo importante dentro de la trama: proponer que Hermes se redima, primero, explicando que siempre buscó a su hija aunque la hubiera abandonado, y, sobre todo, organizando el rescate de Olivia cuando ésta es tomada como rehén por el paramilitar que (en teoría) asesinó a Diana 40 años antes. De esta forma, si la infancia y la juventud son las encargadas de llevar el testigo y el testimonio hacia delante, los padres serían el ejemplo del camino recorrido.

En contraposición a esto, Bolado retoma la estructura de *Rojo amanecer* estableciendo un panorama de vinculaciones históricas entre sus protagonistas: el abuelo materno de Ana María es un viejo colaborador del general Cárdenas, mientras que su padre trabaja con Echeverría. En estos cruces, la estrecha relación de Ana María con su abuelo y el romance con Félix funcionan como los argumentos perfectos para que el burócrata padre trate de separarla del universitario avisándole –al igual que en *Rojo amanecer*– que la movilización estudiantil sin duda terminará

mal. Una vez más, si se toma como sinécdoque la familia protagonista, Ana María actúa como la parte de la sociedad que rompe con el *statu quo* ante la horrorizada mirada de su madre, quien representa a la sociedad que se mantuvo al margen y que se aferraba a las comodidades del cosmopolitanismo.

Una vez que se lleve a cabo la masacre y que el burócrata descubra la máscara de la maldad con que el Estado trató a sus hijos, éste llegará incluso a bajar a los sótanos del poder para encontrar entre los muertos al novio de la hija. Sin embargo, como señala el final de la cinta, lo aterrador de Tlatelolco es que no hubo ninguna conmoción tras la matanza: ejemplo de ello es que la familia se reúne en un núcleo como si de un salvavidas se tratara, pero asiste a la ceremonia de inauguración de las Olimpiadas, como estaba previsto desde antes de la movilización social. Ana María derrama lágrimas en recuerdo de su enamorado, pero el burócrata Ernesto se mantiene igual de alineado al poder, como estaba previsto.

En los fotogramas que aquí incluyo se demuestra uno de los pocos aciertos en la dirección de actores y cámara, pues las relaciones de poder se retratan a partir de la altura de los personajes. Aquí inicialmente Ana María tendría la situación de mayor ventaja, dado que se tiene que inclinar para ver a su padre, que además se ve completamente abatido con una copa y un cigarro. No obstante, poco después las posiciones cambian, dado que el padre recupera su estatus dominante dando la orden de encerrar a la hija. Ocurre lo mismo en la discusión que la joven tiene



Fig. 68 Fotogramas de *Tlatelolco, verano del 68* (Carlos Bolado, 2013).

con su madre. Aunque aquí parten de una situación de igualdad, pues ambas se sientan en la cama, la posición corporal de Ana María le permite irse levantando conforme transcurre la acción, hasta que finalmente se va del cuarto. Habría que señalar, sin embargo, que hasta aquí llegan los aciertos: de una forma totalmente anacrónica la joven todo el tiempo les habla de tú a sus padres y toma siempre una actitud más parecida a la amistad que al amor filial. No creo que se tuviera que recurrir al estereotipo de la mujer sumisa que le habla de usted al padre; sin embargo, es una representación de los problemas familiares que puede haber hoy en día, no tanto hace 46 años.

En la otra arista familiar de la película, Félix y su hermano son dos huérfanos emigrados de Guerrero; el menor estudia en la UNAM mientras el mayor pertenece a una agrupación policial que hacia el final de la película se descubrirá como el Batallón Olimpia. En la mejor tradición del drama griego, o la parábola judeo-cristiana, probablemente sean los disparos de su hermano los que abatan a Félix en la Plaza de las Tres Culturas: Caín y Abel quedan señalados en este giro bíblico, como el mejor ejemplo de una generación que, no obstante lo mucho que tenía en común y las posibilidades que implicaba unir fuerzas, no actuó de acuerdo a los intereses de la coetaneidad que señalé más arriba.



Fig. 69 Fotogramas de *Tlatelolco, verano del 68* (Carlos Bolado, 2013).

Este imaginario propone una interrogante sobre hasta dónde los integrantes del cuerpo militar y paramilitar que se enfrentaron en Tlatelolco habrían estado dispuestos a llegar si supieran que quienes estaban en la plaza eran sus familiares. La discusión sobre cuáles son los límites éticos de la maldad, que sin duda no soy capaz de exponer tan bien como Hannah Arendt, será retomada en el último capítulo, dedicado al análisis de la represión partiendo justamente de la consideración de lo que es humano e inhumano.

Cuentos patrióticos

En las lecturas que se han hecho sobre el movimiento estudiantil de 1968 contrastan las formas en que el gobierno quiso presentar a los huelguistas como terroristas extranjeros o extranjerizantes y la forma en que ellos mismos enarbolaron ciertos símbolos nacionales como una forma de identificación con la sociedad.

Esta doble lectura tiene múltiples vertientes, dado que la presencia extranjera en México a raíz de las olimpiadas influyó en el imaginario general del país y del movimiento. En este sentido, es interesante ver en qué aspectos el gobierno de Gustavo Díaz Ordaz aprueba la presencia del "otro" como una forma de confirmación de la aceptación mundial que ha logrado su régimen.

La teoría de la conjura que el gobierno hilvana en el verano del 68 se basa en esta concepción maniquea, pues permite que en el imaginario cultural conservador se instale la amenaza de una figura oscura que pone en duda los logros del gobierno posrevolucionario, funciona como indicador de los mismos. El extraño enemigo que invoca el Himno Nacional es representado en este contexto por una conjura comunista en contra de las instituciones y, específicamente, con miras a fracturar la *pax olímpica* que auguraban los XIX Juegos. De acuerdo con la lectura desde el poder se entiende que el esfuerzo gubernamental de satanización de las movilizaciones estudiantiles funciona con base en el espectáculo que construye hacia fuera y que busca su clímax en los 12 días de la justa olímpica.

Al mismo tiempo, el movimiento estudiantil está indisolublemente ligado a ciertos íconos extranjeros, especialmente aquellos provenientes de la gran influencia que tuvo la revolución cubana sobre algunos sectores del mismo. No está de más recordar que una de las imágenes que continuamente será usada como una bandera de la movilización es el esténcil de la fotografía que Alberto Korda realizó del Che Guevara en Cuba, y que fue retomada por los jóvenes tras el asesinato del guerrillero, cuya muerte en 1967 de algún modo prefiguró las rebeliones estudiantiles del 68.

Al respecto es necesario subrayar que uno de los primeros acontecimientos que destacó el espíritu de unidad que surgió entre los estudiantes fue la confluencia de dos manifestaciones: la de protesta por la intervención de la policía y granaderos en las preparatorias y vocacionales, y la celebración anual del 26 de julio. Más allá de la revolución cubana, que en ese momento cumplía ya una década victoriosa, la influencia extranjera en la movilización de 1968 se refiere específicamente al contexto internacional y el florecimiento de la contracultura en México.

En las películas del 68 el tema puede rastrearse en diversas constantes: los documentales, en especial *El grito* (Leobardo López Arretche, 1968-1970) señalan los elementos que conformaban las manifestaciones y por ello hacen patente la presencia de los íconos del Che. Las películas de ficción, *El fin* (Sergio García, 1970), *Quizás siempre si me muera* (Federico Weingartshoffer, 1970) y *Rojo amanecer* (Jorge Fons, 1989) subrayan el contexto histórico en que se realizó la movilización y muestran

los elementos extranjeros presentes en el imaginario (y, aunque no siempre, en el ideario) estudiantil.

Como un corolario a la presencia del otro, cintas como *Tómalo como quieras* (Carlos González Morantes, 1971) trataron de señalar que las diferencias no se encontraban sólo hacia fuera: en una de las críticas probablemente más audaces y certeras –para entonces, pero también para nuestros días– señala algunos de los problemas que tuvo el movimiento estudiantil en su incapacidad para comunicarse con el “pueblo”, sociedad a la que teóricamente se buscaba apoyar y de la cual, a su vez, la movilización requería su apoyo. Casi al final de la cinta los tres personajes que representan al cuerpo estudiantil movilizado se deciden a salir de la Universidad y entablar un diálogo con el pueblo. Por fuera de los linderos del campus ven pasar a una pareja de campesinos, pero los estudiantes no logran hablar con ellos ni, peor aún, salir del terreno universitario para acercárseles.

En este mismo sentido, el cine del 68 se preocupa por definir cómo entiende la juventud de los años 70 el país por el que lucharon en 1968. Una de las coincidencias más interesantes es la forma en que estos mismos jóvenes se describen como prisioneros en su propia tierra. Así, mientras que *Historia de un documento* (Óscar Menéndez, 1971) muestra la vida cotidiana de los presos políticos en Lecumberri, *El fin* de Sergio García arranca con la poderosa imagen de un joven encerrado tras las rejas de una cárcel que tiene la forma de México.

¿Qué es México, entonces, para el cine del 68? En estas páginas señalaré algunas de las imágenes más recurrentes que confluyeron respecto a las ideas de patriotismo, nacionalismo y pertenencia, así como su uso en el imaginario socio-cultural mexicano de los últimos 46 años. Elegí comenzar el análisis observando de qué manera se trató la participación y presencia de Gustavo Díaz Ordaz –sumo defensor de la nación y autoasumido como el “primer mexicano”– dentro de las lecturas que se hicieron del movimiento en referencia a la patria, la nación, la tierra.

El planeta de los simios

Ana María, protagonista de *Tlatelolco, verano del 68* (Carlos Bolado, 2013) asiste a una lección en la Universidad Iberoamericana en la que una maestra permite que una estudiante integrada al movimiento estudiantil volantee sobre una próxima manifestación. Esto abre una polémica dentro de la clase, dividida entre quienes no están interesados en movilizarse y quienes sí. La maestra propone que los alumnos miren con atención cómo lo que ocurre está en contexto con el resto del mundo y pregunta: “¿es México una isla?”. La referencia al *IV informe de gobierno* de Gustavo Díaz Ordaz es muy clara. El 1 de septiembre de 1968, frente al Congreso, el presidente consideró que las movilizaciones estudiantiles eran resultado de una influencia extranjera de carácter destructivo: “habíamos estado provincianamente orgullosos y candorosamente satisfechos de que, en un mundo de disturbios juveniles, México fuera un islote intocado”.



Fig. 70 Fotograma de *Tlatelolco, verano del 68* (Carlos Bolado, 2013).

En su brillante análisis del sexenio de Díaz Ordaz, Soledad Loaeza sostiene que, por la construcción del discurso, se nota que el presidente “trató de razonar en público y en voz alta el por qué de sus acciones; quiso responder punto por punto a las demandas del pliego petitorio⁷³”. En su opinión

el presidente no tenía interlocutores reales, porque los estudiantes –que eran los destinatarios del mensaje- no lo registraron. Las únicas palabras del informe que escucharon fueron las relativas a la determinación del gobierno de mantener el orden público a costa, incluso, de medidas antipopulares. Asimismo, podría decirse que los estudiantes tampoco lograron hacerse escuchar por el presidente⁷⁴.

El objetivo de Loaeza no es culpar a los estudiantes de las acciones criminales que llevó a cabo el gobierno, sino señalar el conflicto evidente entre los dos bandos en-

⁷³ Loaeza, “Gustavo Díaz Ordaz: las insuficiencias de la presidencia autoritaria”, 332.

⁷⁴ Loaeza, “Gustavo Díaz Ordaz: las insuficiencias de la presidencia autoritaria”, 333.

frentados, que residía en la incapacidad de encontrar un espacio de mediación entre el rechazo estudiantil y el principio de autoridad que detentaba Díaz Ordaz.

La lejanía entre el gobernante y sus gobernados resulta de fundamental importancia para entender la manera en que se ha caracterizado al presidente durante el conflicto. Si bien el papel del gobernante y sus subalternos se ha ido construyendo y complementando conforme salen resultados de investigaciones públicas y privadas, al final el perfil de Díaz Ordaz se ha ido afinando en torno a su responsabilidad en la masacre de Tlatelolco y las acciones policíacas y militares previas y posteriores a esta fecha.

La manera en que se ha representado al gobernante y a quienes implementaron sus órdenes en contra de la movilización estudiantil también ha variado a lo largo del tiempo, dependiendo del contexto en que las películas se fueron realizando. En general se puede ubicar una paulatina apertura en la forma en que se han perfilado estas figuras conforme la presión social obtuvo mayor información sobre los responsables de estas acciones criminales.

Como he mencionado, el movimiento estudiantil mexicano de 1968 se trató de forma muy superficial en las películas producidas con apoyo del Estado entre 1970 y 1989. Sin embargo, en este cine se pueden rastrear algunas alusiones de la acción violenta del gobierno sobre los estudiantes. Dada la censura que imperaba en torno a la matanza, los creadores que querían hablar sobre el tema tuvieron que buscar formas sutiles para trabajar el tema y, en algunos casos, evidenciar su posición.

En mi opinión, esto resultó en la creación de varias metáforas en torno a la actitud paternalista del régimen de Gustavo Díaz Ordaz. Así, pronto aparecieron varias cintas que vinculaban la figura del represor con la del “padre” de los mexicanos. En esta encarnación, el autoritarismo se expuso como la razón fundamental que llevó a los estudiantes a rebelarse, así como una forma de explicar la brutal violencia con que se acalló la movilización.

Un ejemplo interesante de este tratamiento es *El castillo de la pureza* (Arturo Ripstein, 1972), cinta inspirada en un acontecimiento real de los años 50 y que retrata la vida en total encierro de la familia Lima, que vivió casi dos décadas sin salir de su casa por el convencimiento del padre de que el mundo exterior era dañino para ellos. A primera vista este relato no tendría por qué ubicarse en un estudio sobre el 68 fílmico, de no ser por la convicción de los espectadores de la época de que el actor Claudio Brook había representado fielmente la figura de Díaz Ordaz y la represión que éste había descargado sobre unos jóvenes curiosos por descubrir el mundo vedado por el padre. Paranoico y autoritario, el personaje de Gabriel Lima pasa de la calma más absoluta a la furia desatada, en la que constantemente repite que castigar a sus hijos adolescentes “es por su bien”, incluso cuando con sus propias acciones (vigilancia constante, gritos, golpes, encierros, humillaciones corporales como cortarles el cabello) provocan todo lo contrario.

Más allá de que esta vinculación fuera o no la intención del director, es llamativa la

lectura sobre el protagonista, ya que coincide en muchos aspectos con la figura del párroco de *Canoa*. El personaje que llama la atención aquí es, igualmente, la autoridad del pueblo, un cura (protagonizado magistralmente por Enrique Lucero) que se encarga de difundir la idea de que el demonio anda suelto y que hay que hacerle frente a sus representantes: los enemigos externos. La vinculación que hace entre la maldad y los estudiantes (si bien quienes reciben la furia del pueblo son trabajadores de la universidad y no huelguistas) es muy poderosa y explica la fuerza que tiene sobre los lugareños. El cura sostiene que los jóvenes “quieren poner una bandera roja como el infierno y negra como el pecado”; esta poderosa imagen funciona como reflejo de la manera en que los discursos de Díaz Ordaz (“la mano extendida”, “el islote intocado”, “llegar hasta excesos criticados”, “todo tiene un límite”, “yo salvé a México”) buscaron obtener el consenso de la población para reprimir a los “rebeldes”.

Esta no es una vinculación novedosa ni actual sobre las dos cintas. En *El cine y el acto de mirar* Javier Ramírez sostiene que *El castillo de la pureza* fue visto desde su estreno



Fig. 71 Fotograma de *Canoa* (Felipe Cazals, 1974).

como una metáfora del autoritarismo mexicano en el 68; en su texto señala que la cinta se politizó abiertamente, lo cual sólo puede entenderse al leerla en el contexto del movimiento estudiantil. Para Ramírez la película de Ripstein propone una doble representación del gobernante y sus apáticos gobernados cuando señala a “este hombre que vigila y reprime, incapaz de comprender el cambio que se opera en las nuevas generaciones, (y) la complacencia de la madre como paralela a la de la sociedad mexicana que atestiguó impasible el conflicto y la represión”⁷⁵.

Las semejanzas entre Gabriel Lima y el párroco de *Canoa* tampoco pasaron desapercibidas a Ramírez, quien para tratar de entender “porqué esta historia de nota roja adquirió este tinte político, de qué manera o en qué contexto una producción estatal donde se narran las obsesiones paranoides de un hombre incapaz de relacionarse con el mundo se metaforizan en relación al sistema político mexicano”⁷⁶, hace referencia a la crítica de Jorge Ibarguengoitia sobre la película de *Canoa*

[Cazals] nos explica quién es el villano de la película, por si entre los espectadores hubiera uno tan ignorante que no se dé cuenta de que un cura negro que usa anteojos negros en el comedor de su casa y come sentado mientras los que le rodean están de pie o hincados, tiene por fuerza que ser el villano.(...) En el microcosmos en que se desarrolla la acción de la película es tan omnipotente como el presidente de la República. Nomás que no como el presidente de la República que tenemos ahora, sino como otro que tuvimos hace unos años

⁷⁵ Ramírez, *El cine y el acto de mirar*, 20 y 21.

⁷⁶ Ramírez, *El cine y el acto de mirar*, 21.

¿Me entiendes, Méndez?⁷⁷.

Por otra parte, Francisco Sánchez considera que la figura del cura señala los verdaderos problemas presentes en el contexto de la represión del movimiento. El cura, dice, "es simple y sencillamente un sinvergüenza que manipula el fanatismo religioso en su provecho particular"⁷⁸. Analizando con atención la cinta se puede ver que

el párroco que instiga al linchamiento (Enrique Pérez Meza en la vida real) es cuando mucho un villano circunstancial. El verdadero culpable (...) es la situación de desamparo y miseria en que está inmersa la aldea del drama, un lamentable estado de cosas que no es privativo de ningún punto geográfico específico, sino del país entero. Canoa es México⁷⁹.

La caracterización de Díaz Ordaz en los años 90 fue muy diferente, en gran medida por el deseo de responder a los pedidos de justicia y verdad en torno a la responsabilidad del presidente y sus subalternos en Tlatelolco. Por la cantidad de información que actualmente se tiene al respecto es difícil pensar que se tratara de una acción organizada y dirigida sólo por un sector del gobierno y sin el conocimiento de los otros involucrados. Y esta fue la línea que se siguió en posteriores documentales y ficciones.

En *Díaz Ordaz y el 68* Luis Lupone sigue el guión que Enrique Krauze había escrito sobre el poblano en *La presidencia imperial*. En el texto, y en la película, el historiador

⁷⁷ Jorge Ibarquengoitia "Canoa", *Excélsior*, 16 de febrero de 1976, 7A, citado por Ramírez, *El cine y el acto de mirar*, 21.

⁷⁸ Sánchez, "Fulgor sobre la noche: Canoa", 238.

⁷⁹ Sánchez, "Fulgor sobre la noche: Canoa", 238.

hace una lectura en la que equilibra, por un lado, los embates kármicos que el presidente sufrirá por sus decisiones (una enfermedad gástrica que se agudizó ese año y finalmente le costó la vida); por el otro, en cómo los defectos físicos del presidente le producían aversión a la belleza (y con ella a la juventud). La cinta sostiene que el paternalismo no podría haber encontrado un mejor representante en estos años que la figura del gobernante mexicano pueblerino y apocado que, pese al terror que le produce su vecino estadounidense, se siente obligado a alinearse con él en el contexto de la guerra fría. Díaz Ordaz encarna magistralmente los valores de machismo y paternalismo de la época.

Krauze resalta las notorias vinculaciones entre la imagen de Díaz Ordaz con un mandril, o un gorila, pese a lo cual es revelador que los universitarios también lo identificaran con un ser volador tenebroso: el murciélago/vampiro. Generacionalmente esto también tiene significación, dado que lo vinculan con dos símbolos del pasado: un estado anterior en la evolución humana, o bien un ser inhumano que sobrevive chupando la esencia vital de los jóvenes.

Entre los elementos con que Krauze caracteriza a Díaz Ordaz en *La presidencia imperial* están los chistes que se contaban alrededor de su toma de posesión, y que él se interesaba en conocer para superar su trauma personal:

La gente decía que era “pura trompa y oreja”, que le habían dado “hostias morelianas en su primera comunión”, que “a López Mateos le iban a dar el

Premio Nobel porque al fin, gracias a él, se había logrado encontrar el eslabón perdido”, que “iba a cambiar la capital de México a Yucatán porque sólo allí le iban a decir adiós, lindo”⁸⁰.

En *La imaginación al poder* Jorge Volpi hace eco de estas nociones para buscar una caracterización aún más profunda:

Su necesidad de dominar a los demás parecía tener su origen en la repugnancia que provocaban sus rasgos: su cara alargada y enjuta, sus labios gruesos y enormes, sus dientes de caballo y su mandíbula prógnata. Eduardo Lizalde escribirá, tiempo después, un poema satírico referido a Díaz Ordaz en el que se burla de su aspecto: “Si no fueras ridículo / bello serías / y no serías ridículo / si fueras bello”. Por su parte, en su novela *Crónica de la intervención*, Juan García Ponce recogió la voz popular para denominar al presidente con el apodo que tenía en la vida real: *el mandril*.⁸¹

Díaz Ordaz y el 68 sigue esta línea para señalar el acontecimiento que tanto Krauze como Volpi consideran una de las razones por la que se le reconocía como un gorila: la película muestra una plana de *El diario de México* de 1966 en el que “publicó dos fotografías: una con un retrato de Díaz Ordaz y otra de dos monos. Por error tipográfico los pies de foto aparecieron cambiados. En la primera el pie de foto decía “se enriquece el zoológico”. Tiempo después el periódico fue cerrado; según los editores, por orden presidencial”.

⁸⁰ Enrique Krauze, *La presidencia imperial* (México: Tusquets, 2009), 188.

⁸¹ Jorge Volpi, *La imaginación al poder; una historia intelectual de 1968* (México: ERA, 2001), 31.



Fig. 72 Fotograma de Ciudad Olímpica (Inclán, 2008).



Fig. 73 y 74 Gráfica estudiantil. Colección MUCA, UNAM.

Fig. 75 Fotogramas de *Díaz Ordaz y el 68* (Luis Lupone, 1998).

Todos los elementos de la actitud autoritaria del gobierno, incluso ante lo que podría haber sido un simple error, están presentes en este ejemplo, que por otro lado se ha publicitado notoriamente en los últimos años. Más allá de este suceso, justo por sus rasgos, en especial por la mandíbula prognata, que recordaba a los gorilas, la vinculación entre Díaz Ordaz y estos animales se extendió ampliamente. Así lo sostiene también Daniel Soto en *Palabra de fotógrafo*, quien recuerda que cuando las manifestaciones pasaban frente al periódico donde él trabajaba la gente gritaba: “prensa vendi-da, prensa vendi-da, chan-go-Díaz-Ordaz, chan-go-Díaz-Ordaz”.

La gorilización no se quedó sólo en el mandatario. En gran medida por la relación que encontraban los estudiantes entre los granaderos/militares/policías y los gorilas, en especial al momento de golpear a los jóvenes, el concepto se extendió ampliamente en la gráfica, que señalaba así tanto a los soldados como a los jefes policíacos. *El grito* (Leobardo López Arretche, 1968-1970) abonó a la causa no sólo porque mostró una de las pintas hechas en Palacio Nacional el 27 de agosto donde se ve un retrato de Díaz Ordaz y la famosa gráfica del gorila sobre la Constitución, sino porque también muestra la quema del gorila Luis Cueto (jefe de la policía capitalina) durante la marcha del 13 de agosto.

Ahora bien, lo que resulta trascendente del tratamiento de *Díaz Ordaz y el 68* es que, al igual que gran parte de los documentales que giran en torno a Tlatelolco, trata de establecer quién fue el asesino intelectual de los manifestantes del 2 de octubre. La respuesta de Krause es evidente en la lectura que hace del V Informe de gobierno, 1 de septiembre de 1969, en el que el presidente asumió "íntegramente" la responsabilidad por la matanza. El narrador *en over* subraya que entre la clase política el gesto se entendió como una forma de franquearle el paso y proteger a quien indudablemente estaba involucrado en la decisión que derivó en masacre: su secretario de Gobernación y sucesor, Luis Echeverría.

La nominación y búsqueda de los culpables contrasta enormemente con todas las producciones realizadas entre 1968 y 1998, en las que se recurría más bien a señalar



Fig. 76 Fotogramas de *El grito* (Leobardo López Arretche, 1968-1970).

la represión pero no se alcanzaba a detallar la identidad de los agresores. No es un cambio sutil y resulta de enorme importancia: a partir de esta cinta y en los siguientes 15 años se han barajado muchas consideraciones respecto al nivel de implicación que tuvieron Díaz Ordaz y Echeverría en la matanza. El proceso, que corresponde a lo que Eugenia Allier ha denominado como *de justicia transicional* (entendida ésta como la base de "la transición a la democracia [que] sólo podrá ser concluida cuando los responsables de la represión ejercida en el pasado hayan sido juzgados y cuando se conozca plenamente lo ocurrido"⁸²) va de la mano con los procesos de enjuiciamiento de los culpables. La propia Allier señala

Relacionada a esta demanda estaba la respuesta a la pregunta ¿a quién juzgar?, que no ha sido siempre la misma. En 1998, por ejemplo, se dieron fuertes debates sobre si debía "cargar con la responsabilidad a personas concretas y/o a instituciones, como en el caso del Ejército"⁸³.

El tema nunca estuvo alejado de la producción cinematográfica, en gran medida por la injerencia que tenía el sector militar en la censura de exhibición fílmica. El mejor ejemplo de ello es el sonado caso de *Rojo amanecer* (Jorge Fons, 1989), película que finalmente habría sido *desenlatada* gracias a la negociación realizada entre el Estado Mayor Presidencial y el gobierno de la república sobre qué tramos tenían que ser retirados de la cinta para que pudiera ser proyectada de forma comercial. Al respecto,

⁸² Eugenia Allier, "Presentes-pasados en el 68 mexicano", en *Revista Mexicana de Sociología*, 71, número 2 (abril-junio, 2009): 303-304.

⁸³ Eugenia Allier, "Presentes-pasados en el 68 mexicano", 305.

Xavier Robles contó que la batalla se ganó “una noche en que el propio Salinas vio la película en su sala privada de Los Pinos, rodeado por el Estado Mayor Presidencial, García Márquez, Héctor Aguilar Camín y otros políticos, funcionarios e intelectuales del régimen”⁸⁴. Jorge Ayala Blanco no perdonó el suceso, pues en su crítica a la cinta señaló que en su opinión ésta “desea quedar bien con todo el mundo (gobierno, ejército, policía, medios informativos, ex militares, padres retrógrados, derecha, izquierda), pero alzándose el cuello con el tratamiento de un tema tabú en el cine nacional”⁸⁵.

En todo caso, el cuestionamiento (y prácticamente la certeza) sobre la culpabilidad, casi indudable, de Díaz Ordaz en la toma de decisiones relativas al 2 de octubre se mantendrá en las producciones cinematográficas de los siguientes 15 años. Hacia el final de la cinta de Lupone se señala que el presidente recibió una fuerte rechifla en la inauguración de la Copa Mundial de Fútbol de 1970, lo cual no ayudó a sus problemas gástricos: la lectura kármica retoma fuerza aquí pues el castigo no tardaría en llegar; pese a lo cual al parecer el poblano tuvo la suficiente entereza como para mantener la cara (con toda su personal fealdad) tanto en esa ocasión como en la conferencia de prensa que dio en 1976, cuando fue nombrado embajador de México en España. De esa ocasión procede su célebre discurso, apuntalado por golpeteos en la mesa, en el que subrayó que “todo se puso en la balanza, afortunadamente México salió adelante... y si no, no estaría usted aquí, muchachito, preguntándome”; la secuencia

⁸⁴Xavier Robles, “Contra la censura”, en *La Jornada Semanal*, 5 de octubre de 1997.

⁸⁵ Jorge Ayala Blanco. *La eficacia del cine mexicano: entre lo viejo y lo nuevo*. (México: Grijalbo, 1994): 21.

funciona para el productor como la lápida que marca en qué momento la historia oficial dejó una clara indicación de que no se permitirían persecuciones a miembros del gobierno y de las fuerzas militares, pues existía un criminal confeso que estaba protegido por el fuero presidencial y que, además, y sin duda alguna, se enorgullecía de haber realizado esa acción.

Las películas siguientes se encargaron de trabajar el personaje de Díaz Ordaz desde dos instancias: como dirigente de la operación Galeana (nombre militar con que se conoció la acción en Tlatelolco), o como una de las dos cabezas del monstruo que mandó realizar el ataque. La serie de documentales que a partir del año 2000 comenzó a editar Carlos Mendoza apoyan ambos cuestionamientos, dado que a fin de cuentas el presidente es el comandante supremo de las fuerzas armadas y el responsable principal de cualquier acción que éstas ejecuten. Por otra parte, si bien sus discursos habían fungido como una forma de adjudicación o personalización de la culpa, era imposible pensar que ésta fuese única y exclusivamente suya. Las siguientes películas, por ende, trataron de clarificar la participación de Luis Echeverría en la masacre. No fue nada oportuno para sus defensores que en los años siguientes aparecieran testimonios gráficos sobre los intereses del entonces secretario de Gobernación en el movimiento estudiantil: la revelación de que hubo una cobertura fotográfica realizada por uno de sus hombres de confianza, Manuel González Paredes, "*Mariachito*", y posteriormente las declaraciones del cineasta Servando González sobre su presencia en

Tlatelolco el 2 de octubre y la filmación de los acontecimientos por petición expresa de Echeverría, hicieron evidentes que, aunque éste no hubiera sido el autor material, en todo caso estaba muy enterado del crimen que se preparaba y, en lugar de impedirlo, se interesó más bien en documentarlo.

En *Los rollos perdidos* (Gibrán Bazán, 2012), el director entrevista a peatones elegidos al azar para preguntar qué saben de Luis Echeverría y si consideran que él es el responsable de Tlatelolco. Resulta muy llamativo que dentro del montaje el mismo Bazán responda a la interrogante. Así lo indicaría, por ejemplo, una breve secuencia en donde un transeúnte señala que efectivamente el entonces secretario de Gobernación podía ser el responsable de la masacre del 2 de octubre, pero que se tiene que pensar de manera más extensa en su legado, que entre otras cosas incluye un enorme apoyo a la UNAM, la cual sextuplicó su presupuesto en el sexenio de 1970-1976. No obstante, mientras se escucha el comentario se presentan imágenes de los muertos en el Servicio Médico Forense el 2 y 3 de octubre. La opinión no puede ser más clara: cualquier cosa que haya hecho Echeverría, no puede ser celebrada si él fue el culpable de esa barbarie.

Junto con esta opinión generalizada de la culpabilidad de Echeverría —el cual, por otro lado, prácticamente no tuvo mayor presencia en las películas que hablan del 68— y de Díaz Ordaz, también fue evidente, poco a poco, que saber quiénes habían sido los culpables no implicaba que estos fueran a ser sometidos a juicio. En el caso del poblano,



Fig. 77 Fotogramas de *Los rollos perdidos* (Gibrán Bazán, 2012).

además, falleció lo suficientemente rápido como para que no se pudiera armar un caso jurídico en su contra. En esa tónica se maneja *Los rollos perdidos*, pues señala culpabilidades pero no busca ningún tipo de procesamiento legal a partir de ello. Esta suerte de inopia en el aspecto de la justicia se ha hecho patente sobre todo a raíz del trabajo de la FEMOSPP, ya que éste podría considerarse el último intento serio por parte del Estado por atribuir responsabilidades no sólo respecto a Tlatelolco sino también a la guerra sucia desarrollada en los años 70. Lo inconcluso del proceso legal señaló, sostiene Cuauhtémoc Medina, no sólo una laguna en la procuración de justicia sino también vacío en el espacio de lucha de la sociedad civil para que ésta se haga cargo de mantener viva tanto la memoria de los reprimidos por la violencia estatal, como subrayar la culpabilidad de quienes la ejercieron. De esto da cuenta el grabado de Mariana Botey *2 de octubre: responsables*, realizado en 2004 y que

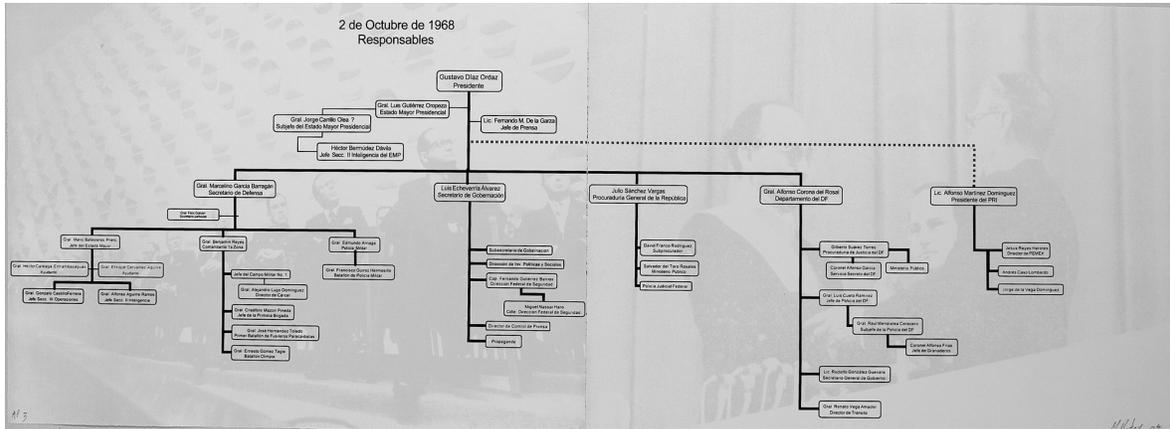


Fig. 78 Mariana Botey, *2 de octubre de 1968: responsables*, 2004, serigrafía.

reproduce fielmente un organigrama del gobierno de Gustavo Díaz Ordaz que colgaba en la pared del Fiscal Especial Ignacio Carrillo Prieto, con todo y sus lagunas informativas y vacilaciones, al que Botey sobreimpuso en gris claro las fotografías de la transmisión del poder de Díaz Ordaz a Echeverría en diciembre de 1970 así como del gabinete presidencial. La pretensión de ese palimpsesto es ejercer una especie de justicia duchampiana acechando la condición gótica de la violencia estatal⁸⁶.

Curiosamente, ésta es la representación que del presidente se hizo en *Tlatelolco, verano del 68*. Aunque para algunos críticos la narración se pierde (cosa que efectivamente ocurre) dado que de pronto se pasaba de la historia de amor de los protagonistas a las discusiones dentro de los altos niveles del poder, la película trató de enfatizar la incoherencia que le causó a Díaz Ordaz el movimiento estudiantil.

De acuerdo con esta cinta, la culpabilidad intelectual de la represión fluctúa entre un empecinado Díaz Ordaz y un Echeverría aún gris –José Agustín sostiene que sólo

⁸⁶ Medina, "Problemas de memoria", 58.



Fig. 79 Fotograma de *Tlatelolco, verano del 68* (Carlos Bolado, 2013).

una vez que llegó al poder comenzó a demostrar sus verdaderos colores—. Probablemente inspirado en fotografías que señalaron la pasión de ambos expresidentes por las armas de fuego, Bolado situó una de las escenas más importantes para este cometido en un campo de tiro. En ella se ve cómo Díaz Ordaz le entrega una pistola a Echeverría cual si fuera una estafeta y le encarga preparar la represión.

El problema de esta representación es que en un primer momento retoma la narrativa de la predestinación —el público sabe que al final de la película vendrá un desenlace dramático—, y sin embargo el presidente y el secretario se pasan el resto de la cinta haciendo ver que la acción organizada y premeditada en el fondo se preparó de un

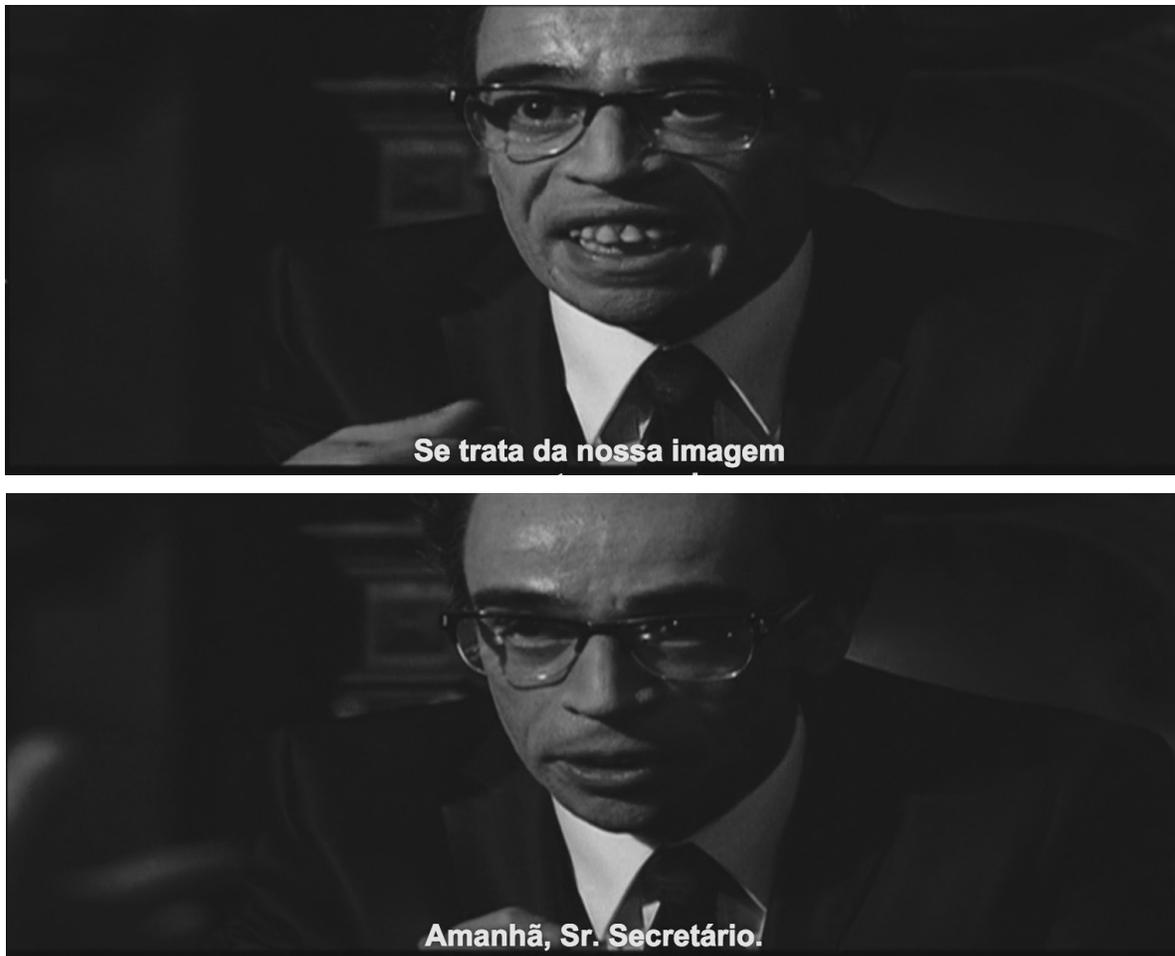


Fig. 80 Fotograma de *Tlatelolco, verano del 68* (Carlos Bolado, 2013).

día para el otro. Una secuencia que subraya esta segunda lectura se sitúa, teóricamente, el 1 de octubre, cuando Díaz Ordaz recibe noticias por teléfono de que no vendrá el presidente de EU a la inauguración de los Juegos Olímpicos. Esto, siempre en la cinta, sería lo que le colmaría la paciencia y exigiría que se realizara la represión al día siguiente... como si una acción de esa envergadura se pudiera decidir de una forma tan abrupta.

Un segundo problema que se hace evidente en esta representación es que Díaz Ordaz aparece ciertamente como el hombre feo que era, pero también como dueño de una vanidad que superaba su preocupación por el bien del Estado. De la misma ma-

nera en que las primeras representaciones, como señalan Álvaro Vázquez y Javier Ramirez, mostraban al presidente como un padre severo y adusto, en ésta aparece como un narcisista obsesionado por su aspecto. Se trata sin duda de una sinécdoque, puesto que su discurso se enfocaba en tratar de observar cuál sería la opinión internacional respecto al “milagroso” desarrollo mexicano. Esa es la misma sinécdoque, quiero suponer, que se señala en la secuencia del 2 de octubre por la mañana, cuando Díaz Ordaz presuntamente se reunió con un matador de toros y pidió a la prensa “que lo hagan ver menos feo”.

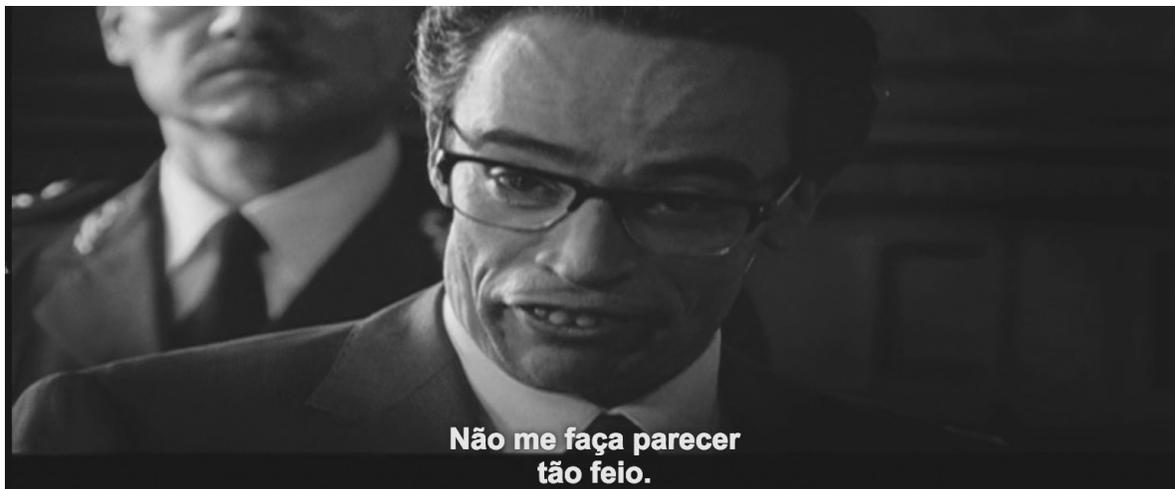


Fig. 81 Fotograma de *Tlatelolco, verano del 68* (Carlos Bolado, 2013).

Una sombra deambula sobre México

El Tipo 2 observa las paredes. El cartel del Che.

El Tipo 2 jalonea a Sergio.

TIPO 2: Conque ustedes quieren al Che Guevara para presidente, pendejos.

SERGIO (con dignidad): El Che hace un año que está muerto.

El Tipo 2 le pone la pistola al cuello.

TIPO 2: No me contradigas, chamaco.

Xavier Robles y Guadalupe Ortega, *Rojo amanecer* (*Bengalas en el cielo*)

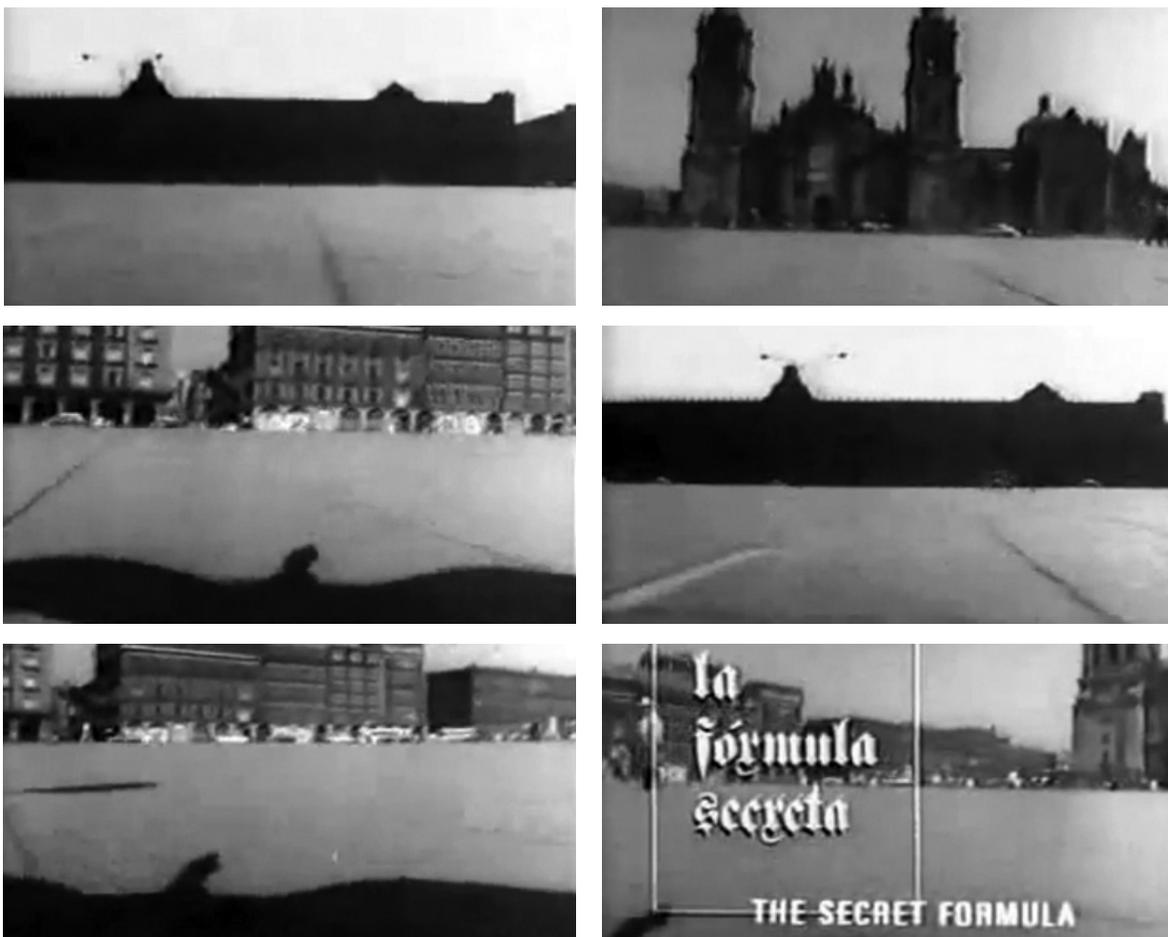


Fig. 82 Fotograma de *La fórmula secreta* (Rubén Gámez, 1965).

Durante los créditos de inicio de *La fórmula secreta* (*Coca cola en la sangre*) (Rubén Gámez, 1965), el espectador presencia los círculos concéntricos que una sombra en forma de ave, muy probablemente un buitre, realiza en torno al asta bandera del Zócalo.

Es una toma continua al ras del piso y con vista hacia fuera del círculo, por lo que vemos los cuatro lados de lo que constituye el centro de poder de la nación: el Palacio Nacional, la Catedral, los comercios y el Ayuntamiento del entonces Departamento del Distrito Federal. Llena de simbolismos, dado que se realiza en el punto neurálgico, el centro mismo de los poderes fácticos del país, en esta toma la cámara subjetiva permite que el mismo espectador se convierta en el buitre que merodea a la nación moribunda, cada vez más rasante, cada vez más ominoso. Lo que llama la atención es que en todo caso se trata por primera vez de la metáfora de una intervención norteamericana que es abiertamente bienvenida por el propio gobierno mexicano.

La cinta fue realizada como parte de los trabajos presentados para el Primer Concurso de Cine Experimental. Este certamen proporcionó a los cineastas de los años 60 la posibilidad de realizar un "cine de búsqueda, cine con otra voz, con una voz más universal"⁸⁷. Rubén Gámez, quien participaba también como jurado de la justa, obtuvo el primer lugar del concurso con *La fórmula secreta (Coca-cola en la sangre)*. Para Gámez, el concurso ofrecía la posibilidad de realizar un cine que mostrara lo que la producción comercial no ofrecía. En sus palabras, el tema y lema del concurso era "tratar de decir cosas nuevas de otra manera"⁸⁸. Lo que buscaban los concursantes de 1965 era propiciar un arte que impactara emocionalmente. Su película, definida por él mismo, es un medimetro formado por un encadenamiento de secuencias que no dicen nada en

⁸⁷ Rubén Gámez, "La fórmula secreta", *Artes de México* 10 (invierno 1990), 42.

⁸⁸ Gámez, "La fórmula secreta", 43.

concreto pero que quieren denunciar al pueblo "agachón", sin conciencia de ningún tipo y que es incapaz de cuestionar al gobierno que lo mantiene en esa miseria. Para realizarlo contó con el apoyo de Juan Rulfo, quien escribió el texto de algunas breves secciones, y de Jaimes Sabines, el cual leyó con tono fúnebre aquellas palabras. Más allá de la caracterización que Gámez hizo del pueblo mexicano, un elemento constante en la película es la evidencia de que la llegada de compañías y productos extranjeros, especialmente norteamericanos, estaban acabando con lo que se podía considerar propiamente mexicano. En este caso, sin embargo, la invasión extranjera no sólo no era cuestionada sino también bienvenida.

La contraposición de lo proveniente del extranjero que es aceptable y de lo que no lo es, constituye un elemento que estará continuamente presente durante el movimiento estudiantil. Por un lado, la opinión pública se verá bombardeada de imágenes que señalan el probable influjo maléfico de conjuras extranjeras sobre el país, mientras por el otro los estudiantes responden de forma enérgica subrayando su participación en los movimientos mundiales de rebelión y contracultura.

En 1997 el artista belga residente en México Francis Alÿs realizó una interpretación personal sobre la ceremonia de "desagravio a la bandera" que llevó a cabo el gobierno de Díaz Ordaz el 28 de agosto de 1968. Dicha manifestación tomó renombre dado que fue organizada para "limpiar" el honor del lábaro patrio, retirado brevemente de su asta por los huelguistas la noche previa, cuando se realizó la más grande manifestación

estudiantil que culminó con un mitin y un intento de plantón en el Zócalo. Diversos testimonios aseguran que en su lugar se había extendido “un trapito de percal”. Luis Tomás Cervantes Cabeza de Vaca, representante de la Universidad de Chapingo en el CNH, cuenta que la asamblea

no quería que se subiera un trapillo de un metro de percal, pintado con brocha de rojinegro. Esa es la bandera que llevaba yo en el camión y que si la subimos, que no y que sí y que no. Entonces se subió rápido y se volvió a bajar igual de rápido. (...) Amaneció una bandera de seda o de satín, no sé, enorme, monumental como la bandera nacional, pero negra y rojo. No había tiempo de hacer una bandera de ese tamaño después del desalojo, yo creo que esa bandera estaba hecha⁸⁹.

En todo caso, el gobierno utilizó esta excusa para realizar una ceremonia con la participación de todos los trabajadores estatales a fin de redignificar idealmente la enseña nacional. La historia entró en los anales del movimiento dado que varios estudiantes llegaron a la ceremonia y realizaron mítines *relámpago*, en los cuales dieron su versión de los acontecimientos. Los burócratas, por su parte, fueron acarreados en camiones del Departamento del Distrito Federal y, como señaló Pablo Vargas Lugo, curador de la exposición de Alÿs, “para mostrar su frustración, en un acto rebelde y ridículo a la vez, los manifestantes dieron la espalda a la tribuna oficial y comenzaron a balar como un rebaño de ovejas”⁹⁰.

⁸⁹ Luis Tomás Cervantes Cabeza de Vaca. Entrevista de Álvaro Vázquez Mantecón (15 de julio de 2006), 7.

⁹⁰ Russel Ferguson, *Francis Alÿs, política del ensayo* (Bogotá, Biblioteca Luis Ángel Arango, 2009), 11 y 12.

Como corolario a esta situación salida de control, las tanquetas que habían desocupado la plancha la noche anterior volvieron a salir, esta vez dispersando también a los trabajadores que el propio gobierno había convocado. Al final de la jornada, un grupo de policías judiciales vestidos de civil realizó una guardia en torno al asta bandera.

Francis Alÿs retomó esta escena para repensar el papel que había obtenido el Zócalo capitalino como centro de manifestación. Cuauhtémoc Medina considera que su video reflexionaba “sobre la significación del espacio manifestatario como teatro ritual de la manipulación de las masas”⁹¹. Utilizando ciertos elementos de la manifestación, como el símbolo de los borregos y el círculo de judiciales que se formó alrededor al asta bandera, Alÿs fungió como pastor de un rebaño de ovejas que giraba en torno al lábaro patrio. En una suerte de reloj simbólico marcado por el sonido de las campanas de la Catedral, cada vez que sonaban éstas se iba sumando un borrego a su hato. En ese mismo sentido, una vez que alcanzaba las 12 campanadas y 12 borregos, el rebaño se iba reduciendo poco a poco hasta que el artista giraba solo en torno al asta bandera⁹².

Medina considera que esta acción-fábula reúne varios de los intereses de Francis Alÿs: en especial, la idea de movimiento y caminata como una forma de evocación, la estructura repetitiva que permite realizar una referencia política específica, y el

⁹¹ Medina, “Problemas de memoria”, 58.

⁹² Medina, “Problemas de memoria”, 58.

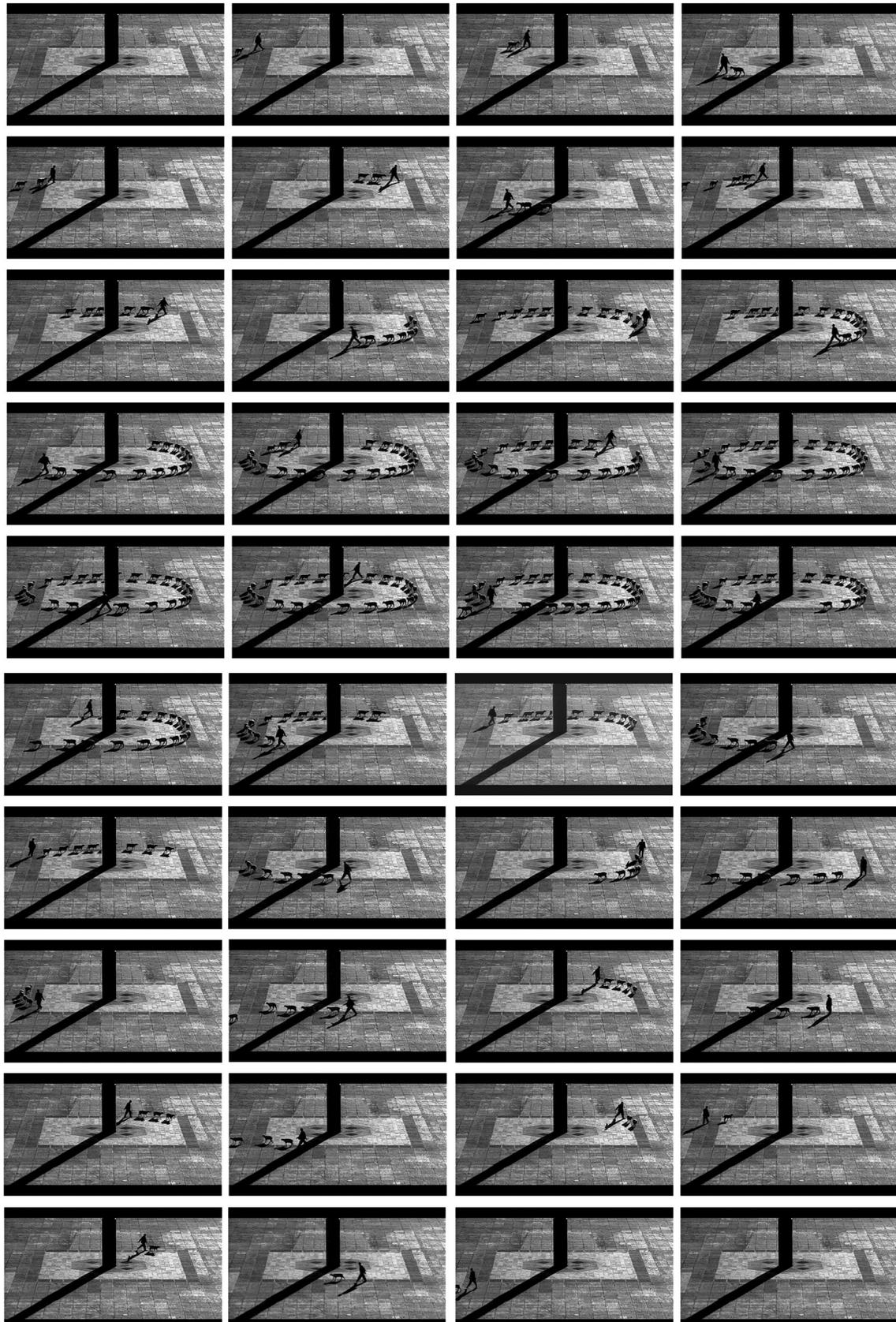


Fig. 83 Francis Alÿs, en colaboración con Rafael Ortega, *Cuentos patrióticos*, 1997.

tema de la expulsión de los animales domésticos y salvajes del espacio civilizado⁹³.

De acuerdo con su lectura, el video no sólo hacía eco del relato del flautista de Hamelin, sino que cuestionaba uno de los símbolos más importantes del gobierno posrevolucionario, es decir, el manifestódromo priísta⁹⁴ en que se había convertido el corazón de la ciudad (a su vez, como señala el nombre mexicana, Tenochtitlán, es el corazón de la luna, el ombligo de la luna, el ombligo de todo). Pablo Vargas Lugo explica el papel que había adquirido el Zócalo desde el inicio de los gobiernos posrevolucionarios como el "escenario de espectaculares actos multitudinarios de carácter oficial pero que, con el paso de los años, se ha convertido en un espacio predilecto para la expresión del descontento popular."⁹⁵ Otro de los múltiples símbolos a los que recurre la pieza, que se realiza con sonido ambiente, es precisamente que el acto de los burócratas al ponerse a balar fue el de romper con el silencio institucional que giraba en torno al movimiento estudiantil. Para Medina esta imagen de irrupción de un elemento extraño tiene connotaciones apocalípticas. Por una parte, rememora la escena final de *El ángel exterminador* (Luis Buñuel, 1961) considerándola como "otra instancia en que este animal deja de ser símbolo de docilidad y sacrificio para transformar su pasividad en amenaza"⁹⁶. Más allá de la implicación del animal *per se*, la película de Buñuel cuestionaba

⁹³ Medina, "Problemas de memoria", 58.

⁹⁴ Medina, "Problemas de memoria", 58.

⁹⁵ Cuauhtémoc Medina, *10 cuadras alrededor del estudio. Francis Alÿs* (México, Antiguo Colegio de San Ildefonso, 2006), 55 – 57.

⁹⁶ Medina, *10 cuadras alrededor del estudio*, 55 – 57.

el hecho de que los personajes se sentían atrapados y funcionaban como tales, sin cuestionarse si realmente lo estaban y por qué. En la escena mencionada un rebaño de ovejas entra a la iglesia. Con esta imagen, el cineasta se burlaba de quienes obedecen sin cuestionar nada. Así, el elemento que subraya Alÿs es justamente la ausencia de crítica por parte de los burócratas hasta el momento en que, ya inmersos en la dinámica del poder, se ven obligados a despertar, cosa que hacen con la onomatopeya del animal en que han sido convertidos.

Finalmente, para Cuauhtémoc Medina el valor de la pieza reside en que “en la perspectiva histórica, *Cuentos patrióticos* planteaba un elogio del modo en que el sarcasmo había multiplicado la protesta, para enfatizar el momento en que el movimiento estudiantil estuvo a punto de poner en crisis la serie de coacciones y costumbres que sostenían al antiguo régimen”⁹⁷. Asimismo, “la clave del relato de Alÿs era potenciar un momento del movimiento estudiantil que casi tres décadas más tarde seguía conservando todo su potencial crítico”⁹⁸.

En contraposición a esta visión irónica del desagravio habría que pensar en la idea (o el pretexto) de la conjura que tenían los gobernantes frente a las cada vez más inminentes justas olímpicas. De otra manera no puede entenderse la abierta “caza de comunistas” que practicaron los diarios nacionales durante el curso de la movili-

⁹⁷ Medina, “Problemas de memoria”, 58.

⁹⁸ Medina, “Problemas de memoria”, 58.

zación estudiantil. Varios diarios, especialmente aquellos con una línea editorial más alarmista y centrada en la nota roja, publicaron durante las siguientes semanas notas y fotografías en donde se evidenciaba la presencia de extranjeros participantes en el movimiento. Llama la atención que en la mayoría de los casos la presencia de "panfletos comunistas" es vista con igual preocupación que portar armas largas.



Fig. 84 *Alerta*, 10 de agosto de 1968.

Para entender la teoría de la conjura comunista se tiene que considerar el contexto histórico en el que estaba inmerso México. La posición geográfica del país, de la misma manera que 50 años antes, ha implicado históricamente la vinculación de sus intereses con aquellos del vecino del norte. Al encontrarse los Estados Unidos en la abierta aunque inmóvil disputa por la supremacía mundial con la Unión Soviética, la importancia de mantener a México en calma resultaba fundamental para la protección de las fronteras norteamericana. Como señala Héctor Jiménez, geopolíticamente el caldo de cultivo en el que se encontraba inmersa la república mexicana permitió el desarrollo de esta "obsesión ante la supuesta vulnerabilidad de la nación frente a la "amenaza" de sus enemigos. A partir de la figura de las "fuerzas oscuras" aparece la referencia a un actor difuso y ambiguo que, desde la construcción de este discurso, era capaz de aprovechar cualquier coyuntura nacional para beneficiar a un gobierno o grupo de poder extranjero"⁹⁹.

Jiménez explica que los llamados *escritos de la conjura*, entre los que se encuentran las memorias de Roberto Blanco Moheno y la bitácora apócrifa *¡El móndrigo!*, "coinciden en que el 68 fue una conspiración interesada en instalar una dictadura comunista en México. Sin embargo en *¡El Móndrigo!* la paranoia va aún más lejos y define al movimiento estudiantil como una obra de arte del maquiavelismo político en la que participan todo tipo de autores con el único fin de derrocar al gobierno de Díaz Ordaz, vulnerar la soberanía y poner en entredicho la estabilidad del país"¹⁰⁰.

⁹⁹ Jiménez, *El 68 y sus rutas de interpretación*, 44 – 48.

¹⁰⁰ Jiménez, *El 68 y sus rutas de interpretación*, 44 – 48.

De acuerdo con la lectura de Jiménez, *¡El Mondrigo!* lleva la paranoia comunista a su punto más alto, ya que “desde este punto de vista, la supuesta conjura fue integrada lo mismo por sectores radicales, patrocinados por la KGB, que pretendían instaurar una república socialista en México; que por agentes de la CIA, que tenían la consigna de sabotear la olimpiada para que ésta se desarrollara en la ciudad de Detroit”¹⁰¹. Jiménez concluye que “desde la perspectiva de la conjura el triunfo del movimiento estudiantil equivalía a la subversión total de la sociedad y no al cumplimiento de los seis puntos del pliego petitorio del CNH”¹⁰².

No resulta extraño encontrar estos elementos en común en los periódicos que buscan alarmar a la opinión pública para conseguir un apoyo irrefutable en torno al presidente. Ésta es la postura de *Alarma, Alerta!*, *La Prensa*, *Novedades* y *El Sol de México*, del cual muestro algunas de sus más interesantes “primicias” en la siguiente página.

Llamo la atención especialmente sobre el último caso, pues una de las imágenes que más se han reproducido en las películas del 68 es la de los estudiantes que enarbolan íconos extranjeros en la movilización. Hay que considerar en este aspecto el caso especial de la recurrencia de la figura del Che Guevara, quien pasó de ser uno de los líderes más destacados de la revolución cubana a un símbolo mundial (o al menos occidental) de libertad y rebeldía.

¹⁰¹ Jiménez, *El 68 y sus rutas de interpretación*, 44 – 48.

¹⁰² Jiménez, *El 68 y sus rutas de interpretación*, 44 – 48.

Y es que si se le ve desde el punto de vista de lo que ofrecía iconográficamente, como señaló Eric Hobsbawm,

la revolución cubana lo tenía todo: espíritu romántico, heroísmo en las montañas, antiguos líderes estudiantiles con la desinteresada generosidad de su juventud –el más viejo apenas pasaba de los treinta años-, un pueblo jubiloso en un paraíso turístico tropical que latía a ritmo de rumba¹⁰³.

El retrato del Che de Korda decoró, de acuerdo con esta representación del imaginario cultural mexicano, los cuartos de los jóvenes como una forma en la que éstos podían por primera vez señalar un tipo de alianza simbólica con el ideal revolucionario. También por ello se encontrará presente en diversos espacios tomados por los jóvenes, como uno de los auditorios donde la protagonista de *Borrar de la memoria* (Alfredo Gurrola, 2010) toma clases de baile. Tiene especial significancia este caso, dado que en esa lección escenifican una pelea con palos de kendo, símbolo de la represión del “jueves de corpus”, o “el halconazo”, el 10 de junio de 1971.

Es innegable que el Che Guevara, especialmente la fotografía que de él obtuvo Alberto Díaz Korda en 1960, se había posicionado en el imaginario de la generación joven como el “guerrillero heroico”; el retrato obtuvo una gran difusión un año antes, cuando Giangiacomo Feltrinelli visitó Cuba y conoció a Korda. Feltrinelli regresaba de Bogotá, donde había intercedido por la liberación de Régis Debray, quien había estado

¹⁰³ Hobsbawm, *Historia del siglo XX*, 442.



Fig. 87 Foto fija de *Quizás siempre sí me muera*, (Federico Weingartshoffer, 1971).



Fig. 88 Fotograma de *Patsy, mi amor* (Manuel Michel, 1969).



Fig. 89 Fotogramas de *Rojo amanecer* (Jorge Fons, 1989).



Fig. 90 Fotogramas de *Borrar de la memoria* (Alfredo Gurrola, 2010).

con Ernesto Guevara justo antes de su detención y le informó de su inminente peligro de muerte. Trisha Ziff cuenta que el joven editor recibió de Korda dos copias de la icónica foto y, como una forma de llamar la atención sobre el Che, “publicó y difundió miles de copias de la imagen en pósters a su regreso a Milán”¹⁰⁴.

En este mismo esfuerzo se publicó el libro *Revolución en la evolución*, de Debray. Un año más tarde, a la muerte del guerrillero, la editorial sacó a la venta *El diario del Che en Bolivia*. Inicialmente la fotografía de Korda aparecería en la portada. Sin embargo, en 1967 el cartelista cubano Frémez realizó una versión de la fotografía para la ceremonia en honor a la muerte del Che. Según Frémez “no quedaba tiempo para usar más de un color en el póster y sólo tenían papel rojo. Ésta fue al primera imagen espontánea y producida a nivel privado usando el Che de Korda que se hizo en Cuba”¹⁰⁵. Fue también la imagen que se utilizó en la publicación del *Diario* y a la fecha la “más reproducida de la historia de la fotografía”¹⁰⁶.

No es de extrañarse que en 1968 esta imagen del Che se utilizara constantemente entre los jóvenes mexicanos. A menos de un año de su muerte, tanto la fotografía como diversas versiones de su estencil habían dado la vuelta al mundo. El ícono que quedaba tras el asesinato del guerrillero concentraba todos los requerimientos del héroe trágico: era el médico idealista, inteligente y desinteresado que, además de joven y bello, se había sacri-

¹⁰⁴ Trisha Ziff, “El guerrillero heroico” en *Che! Revolución y mercado* (Barcelona: Turner, 2007), 13.

¹⁰⁵ Ziff, “El guerrillero heroico”, 20.

¹⁰⁶ Ziff, “El guerrillero heroico”, 20.

ficado valientemente en la defensa de sus creencias. El Che se convirtió en el ícono revolucionario por antonomasia. Sin embargo, como señalan Daniel Librado y Paulina Martínez,

el imaginario político ensalzado por el movimiento estudiantil apeló a íconos mundiales contemporáneos: la China maoísta y el líder vietnamita Ho Chi Minh. De igual modo, los estudiantes demostraron preocupaciones internacionales al protestar contra la guerra de Vietnam, el imperialismo yanqui y la represión en casa¹⁰⁷.

Como se puede ver a continuación, la imagen del Che estuvo presente en las primeras manifestaciones de repudio a la violencia contra los estudiantes. Por una parte, en un cartel que llamaba a la manifestación que anualmente celebraba el 26 de julio. Por el otro lado, se reconoció en la figura de Ernesto Guevara un ideal común en la lucha de Latinoamérica, como quedó evidenciado en la primera marcha al Zócalo, que partió del casco de Santo Tomás, el 13 de agosto. Vale la pena recordar que en esta manifestación se portaba también una manta de la Escuela Superior de Economía del IPN que recordaba a los mártires del 26 de julio.

Es evidente que, si el gobierno de Gustavo Díaz Ordaz estaba buscando una excusa para encarcelar a todo activista que le resultara incómodo en los meses previos a las Olimpiadas, la constante presencia de este ícono fue la excusa perfecta para señalar la intervención de "fuerzas oscuras" y ajenas a lo mexicano que operaban dentro de la movilización estudiantil. Así lo demuestra el pie de fotografía de *El Herald*, en

¹⁰⁷ Luna y Martínez, *La Academia de San Carlos en el movimiento estudiantil de 1968*, 121.



Fig. 91 Alberto Díaz Korda. Comandante Ernesto Che Guevara. 1960, Librería Feltrinelli.

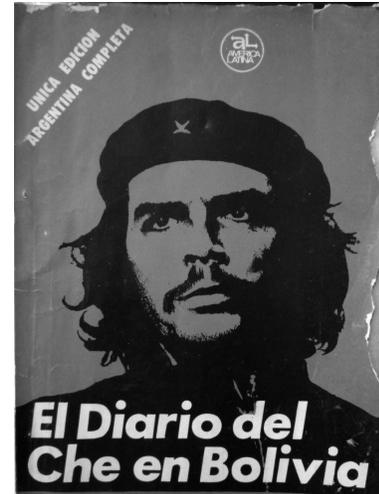


Fig. 92 Ernesto Guevara, El diario del Che en Bolivia. 1a edición. Milán: Feltrinelli, 1968.



Fig. 93 Julio de 1968, Centro Histórico. Fotografía del Comité 68. En el cartel se puede ver el llamado a la manifestación del 26 de julio.



Fig. 94 Magazine de policía, 27 de julio de 1968.



Fig. 95 Fotografía realizada por alumnos del CUEC, UNAM, parte dle pietaje de El grito (Leobardo López Arretche, 1968-1970).



Fig. 96 El Herald, 14 de agosto de 1968.

donde se menciona que la descubierta de la marcha con la imagen del Che y las frases utilizadas en la manifestación "eran una exaltación abierta y una aceptación del régimen comunista de Cuba y otras doctrinas exóticas para nuestro pueblo fueron las banderas de los manifestantes ayer"¹⁰⁸.

Al respecto, el crítico de cine Francisco Sánchez comenta

Una queja de los viejos que por entonces se escuchaba en todas partes y en todo momento era la siguiente: *¿Por qué idolatran al Che Guevara si nosotros tenemos héroes propios como Hidalgo y Juárez?* Era imposible explicarles nada. Tenían una venda patriota en los ojos: ésta les impedía ver que históricamente existe una confluencia universal tanto en el pensamiento político de avanzada como en el conservador o francamente reaccionario. Los jóvenes del 68, que en realidad no era radicales, aspiraban a cosas perfectamente naturales en toda sociedad sana: la supremacía de la democracia sobre el autoritarismo y el triunfo de la imaginación sobre la inercia mental"¹⁰⁹.

Considero que entender al Che como parte de un contexto histórico y cultural es fundamental para ver en aquellas películas en donde es representado funciona como un elemento que da fiabilidad a la cinta. En esta línea se puede leer la presencia de la música de los Beatles. En 68 Paco Ignacio Taibo II describió cabalmente las influencias externas de la juventud mexicana:

El Ché era el hombre que había dicho las primeras y las últimas palabras. (...)

¹⁰⁸ *El Herald*, 14 de agosto de 1968.

¹⁰⁹ Sánchez, *Océano de películas*, 89.

Era el fantasma número uno. El que no estaba y sí estaba, rondando en nuestras vidas, la voz, el personaje, la orden vertebral de *arrójalo todo a un lado y ponte a caminar*, el diálogo burlón, la foto que te mira desde todas las esquinas (...) Leíamos a Howard Fast y a Julius Fucik, a Cortázar y Benedetti, a Steinbeck y a Hemingway, a Bradbury y a Jesús Díaz(...) Carlos Fuentes nos había sorprendido con *La región más transparente*(...) Oíamos a Joan Baez y a Bob Dylan, a Pete Seeger y a Peter, Paul and Mary, la música de la generación que estaba en contra de la guerra de Vietnam; y escuchábamos a escondidas (por lo menos los del sector meloso) a Charles Aznavour y Cuco Sánchez (los del sector meloso y azotado, como yo, habríamos de añadir la mezcla de los boleros rastreros de José Feliciano) (...) El cine era parte del entramado. El cine era subversión. Todos au-llábamos como mujeres argelinas en las escalinatas del Cine Roble después de *La batalla de Argel* y la proyección de *8 y medio* en los cineclubs universitarios había sido una victoria no exenta de moretones por los ataques de los grupos fascistas del MURO (...) No veíamos televisión (...) Jurábamos que nunca iríamos a Disneylandia y que ya no volveríamos a leer a Herman Hesse (...) Militábamos al viejo estilo aunque vivíamos al nuevo¹¹⁰.

Por ende, cuando en *Rojo amanecer*, en *Quizás siempre sí me muera* o en *Mi casa de altos techos* se nota que los cuartos de los jóvenes están decorado con posters de los Beatles y del Che, lo que estamos apreciando es la decisión de los realizadores de recurrir a una serie de elementos del imaginario juvenil de la época con el fin de contextualizar los gustos e ideología de los participantes en el movimiento estudiantil.

No obstante, los héroes patrios son utilizados como una constante para discutir el

¹¹⁰ Paco Ignacio Taibo II, 68 (México, Planeta, 2008), 18-21.



Fig. 97 Fotogramas de *Mi casa de altos techos* (David Celestinos, 1971).

anclaje histórico del movimiento dentro de la vida nacional. El mejor ejemplo resulta de la discusión que se da al inicio de *Rojo amanecer* en torno a la invasión inglesa y la influencia que tiene sobre los jóvenes y, especialmente, el largo de su cabello. Elena Poniatowska incluyó en su famoso mosaico coral *La noche de Tlatelolco* la frase de Juan López Martínez, padre de familia que rememora haberle dicho a su hijo “Oye tú, greña brava, ¿que no te di para la peluquería?”¹¹¹. Xavier Robles retomó esta discusión en estos dos fragmentos que extraigo del guión original:

En el radio irrumpe una melodía de Los Beatles, de la época. Humberto se molesta, Alicia se mortifica.

ALICIA: Siéntate ya, Chela, o se te va a hacer tarde.

Graciela truena los dedos, siguiendo el ritmo con todo el cuerpo, canturreando la canción y yendo a sentarse.

HUMBERTO: Ya vas con tu ruido. ¿Qué le oyen a eso? Eso no es música.

DON ROQUE: Puros gritos de maricones. Ni como hombres se visten.

¹¹¹ Poniatowska, *La noche de Tlatelolco*, 23.



Fig. 98 Fotogramas de *Rojo amanecer* (Jorge Fons, 1989).

Jorge, Sergio y Graciela se miran, conteniendo la risa y llevando el ritmo de alguna manera discreta.

HUMBERTO: ¿A poco entienden lo que cantan?

ALICIA: Es la moda. Dejen en paz a los muchachos.

HUMBERTO: ¿Y qué que sea la moda? ¿Viste las greñas que andan usando?

DON ROQUE: Parecen viejas.

Jorge sonríe irónico.

JORGE: Napoleón de joven también usaba el pelo largo. ¿A poco también parecía vieja?

Humberto apaga el radio.

HUMBERTO: Napoleón no oía música de jotos. ¡Fue el más grande genio militar de la historia y ya como emperador usaba el pelo corto!

Sergio apoya a su hermano.

SERGIO: ¿Y el cura Hidalgo también era joto? De viejito usaba el pelo largo¹¹².

¹¹² Robles y Ortega, *Rojo amanecer (Bengalas en el cielo)*, 27 y 28.



Fig. 99 Fotogramas de *Rojo amanecer* (Jorge Fons, 1989).

Y más adelante:

CARLOS: Tuvimos historia. Es la clase que más me gusta... Vimos otra vez lo de la Independencia, ¿y qué crees...?

DON ROQUE: ¿Qué?

Carlos le enseña el libro en determinada página.

CARLOS: Mis hermanos tienen razón... Hidalgo sí usaba el pelo largo.

P.O.V. de Don Roque: una lámina con el *Hidalgo*, de Orozco.

Voz Carlos: Bueno, lo que le quedaba.

Don Roque observa con atención el libro. Se lo devuelve.

DON ROQUE: Mmmm.

Carlos guarda el libro otra vez en la mochila.

CARLOS: ¿Sí era joto?

DON ROQUE: No, él no¹¹³.

¹¹³ Robles y Ortega, *Rojo amanecer (Bengalas en el cielo)*, 40.



Fig. 100 José Clemente Orozco, *El padre Miguel Hidalgo*, 1936-1939. Guadalajara, Palacio de Gobierno del Estado de Jalisco

Fig. 101 Recorte de fotograma de *Rojo amanecer* (Jorge Fons, 1989).

La imagen a la que el guión hace referencia es el mural que realizó José Clemente Orozco en el Palacio de Gobierno del estado de Jalisco. La pintura, realizada en el lugar en que el “padre de la Patria” expidió el decreto por el que eliminaba la esclavitud en la Nueva España, ha sido reconocida como un Prometeo moderno cuyo estandarte se ha convertido en la antorcha que encabeza la movilización de independencia. En contraste, el personaje que apenas se logra entrever en el libro de texto, en blanco y negro, es prácticamente una sombra del héroe idealizado¹¹⁴.

Me parece curioso que Robles y Ortega hayan elegido precisamente el *Hidalgo* de Orozco, dado que Gustavo Díaz Ordaz realizó su discurso de la mano tendida en Guadalajara el 1 de agosto y utilizó al prócer y sus vínculos con la historia y la ciudad para

¹¹⁴ Pienso que la inclusión del mural de Orozco responde primordialmente a la idea de los guionistas sobre la historia nacional, no sólo a un acontecimiento conformado por nombres y fechas, sino un elemento con vida propia, capaz de salir de la página e insertar al espectador en una experiencia, y con ello en un nivel de conocimiento más profundo.

subrayar qué era lo mexicano y en qué sentido los estudiantes no se estaban comportando patrióticamente. Famoso porque al final del comunicado metafóricamente extendía una mano para solucionar los conflictos, el discurso decía:

Pero quiero, además, usar esta tierra, tierra que ha sido de hombres en toda su historia, tierra que por alguna profunda razón el Cura Hidalgo, lleno de sabiduría y de bondad, lleno de ansias de libertad y de amor a sus semejantes, escogió para abolir la esclavitud. Yo quiero escoger esta tierra para dirigirme a la nación entera, para convertirla brevemente en una tribuna nacional frente a los deplorables acontecimientos de los últimos días en la capital de la República¹¹⁵.

Ante un panorama que los culpaba de extranjerizantes, los estudiantes se sintieron obligados a responder esta acusación con otros medios. Eduardo Garduño, estudiante de la Academia de San Carlos y participante de las brigadas informativas de esta institución recuerda:

Para tratar de mover un poco el desprestigio y evitar esta simpatía popular se acordó con la dirección del Consejo Nacional de Huelga, hacer un esfuerzo de racionalidad con una manifestación donde sólo hubiera símbolos nacionales, tomados de la historia patria: Villa, Zapata, Vallejo¹¹⁶.

Hay que considerar que, no obstante, para ellos el Che no era un embajador de ideologías foráneas, sino un ejemplo más del contexto mundial que vivía la juventud.

¹¹⁵ Gustavo Díaz Ordaz, "Discurso a la nación", *Novedades*, 2 de agosto de 1968, p. 1 y 14, citado en Tarcisio Ocampo Villaseñor, *El complot: testimonios del conflicto estudiantil mexicano. Bibliografía, cronología y reflexiones – julio-diciembre de 1968* (México: UAEM, 2001), 66.

¹¹⁶ Citado en Leticia Neria, *Hechos en palabras: los estudiantes en la prensa mexicana de 1968*, (Tesis de licenciatura en Historia, UNAM, 2006), 168.

Después del informe presidencial del 1 de septiembre se requirió modificar los elementos con los que era reconocida la manifestación. Aún así, el desencuentro era patente, como señala Carlos Salcedo: "También se quitaron en esa ocasión las fotografías del Che pues no había que llevar líderes extranjeros. ¡Cómo que un líder extranjero el Che, está más nacionalizado que nada!"¹¹⁷.

Estas consideraciones dieron lugar a la famosa manifestación del silencio, el 13 de septiembre de 1968. Esa fecha, que en el calendario oficial rememora el sacrificio de los "Niños héroes" de la guerra contra EU en 1847, fue retomada por el movimiento estudiantil para honrar un mes desde la primera manifestación que había llegado al Zócalo. Tenía un simbolismo especial dado que en su informe de gobierno Gustavo Díaz Ordaz repitió con diversas fórmulas la idea de que los jóvenes estaban siendo influenciados por una serie de ideólogos extranjeros. Es por ello que, "ante las acusaciones de "extranjerizantes" y "exóticos", los estudiantes realizaron una manifestación nacionalista con efigies de Juárez, Madero, Zapata, Villa y algún Carranza"¹¹⁸.

Elena Poniatowska recuperó dos anécdotas de la marcha del silencio que muestran, al mismo tiempo, una interesante memoria histórica respecto a los "héroes de la Patria": por un lado, la alegría de Josefina Ondarza López, de la Escuela Nacional de Arte Dramático, porque "¡a mi me tocó Pancho Villa!"¹¹⁹. En contraste, la renuencia que

¹¹⁷ Carlos Salcedo. Entrevista de Leticia Neria (13 de febrero de 2004), citada en Neria, *Hechos en palabras*, 173.

¹¹⁸ Luna y Martínez, *La Academia de San Carlos en el movimiento estudiantil de 1968*, 121.

¹¹⁹ Poniatowska, *La noche de Tlatelolco*, 55.

recuerda Hugo Peniche Avilés, estudiante de la Escuela Wilfrido Massieu:

- Yo no cargo a Venustiano, tú llévalo.
- ¿Y quién ordenó esta pancarta?
- El Comité de Lucha, pero yo no lo cargo...
- Mujer, no hay que ser...
- No lo cargo, y no lo cargo...
- ¡A ver acáaaa! ¡Otro brigadista que cargue a Venustiano Carranza!¹²⁰.

La representación de los presos políticos, y muy especialmente de Demetrio Vallejo, fue enarbolada como una enseña de los problemas sin resolver que había al interior en el país. En este sentido, sus imágenes participaron en la manifestación del silencio como la nueva generación de héroes patrios que habían dado su vida, o la pagaban en la cárcel, a cambio de un país con mayor justicia.

Hay muy pocas representaciones de este tipo de acontecimientos. Resulta curioso, porque, en *Tlatelolco, verano del 68* (Carlos Bolado, 2013) se representó un momento previo al 15 de septiembre, en el que los protagonistas, Ana María y Félix, salen pegando pequeñas propagandas para invitar al grito de independencia en CU. No he conseguido ubicar ningún testimonio en el que se mencione que se hizo publicidad sobre este acontecimiento, sobre todo considerando que dos días antes, el 13 de septiembre, se realizó la manifestación del silencio, en donde justamente se hizo el mayor esfuerzo por utilizar héroes patrios. La imagen es muy clara, pero además se buscó un ícono de fácil

¹²⁰ Poniatowska, *La noche de Tlatelolco*, 54.



Fig. 102 Fotografía del 13 de septiembre de 1968. AGN.

Fig. 103 *Novedades*, 14 de septiembre de 1968.

Fig. 104 y 105 *El sol de México*, 14 de septiembre de 1968.

Fig. 106 Héctor García, *México en la cultura*, semanario de *Siempre!*, 16 de octubre de 1968.

Fig. 107 *El sol de México*, 14 de septiembre de 1968.

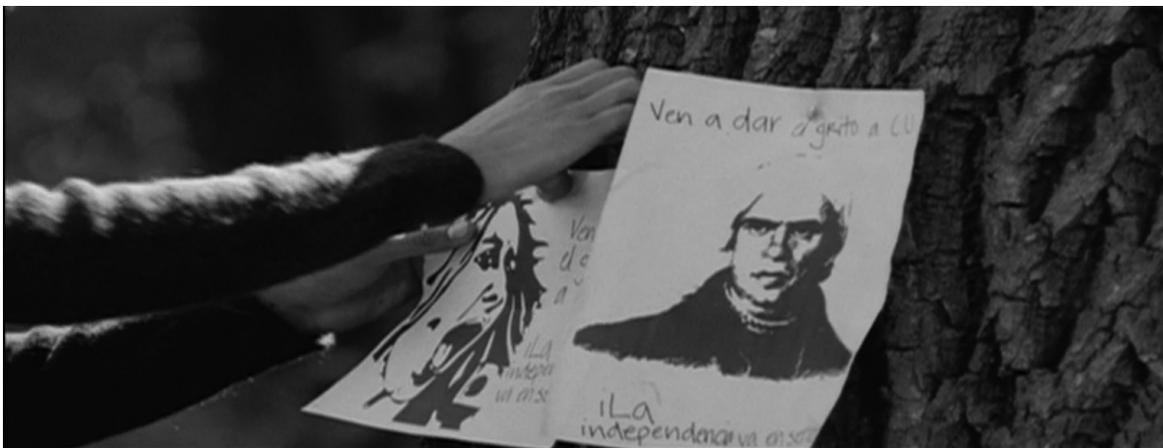


Fig. 108 Fotograma de *Tlatelolco, verano del 68* (Carlos Bolado, 2013).

identificación: en la invitación está José María Morelos, con su paliacate en la cabeza.

No está de más señalar que en gran parte de los episodios del movimiento del 68 se puede identificar el interés de los estudiantes por combatir la lectura de la conjura comunista y tratar de ser concebidos dentro de un ideario nacional. No sólo la manifestación del silencio sigue tal objetivo, sino también la celebración del Grito, el 15 de septiembre. Esa noche se realizaron al menos 5 celebraciones para conmemorar la independencia nacional. Mientras Gustavo Díaz Ordaz hacía sonar la campana de Dolores en el Zócalo capitalino, Heberto Castillo se encargó de dirigir la ceremonia en Ciudad Universitaria. De acuerdo con *El Día*, al menos en Zacatenco, el casco de Santo Tomás y la Vocacional 7, también se realizaron "noches mexicanas" en la cual se festejaron a los héroes patrios. Cuenta el diario que en CU se reunieron cerca de 20 mil personas¹²¹.

Más allá de la afronta personal que pudo haber implicado para Díaz Ordaz el que un profesor encabezara una celebración que hasta ese momento estaba reservada

¹²¹ "La situación estudiantil" en *El Día*, 17 de septiembre de 1968: 3.

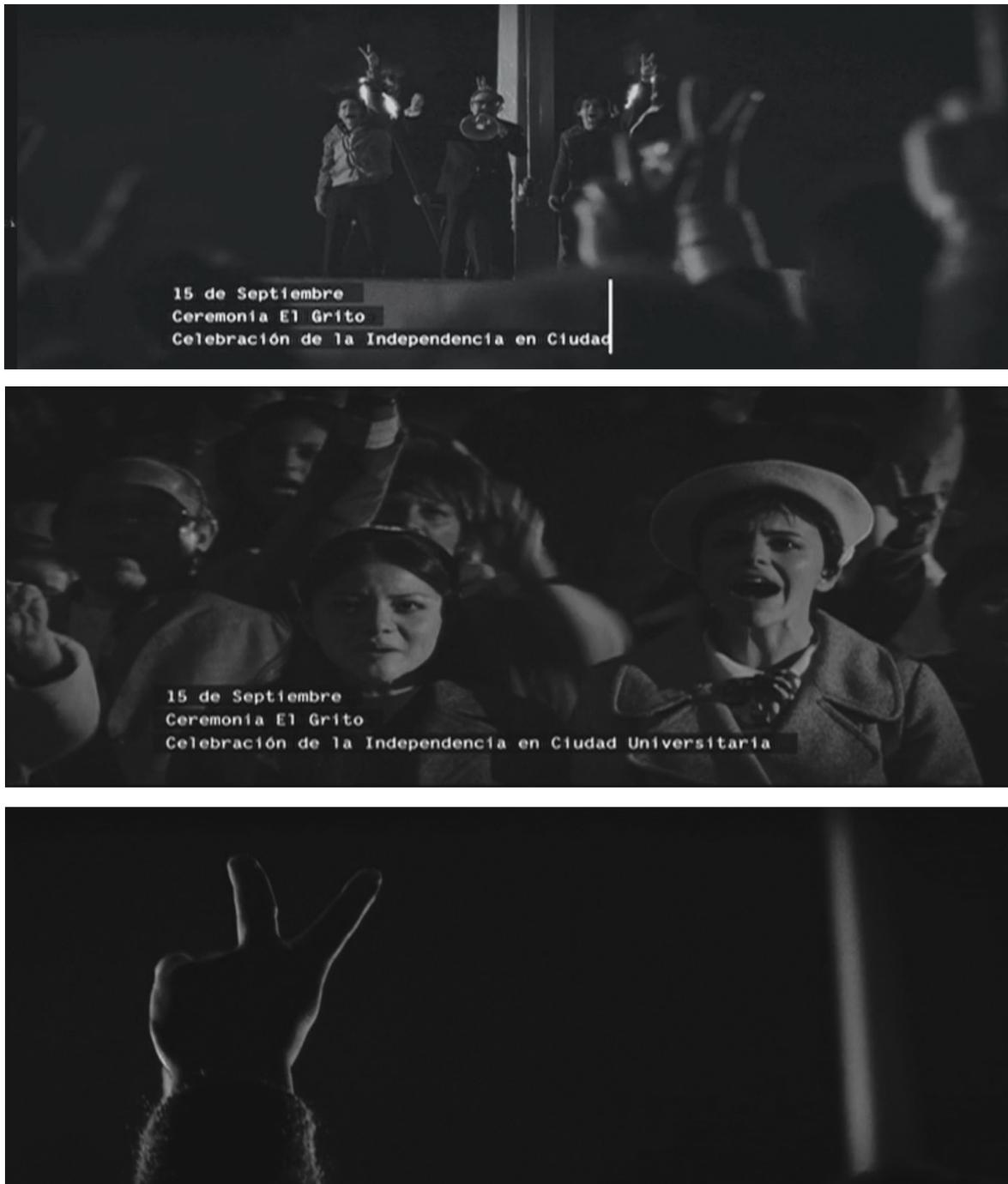


Fig. 109 Fotogramas de *Tlatelolco, verano del 68* (Carlos Bolado, 2013).

sólo para el presidente de la nación, la declaración de Heberto Castillo toca un tema fundamental: el interés de los universitarios por ser reconocidos como un movimiento dirigido por y hacia una población mexicana. Buscaba, ante todo, responder a las

acusaciones hechas por el gobierno en cuanto al carácter apátrida y dirigido por comunistas conjurados que teóricamente tenía la movilización.

Como recogió en su momento Ramón Ramírez, Heberto Castillo señaló que “la celebración de esta fecha afirma el carácter nacional del movimiento estudiantil. Éste ha devuelto su verdadero carácter a los conceptos de patria, pueblo, libertad y hombre”¹²².

Hay que darle crédito a *Tlatelolco, verano del 68*: hasta ahora es la única película que muestra imágenes del grito en Ciudad Universitaria. La celebración en pantalla tiene un carácter mucho más reducido, pero no por ello menos importante. El problema es que el guión usa la ocasión para de mostrar de nuevo lo profundamente enamorados que están sus protagonistas, por lo que todo lo que ocurre a su alrededor queda en segundo plano, cuando habría sido mucho más interesante que ocurriera al revés.

En todo caso hay tres elementos importantes utilizados: una fuerte presencia de mujeres, con lo que se refrenda el impulso del movimiento femenino en la movilización, se le da su lugar al maestro que representa a Heberto Castillo, y se vincula la imagen de la “V” de la victoria con el grito de ¡Viva México!

La recuperación de la historia en este momento encuentra, además, un buen contrapeso a la manera en que la Olimpiada había decidido utilizar el pasado nacional. No sólo la Villa Olímpica portó oficialmente el nombre del “padre de la patria” Miguel

¹²² Ramón Ramírez, *El movimiento estudiantil de 1968* (México: ERA, 1971), 318.

Hidalgo, sino que todo lo que se organizó en torno a ella tuvo una vinculación nacionalista. Cuando Matías Goeritz obtuvo de Pedro Ramírez Vázquez la posibilidad de dirigir el Encuentro Internacional de Escultura, propuso que se tratara de “el único evento que dejaría una huella permanente en el tejido urbano de la ciudad de México”¹²³. El resultado fue la *Ruta de la amistad*, una serie de 15 esculturas monumentales colocadas a lo largo del Periférico, la arteria de la ciudad encargada de conectar varias sedes olímpicas. Luis Castañeda señala que, al margen del conocido interés de Goeritz por crear estructuras artísticas hechas para verse desde el automóvil, el evento es una muestra de las formas en que “la dimensión urbana del arte y la arquitectura se puso en diálogo con la agenda ideológica del COM”¹²⁴.

Castañeda lo explica de la siguiente manera:

El proyecto olímpico de Goeritz fue uno de los retos más importantes dentro del papel asumido por el COM como paladín de la cultura universal. Su elección de artistas y trabajos para la ruta fue controversial desde el inicio. El escultor subrayó su deseo de no traer artistas enviados en misiones oficiales por sus países de origen. De acuerdo con el discurso olímpico, pero inconvenientemente en términos de logística, Goeritz publicitó su selección como un ejemplo global que incluía, como argumentó entusiastamente en entrevistas, artistas “de todas las razas y continentes”¹²⁵.

Más allá de ser sólo una forma de vincular los espacios vacíos que unían a los centros

¹²³ Castañeda, “Beyond Tlatelolco”, 115. [Mi traducción]

¹²⁴ Castañeda, “Beyond Tlatelolco”, 115. [Mi traducción]

¹²⁵ Castañeda, “Beyond Tlatelolco”, 115. [Mi traducción]

deportivos con los sitios turísticos y las villas atléticas, Goeritz consideró que se podía utilizar este concurso como una forma de señalar el espíritu eminentemente moderno de la nación. Es por ello que pidió que todos los proyectos se limitaran en tema a ser "trabajos monumentales en concreto, abstractos, pintados con colores brillantes"¹²⁶. Hay que subrayar que la petición de arte abstracto aquí funciona como un tranquilizante para calmar la ansiedad del COM, que temía que las delegaciones del bloque soviético enviaran enormes obras alusivas a Lenin o Marx, lo que delata el interés de los convocantes a la muestra por mantener una posición, si no ahistórica, en todo caso apolítica. Apoyándose en el discurso de la tregua olímpica, la *Ruta de la amistad* se propuso entonces como un espacio de la modernidad en donde las diferencias internacionales fuesen dirimidas a través de un lenguaje artístico común.

¹²⁶ Castañeda, "Beyond Tlatelolco", 115. [Mi traducción]

El rock de la cárcel

Escrita durante su estancia en prisión, la novela de José Revueltas *El apando* no habla del movimiento estudiantil, sino de las sensaciones que el escritor captó durante su último encarcelamiento. Es, como señaló su hija Andrea, una novela donde se encuentra “todo lo negativo del ser humano; es una crítica mucho más radical”¹²⁷. La película, resultado de un trabajo a seis manos entre el director, Felipe Cazals, el escritor José Agustín y el propio Revueltas, se apega a esta reflexión sobre la cárcel como un espacio que crea una sociedad propia, con sus reglas y privaciones. Cazals señala que se metió “en la historia de esa otra sociedad que vive encarcelada y que es otra sociedad en su estructura, en sus métodos, en sus autoridades, que a su vez son presos también”¹²⁸. El tema no está desligado de los presos políticos entre los que se contaba Revueltas, dado que una de las grandes victorias de éstos fue que lograron hacerse cargo de la organización y de los elementos que formaban la vida cotidiana dentro de la prisión. Como señala Arturo Martínez Nateras:

Al final nosotros logramos el autogobierno en las tres crujías donde había presos políticos. Conseguimos que nos dieran los insumos en lugar de los alimentos preparados, lo cual también nos servía para que nuestras familias se llevaran para afuera. Cocinábamos en comunas, comíamos en grupo, hacíamos la fajina, el aseo de la celda, vivíamos, estudiábamos¹²⁹.

¹²⁷ Andrea Revueltas. Entrevista de Álvaro Vázquez Mantecón (21 de agosto de 2006), 8.

¹²⁸ García Tsao, *Felipe Cazals habla de su cine*, 150.

¹²⁹ Vázquez Mantecón, *Memorial del 68*, 60.

Aunque este elemento ha sido destacado por propios y extraños como una de las mejores maneras de entender la enorme disciplina de los presos políticos, valdría la pena señalar que esta forma de organización no era del todo ajena a los usos y costumbres de la prisión. Inaugurada en 1900, la Penitenciaría de Lecumberri había pasado de ser el modelo de prisión innovadora del siglo XX (basado en su sistema panóptico) a un claro ejemplo de la corrupción y la degradación humana.

En las memorias de Sergio García Ramírez, el último director de la prisión en 1976, se menciona que para ese año cada crujía tenía una organización interna, en la cual un prisionero se convertía en el dirigente de los demás reos. Ramírez explicaba esta organización de la siguiente manera: "al frente de cada crujía había un "mayor", especie de delegado de la custodia, competente para la distribución de los presos en las celdas, el ingreso de los visitantes, la asignación y el control en el trabajo, el aseo y el orden interiores"¹³⁰. Para 1976, año en que la prisión fue clausurada, en muy escasas ocasiones, y bajo su propio riesgo, entraban los policías a las crujías.

En la película *El fin* Sergio García (1970) hizo una primera alusión a la importancia que tenía ese lugar como un espacio de coersión de la sociedad. García retrató a un joven que es reprimido en el momento en el que da un signo de rebeldía y es entregado por un charro (representación del nacionalismo a ultranza) a un lugar que, aunque parece entrada de cantina, está titulado "el palacio blanco". Para 1970 Lecumberri era conocido

¹³⁰ Sergio García Ramírez, *El final de Lecumberri* (México: Editorial Porrúa, 1979), 67.

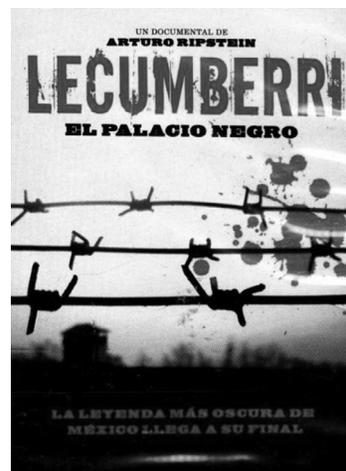
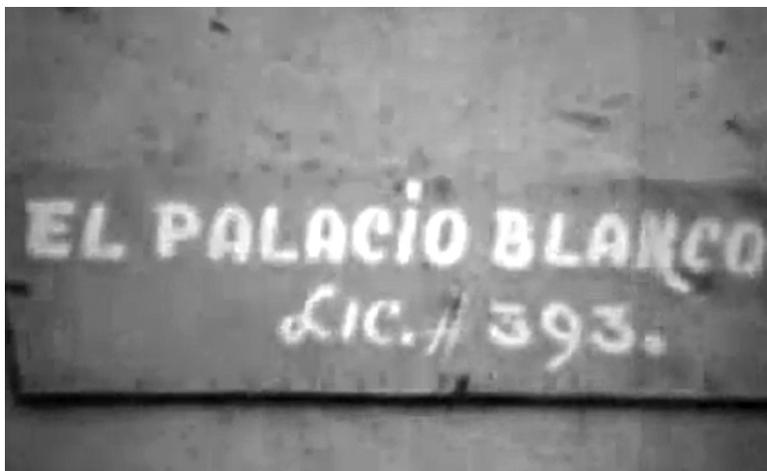


Fig. 110 Fotograma de *El fin* (Sergio García, 1970).

Fig. 111 Cartel de Lecumberri, el palacio negro (Arturo Ripstein, 1976).

como el palacio negro, por lo que la alusión es muy clara. En la película la prisión es, entre otras cosas, una cárcel legal, puesto que se ubica en la "calle" Licenciado 393. Pero se podría tratar de un laberinto.

De acuerdo con el crítico de cine Leonardo García Tsao "*El apando* es una película increíblemente claustrofóbica, y además metálica, es una película hecha de ruido de cerrazón"¹³¹. Esto puede explicarse, según Cazals, dado que "Pepe (Revueltas) murió a los 60 y tantos años y había pasado 30 años en las cárceles, por lo que virtió a su obra ese sentido opresivo, ahogado, de lo que es la cárcel."¹³² Para materializar la cárcel, pues en Lecumberri sólo pudieron grabar pocas escenas, se construyeron unos apando móviles, hechos de lámina, que recuperaran el aspecto sensorial de la prisión. Como el propio Cazals lo señaló en su momento, la adaptación requirió de un gran esfuerzo puesto que el escrito de Revueltas pone un acento importante en la añoranza

¹³¹ García Tsao, *Felipe Cazals habla de su cine*, 152.

¹³² García Tsao, *Felipe Cazals habla de su cine*, 152.

de los presos de lo que se les ha despojado: un olor o un encuentro pasional, por ejemplo. En este sentido, a falta del olfato, lo que se tuvo que hacer fue "aumentar la parte [visual] del recuerdo del personaje, como ilustración"¹³³.

Como una forma de contrarestar la vida imaginada en Lecumberri, Revueltas usó como punto de partida la celda de castigo de cada crujía, el espacio más terrenal (o infernal) al interior de la prisión. Ramírez describe los apandos de la siguiente manera:

La celda más distante en cada crujía: una presencia amenazadora, pero no un espectáculo vivo, a la luz, que pudiese ser bien observado. A la vista, sólo estaba la puerta; lo demás, dejado a la imaginación, al testimonio o al recuerdo. (...) Era una celda común, forrada de lámina de acero, desprovista de mobiliario, a la que se había cegado la fuente de aire y de luz que otras celdas tenían en la parte más alta de la pared frente a la puerta. Sólo las cuatro paredes, desnudas inexpugnables; la puerta hermética cuya mirilla se abría desde afuera para introducir alimentos, girar instrucciones o ejercer la custodia. (...) En el piso inferior de la crujía se instaló un baño de vapor, abierto comercialmente a los internos. Este local se mantenía constantemente húmedo y caliente; el calor que ascendía por las paredes y el techo, a un tiempo piso del segundo nivel de la construcción, ejercía su propia influencia sobre el clima del *apando*¹³⁴.

La violencia de este cuarto, especial en cuanto es el único que no se puede observar desde el torreón, se evidencia desde la primera secuencia de la película. La cinta, que hace eco a la novela, inicia mostrando muestra la cabeza que un preso saca del

¹³³ García Tsao, *Felipe Cazals habla de su cine*, 149.

¹³⁴ García Ramírez, *El final de Lecumberri*, 79.



Fig. 112 Fotograma de *El apando* (Felipe Cazals, 1975).

apando. "Esa cabeza que parece no tener cuerpo, que representa en cierta medida lo que es la cárcel, esas caras sin cuerpo, de seres inexistentes, desaparecidos"¹³⁵. Llena de implicaciones, la imagen resalta el poder de la cabeza como la única fuente de escape (mental) de la prisión y el castigo.

Esto resulta interesante, además, dado que Lecumberri basaba su poder en la estructura panóptica con que había sido construida. De acuerdo con Michel Foucault el sistema panóptico funciona por la disposición espacial de los reos frente a los guardias. En este sentido, "cada uno, según su puesto, está vigilado por todos lo demás, o al menos por alguno de ellos; se está en presencia de un aparato de desconfianza total y circulante porque carece de un punto absoluto. La perfección de la vigilancia es una suma de

¹³⁵ García Tsao, *Felipe Cazals habla de su cine*, 158.

insidias”¹³⁶. Aunque es claro que el preso del apando no disfruta al encontrarse en ese espacio, no deja de tener una importancia radical el hecho de que sea el único punto de la prisión en donde los vigías del torreón no pueden observarlo, por lo que en el fondo se trata de una posición que empodera, en su martirio, a quien tiene que habitarlo.

En esa medida llama la atención el trabajo de Óscar Menéndez y sus compañeros, quienes en la realización de la película *Historia de un documento* (1971) no sólo se encargaron de mostrar las condiciones en las que vivían sino que trataron de establecer una posición sobre lo que esto implicaba en términos ideológicos y políticos. Aunque muchas veces las imágenes obtenidas de contrabando en Lecumberri muestran a los jóvenes con ánimo burlón y alegre, probablemente producto de la hazaña que se estaba filmando, la cinta cuenta con una secuencia en la cual los presos “presentan sus rostros tras la puerta de las crujías, rostros que constituyen una identificación y prueba irrefutable de la existencia de los presos políticos frente a las declaraciones oficiales de su inexistencia”¹³⁷. Estos rostros a través de la escotilla, para Aurelia de Gómez Unamuno, “evidencian con su presencia silenciosa la negación y soslayo de un aparato de Estado históricamente enajenado”¹³⁸.

Encuentro que hay una vinculación paradójica entre estas dos cintas pues *El apando*

¹³⁶ Jean-Pierre Barou, “El ojo del poder. Entrevista con Michel Foucault”, en Bentham, Jeremías. *El Panóptico* (Barcelona: La Piqueta, 1980), 20.

¹³⁷ Aurelia de Gómez Unamuno, *Narrativas marginales y guerra sucia en México (1968-1994)*, (Tesis de doctorado en Literatura y Lengua Hispánica por la Universidad de Pittsburgh, 2008), 37.

¹³⁸ Aurelia de Gómez Unamuno, *Narrativas marginales y guerra sucia en México (1968-1994)*, 37.

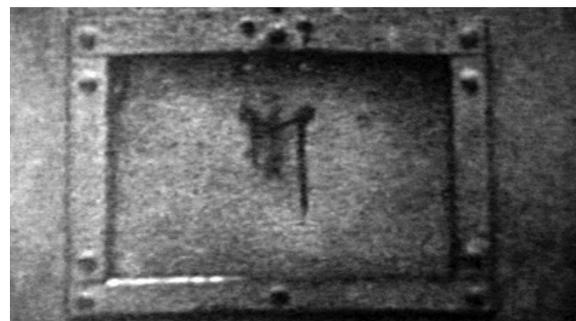
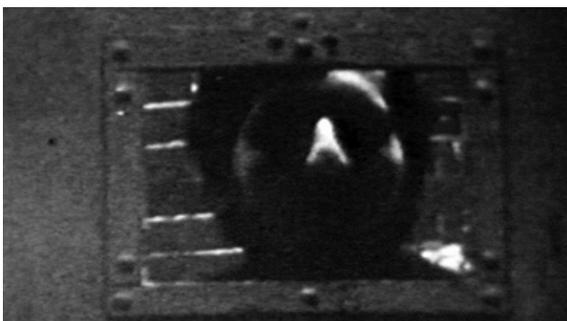
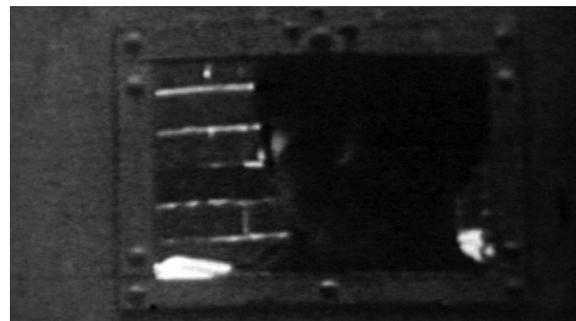
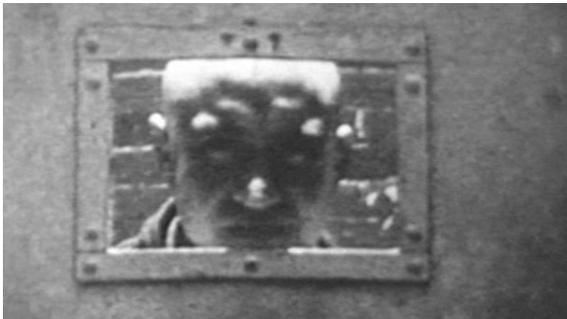


Fig. 113 Fotogramas de *Historia de un documento* (Óscar Menéndez, 1971).

evidenciaba cómo este espacio desdibujaba a los prisioneros, mientras que el mensaje de *Historia de un documento* estaba claro: aunque se hubiera tratado de desaparecer a los presos políticos, éstos estaban presentes y no permitirían ser olvidados. El trabajo de Menéndez y sus amigos fue justamente retar al aparato opresivo y obtener imágenes de la vida cotidiana, mostrando las formas de maltrato y represión, y revirtiendo el sistema de vigilancia: *ustedes no dictan nuestra vida, porque nosotros estamos haciendo evidente una realidad que no ha sido reconocida.*

Una de las últimas imágenes de la cinta es precisamente una pinta en el piso que cita "AQUÍ MÉXICO" y a la cual se le sobreponen las sombras de la prisión. La pinta demuestra que, pese al encierro, vejaciones y alienación, los presos políticos estaban presentes, junto con todo lo que el gobierno había querido desaparecer con los encarcelamientos y la abierta represión militar.

La imagen de México como una cárcel no es única de este documental. *El fin* (Sergio García, 1970) empieza con la sugerente metáfora de un joven (vestido de traje y por lo tanto con una posible vinculación burocrática) que se encuentra detrás de los barrotes de una prisión que tiene la forma de la república mexicana.

Con la metáfora inicial de México como una cárcel, la película de García señala que es necesario explorar las opciones que tiene un joven de clase media mexicana: desfilan ante él la burocracia, el militarismo, la religión, la familia. Los espacios están coartados, todo tipo de rebelión es sometida con sangre y con prisión, y se alecciona

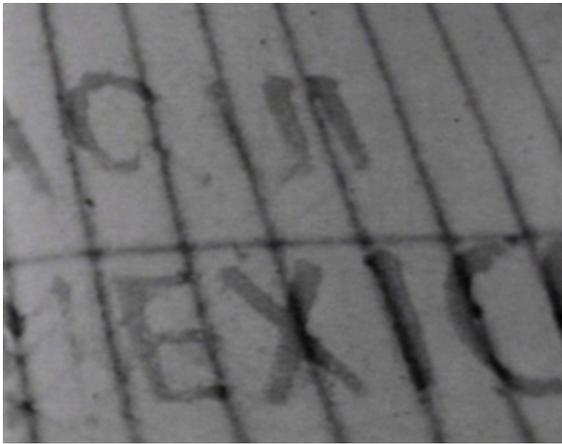


Fig. 114 Fotogramas de *Historia de un documento* (Óscar Menéndez, 1971).

Fig. 115 Fotograma de *El fin* (Sergio García, 1970).

a las nuevas generaciones con base en los nuevos productos que llegan del extranjero. Si para salir de la cárcel es necesario encontrar una forma de liberación, una posible lectura de *El fin* es precisamente el hecho de que el joven decida que no hay escape: uno puede rendirse y participar de esa imagen, o bien puede exilarse. La última escena lo muestra en su carro, alejándose, mientras en el retrovisor se ven imágenes de Echeverría, el mundial de fútbol, Tlatelolco. La opción que encuentra Sergio García, acorde al momento, es simplemente: déjalo ir.

Dejarlo ir fue también lo que resolvieron hacer los familiares de Carlos Castañeda, protagonista de *El paciente interno* (Alejandro Solar Luna, 2013), que pasó 23 años en el hospital psiquiátrico y que desde su liberación en 1993 deambula por las calles de la ciudad de México. El documental señala una prisión posterior y diferente a la que vivieron los líderes del 68, pero no por ello menos cruenta: la prisión mental en que fue desaparecido durante más de dos décadas y que, aunque ya libre, no lo abandonará jamás.

El tema me parece importante pues, entre varios de los rasgos contextuales del movimiento, señala el *modus operandi* del régimen hacia la oposición y la existencia de un cuerpo estatal represivo que además se ensaña con los “disidentes”. Ciertamente no se puede hablar de los niveles de terrorismo de Estado que se vivieron en la década de los 70 en Sudamérica –o que se viven hoy en México–, pero el nivel de premeditación y la duración del castigo hacia Castañeda es un buen ejemplo de lo que pudo estar ocurriendo en el México echeverrista durante la guerra sucia.

Sobre el lugar en que se encontraba en cautiverio Carlos Castañeda cuando fue “descubierto” por la abogada Norma Ibáñez, en la cinta se menciona que el Hospital Psiquiátrico “Dr. Samuel Ramírez Moreno” se inauguró en 1967 como la instalación de

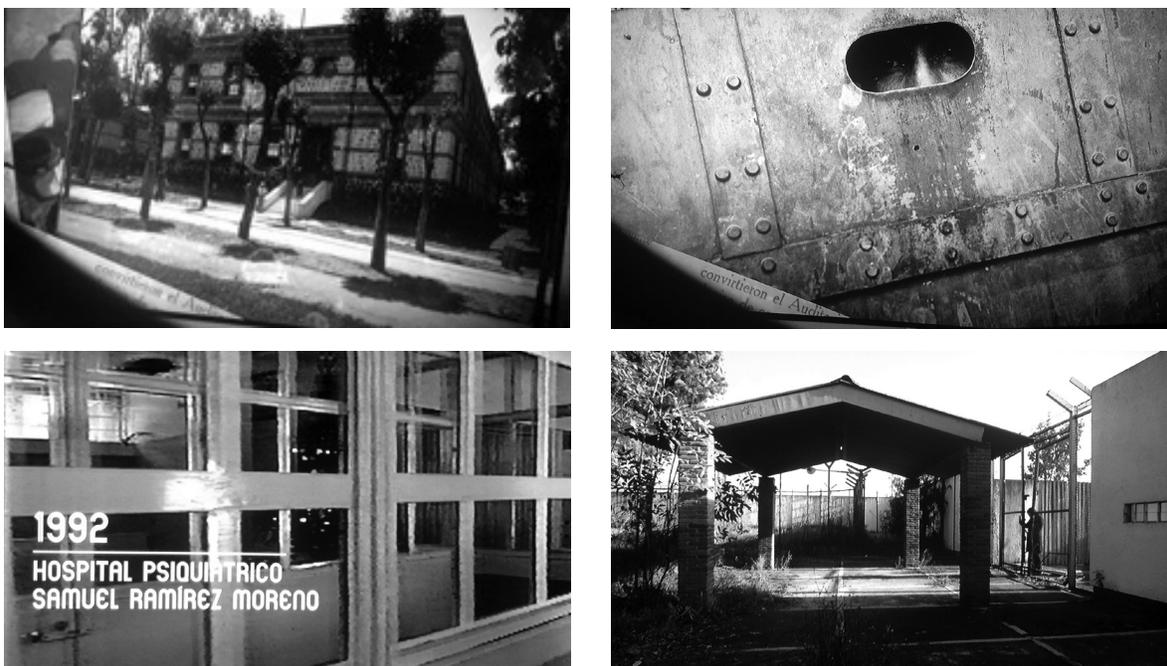


Fig. 116 Fotogramas de *El paciente interno* (Alejandro Solar Luna, 2013). Fotografías de La Castañeda y de preso inimputable en ese manicomio. El Hospital Psiquiátrico “Dr. Samuel Ramírez Moreno” en 1992, cuando entra a trabajar Norma Ibáñez, y el pabellón 5 en 2009, cuando se graba *El paciente interno*.

tratamientos para padecimientos mentales más moderna de México. Gracias a la existencia de este nuevo espacio se cerró el manicomio de La Castañeda, y los pacientes ahí reclusos fueron enviados al Ramírez Moreno. Aún más, el documental explica que en La Castañeda había un pabellón para presos y “agitados”, que se suplió en el Hospital con el pabellón 5, en donde Castañeda estuvo recluso un tiempo. En entrevista con Carmen Aristegui, el director Alejandro Solar Luna explicó que éste era el pabellón de los inimputables, que por sus condiciones mentales eran a la vez pacientes e internos, es decir, reclusos¹³⁹. Las semejanzas entre las condiciones de los presos y de los locos quedan a la vista desde las dimensiones de las mirillas en las puertas de castigo de Lecumberri y las de La Castañeda.



Fig. 117 Fotogramas de *El paciente interno* (Alejandro Solar Luna, 2013). Encuentro de enfermeros en el Hospital Psiquiátrico “Dr. Samuel Ramírez Moreno”, ficha de egreso de Carlos Castañeda, y vistas del pabellón 5.

¹³⁹ Alejandro Solar Luna. Entrevista de Carmen Aristegui: youtube.com

En entrevista, el doctor Horacio Trujillo Hernández, quien fue director del pabellón 5 entre 1977 y 1991, explica que el concepto inimputable era fundamental en la conceptualización de los presos pues “no se puede imputar a alguien cuando éste no tiene conciencia. No es responsable penal, pero sí social”. El problema, radica, claro está, en que el en caso de Castañeda se le está dando un tratamiento sin que exista un expediente legal que señale de qué responsabilidad se le está librando con el encierro. Las consideraciones de los enfermeros, que además de dar su testimonio se animan a dar un paseo por el predio, es que al entrar al pabellón 5 Castañeda ya mostraba en ese momento delirios mesiánicos, obsesivos, místicos, en donde señalaba “que quería revertir las falsedades del gobierno”.

Esta declaración, de la mano de la imagen que tenemos de Don Carlos en 2009, hacen pensar en un tipo que a todas luces es un esquizofrénico, y que por dicha razón estaba en el hospital. Pero hay un nivel de indeterminación en todas las declaraciones que hace pensar que esto no es tan obvio ni está tan claro. Los enfermeros lo describen como “auténtico, aún en sus delirios”, y que “Don Carlitos nunca estuvo en la zona de castigos”. No obstante, la descripción de Norma Ibáñez sobre el pabellón es muy clara: “es una cárcel dentro del hospital; un confinamiento del confinamiento”. Lo que además pone de relieve poco a poco es que las celdas de castigo no eran el único espacio de aislamiento que había en el recinto: al poco tiempo que llegó Castañeda se comenzó la construcción de un nuevo pabellón, el 6, que estaba al interior

del 5 y que, como lo explica Juan Manuel Gallardo, enfermero del hospital, era “una carcelita de dos celdas al final del hospital”, en donde Castañeda pasó de 4 a 7 años sin luz, sin ventilación, sin contacto y custodiado por dos agentes de Gobernación.

El director de la cárcel corrobora: “se vino a internar bajo una indicación ex profeso”, y “que esto sea necesario para alguien no está en el esquema terapéutico”. En ese lugar, cuenta el custodio mientras la cámara hacen paneos del pequeño pabellón 6, “se la pasó jugando frontón y leyendo la Biblia” –el sonido es una pelota que rebota, una y otra y otra vez- y “tanto encierro le afectó para salir ya con daños irreversibles”.

Me parece llamativa esta secuencia pues habla de un proceso de memoria similar –aunque con sus debidas limitaciones– al que se realiza actualmente en Argentina, donde algunos de los Centros Clandestinos de Detención, Tortura y Exterminio se están convirtiendo en Espacios de Memoria y Verdad, abiertos para juicio político y para trabajos de memoria social sobre la última dictadura cívico-militar. El pabellón 6, como se ve en la cinta, fue abandonado mucho tiempo después, incluso, de cuando Carlos Castañeda estuvo recluso ahí, y sobre ese momento no contamos ni siquiera con el testimonio del propio preso. En contraste con las visitas que se hacen, por ejemplo, al Casino de Oficiales de la que fue la Escuela de Mecánica de la Armada (ESMA) en Buenos Aires –donde 20 años después de su uso como centro clandestino de detención y tortura ahora se usa como museo y prueba para la mega-causa–, de las condiciones del aprisionamiento en el pabellón 6 hablan los carceleros, concientes de que las

instalaciones presentan a todas luces una forma absolutamente inhumana de trato a los “pacientes”. En pantalla dicen que había dos celdas, pero no mencionan si hubo otro preso que haya sufrido semejante castigo, lo dejan abierto a interpretaciones –la mía, por supuesto, es que más de uno pasó por ahí en todos esos años–.

Además, la cinta utiliza varios elementos para generar en el espectador una mínima sensación de lo que pudo haber ocurrido adentro: el sonido de la pelota rebotando, las imágenes del decaimiento del espacio –que además es visto mediante la estética polvosa a través de una lente de engrandecimiento que se utiliza con todos los documentos de la cinta– y, sobre todo, la ausencia de personas, de testimonios sobre lo que se vivió ahí. A mi parecer es en esto último donde queda evidenciado el horror, pues va mucho más allá del hecho que no sea enunciable el grado de crueldad que se padecía en ese lugar de tortura: éste, al contrario, se engrandece en la mente del espectador a niveles más allá de los imaginables.

Carlos Castañeda comenta que cuando lo internaron le explicaron que le iban “a hacer un tratamiento medicamentoso (sic), con el que va a quedar bien, para que no le haga daño a nadie”. No está muy claro en qué condiciones de coerción la familia accedió a internarlo. Norma Ibáñez señala que “su hermano pide que lo declaren enfermo mental y lo lleven al hospital, probablemente con el deseo de seguirlo viendo vivo”. En todo caso, dice más adelante, es claro que el proceso que vive dentro del pabellón 6 hizo de Castañeda una “víctima del sistema judicial y sanitario, que

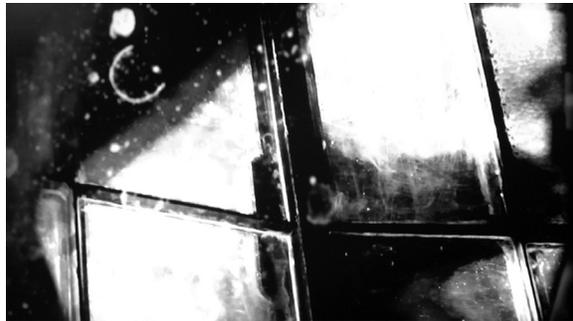
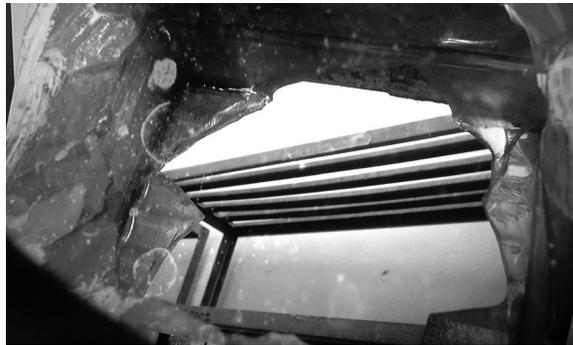


Fig. 118 Fotogramas de *El paciente interno* (Alejandro Solar Luna, 2013). Juan Manuel Gallardo cuenta cómo se construyó el pabellón 6; Horacio Trujillo da una "visita guiada" al predio; imágenes de las condiciones de abandono del espacio 20 años después.

lo mantuvo recluido, segregado, disminuido a su máxima expresión". Al respecto, apunta Gustavo Castillo, reportero de *La Jornada* que hizo público el caso, "no ves su nombre en la lista de desaparecidos, este es otro tipo de acto, pero no deja de ser igual de infame". Alejandro Solar Luna retoma esto en diversas entrevistas:

Quizá la pregunta que hay en ese sentido es, a la usanza de aquel entonces, ¿por qué no lo desaparecieron? ¿Por qué no lo mataron? De alguna manera, ¿por qué el gobierno se ensañó con él? Hubo un acto de una venganza, de un castigo desmedido del gobierno hacia Carlos Castañeda¹⁴⁰.

La temática coincide además con las caracterizaciones que se les da a los presos, ya sean por imputaciones políticas o psicológicas, en las cintas que he trabajado. No obstante, obliga a una comparación amarga. El encarcelamiento busca modificar la conducta de quienes han entrado en prisión. Durante el encierro en Lecumberri los presos políticos lograron revertir el proceso y, en la medida de lo posible, acondicionar la celdas como un espacio con cierta autonomía dentro de la cárcel. Crearon, si se quiere, un espacio de libertad interna, mental, como una forma de respuesta al encierro externo, impuesto. Por el contrario, en el caso de Castañeda el encierro fue precisamente mental, de manera que 40 años después del acontecimiento, y en una situación donde físicamente se encuentra libre –al grado extremo de vivir en la vía pública–, el hombre sigue siendo un preso, condenado a revivir una y otra vez el crimen por el que se le castigó.

¹⁴⁰ Alejandro Solar Luna. Entrevista de Carmen Aristegui: youtube.com [Como menciono arriba, hay muchas entrevistas en donde se hacen estas preguntas. Citar la que realizó Carmen Aristegui).

Los señores del aire

El movimiento estudiantil de 1968 y la masacre en la Plaza de las Tres Culturas de Tlatelolco están vinculados indiscutiblemente a los habitantes del viento. Los pájaros, fueran de carne y hueso, pintura o metal, permearon casi todos los acontecimientos de la movilización. Su imagen quedó vinculada, por una parte, al dominio y el control gubernamental, así como a la gráfica publicitaria olímpica, que decidió retomar a la paloma como un símbolo de paz. Ésta, por el otro lado, fue reutilizada por los universitarios como una forma de evidenciar la represión. Finalmente, el 2 de octubre en Tlatelolco la presencia de un helicóptero señaló el inicio de la matanza. En estos tres tiempos los señores del aire, palomas y helicópteros, quedaron por siempre enlazados a la memoria del 68 mexicano.

Las películas que han trabajado el tema han retomado estos íconos de formas muy diversas. Leobardo López Arretche empleó el helicóptero como señal del control constante del gobierno y como símbolo de una amenaza que finalmente se hizo patente en la masacre de Tlatelolco. Es la misma tónica utilizada en otros documentales, como *Historia de un documento* de Óscar Menéndez y la trilogía de Tlatelolco de Carlos Mendoza (*Batallón Olimpia*, *Operación Galeana* y *Tlatelolco, las claves de la masacre*). Sin embargo, los pájaros de acero no son los únicos que dominan el aire del 68 mexicano. Como parte de la preparación de los XIX Juegos Olímpicos, un importante aparato publicitario se encargó de "tapizar" la ciudad con la imagen de una paloma

blanca, el símbolo de la "olimpiada de la paz". Los estudiantes no se quedaron atrás: retomaron este ícono y lo atravesaron con una bayoneta como ejemplo de la represión de la que eran víctimas. La imagen, repetida *ad infinitum*, está presente en gran parte de las películas que trabajan el movimiento estudiantil. Al mismo tiempo, utilizan a estos animales como una forma de ejemplificar los ideales justos de los movilizados y, hasta cierto punto, su "alma pura". De todo esto se hablará a continuación.

Aves del paraíso

En la película *La montaña sagrada*, dos grupos de jóvenes son fusilados por un batallón militar. En el momento de ser rematados, tirados en un cúmulo de tierra en el piso, de su pecho salen pájaros.

Cuauhtémoc Medina realiza una lectura posible: que desde el corazón de los jóvenes alzan el vuelo unas aves que hacen eco a la iconografía de los Juegos Olímpicos¹⁴¹. Dado que las aves que salen del corazón de los jóvenes asesinados no son palomas –símbolo de la Olimpiada de México–, considero que la referencia iconográfica no participa del contexto histórico sino del simbolismo de las aves al vuelo.

Medina señala certeramente que se podría tratar de gorriones, pájaros vinculados al tránsito entre mundos, especialmente como acompañantes de las almas en el nacimiento y en la muerte. Esto concuerda con la descripción que realiza Federico

¹⁴¹ Medina, "En torno al basurero de la historia", 257.



Fig. 119 Fotogramas de *La montaña sagrada* (Alejandro Jodorowsky, 1972). En la última imagen puede verse la sombra del pájaro volando.

Revilla sobre la interpretación que se le ha dado a las aves en la iconografía clásica:

“su dominio de los cielos, mediante el vuelo, hizo relacionar muy pronto a los pájaros con lo que aquellos simbolizan, considerándolos mensajeros de los dioses”. Aún más apropiado me parece su siguiente consideración: “el alma que se escapa del cuerpo tras la muerte física será representada a menudo bajo la forma de pájaro en vuelo”¹⁴².

Un segundo elemento llamativo es que en *La montaña sagrada*, curiosamente, la sangre que sale del cuerpo de los masacrados es de diversos colores: amarillo, azul; una primera interpretación estaría en pensar en los líquidos vitales como símbolo de los humores corporales. Se trata de colores primarios, básicos y sin contaminar, por lo que se podría

¹⁴² Ambas citas provienen de Revilla, *Diccionario de iconografía y simbología*, 503.

considerar que son un símbolo de la pureza de los asesinados. Al unir los dos símbolos se podría inferir que la película no hace una lectura metafísica sobre la masacre de Tlatelolco sino una abierta crítica al hecho histórico y a la sociedad: no sólo evidencia el asesinato a sangre fría, sino que enfatiza la pureza de los principios estudiantiles, equiparados a los pájaros que se alzan al cielo y que dejan atrás una sociedad llena de pecado (encarnada en los turistas que se abalanzan sobre las víctimas para tomarles fotografías, o los granaderos que violan a las turistas gringas, las cuales, no obstante, sonríen a la cámara). Esta acción es remarcada por la frase con que el turista trata de captar la escena: *Watch the birdie!* ("¡Mira al pajarito!").



Fig. 120 Fotogramas de *La montaña sagrada* (Alejandro Jodorowsky, 1972).

Castillos en el aire

El Estadio Olímpico Universitario es un ovoide con dos niveles de graderías colocadas perimetralmente. Si bien hay asientos en las cabeceras norte y sur, las zonas más estrechas del recinto, las localidades generales se dividen en dos secciones (oriente y poniente), llamadas coloquialmente "pebetero" y "palomar". El primero responde, evidentemente, a la locación de la sede oficial del fuego olímpico, donde aún hoy en día se erige; el segundo posee referencias tanto arquitectónicas como iconográficas. Sobre la gradería superior del palomar se encuentra "una estructura de concreto armado que domina todas las instalaciones de la cancha (...) y ahí se albergan normalmente los servicios de prensa, radio y televisión"¹⁴³. Por su forma elevada y cuadrangular se le relaciona justamente con las casetas en que viven las palomas domésticas. Sin embargo, considero que esta vinculación tomó forma e importancia a partir del símbolo de la olimpiada: la paloma de la paz.

El diseño de los Juegos de 1968 partió de la consideración del arquitecto Pedro Ramírez Vázquez de que "el olimpismo es uno de los ejes de la paz. Para eso se hacen los Juegos Olímpicos: para que los jóvenes dentro de una misma actividad deportiva tengan la oportunidad de conocerse, respetarse y, en un futuro, coadyuven a la paz. Eso es el principio helénico"¹⁴⁴. El director del COM retomó el concepto de eke-

¹⁴³ "Estadio Olímpico", *La arquitectura y el deporte, número extraordinario 1968, Artes de México* (1968), 45.

¹⁴⁴ "Lo que podemos hacer. Pedro Ramírez Vázquez, en entrevista con Tania Ragasol" en *Diseñando México 68: una identidad olímpica* (México: Museo de Arte Moderno / Landucci, 2008), 43.

cheiria, o tregua olímpica, con el objeto de que el tema de la olimpiada fuera la paz entre los pueblos¹⁴⁵. El argumento fue que una característica clásica de los antiguos Juegos era que durante los mismos “no hubiera diferencias de ningún tipo”¹⁴⁶. Ramírez Vázquez tenía en mente ejemplos específicos: establecer (un año después de la guerra de los seis días) a las delegaciones árabes e israelí en colindancia en la Villa Olímpica, y a las gimnastas rusas y checas en el mismo piso a tan sólo dos semanas de la invasión de Praga¹⁴⁷. Otro ejemplo de la tregua olímpica estaba en los acuerdos realizados con el gobierno republicano en el exilio para permitir la participación de los deportistas españoles, si bien en esa época México no tenía relaciones diplomáticas con el régimen de Franco a partir de su abierto apoyo y recibimiento de refugiados de la guerra civil; un último ejemplo fue la participación de las dos delegaciones alemanas, la oriental y la occidental, que desfilaron en conjunto “con la *Novena sinfonía* de Beethoven (la *Oda a la alegría*) como himno común”¹⁴⁸.

En la misma tónica, el CNH estableció el 9 de octubre (una semana después de la masacre de Tlatelolco y tres días antes de la inauguración de los Juegos) una tregua olímpica, mediante la cual llamó a los estudiantes a no realizar ningún tipo de manifestación durante los quince días que duraran las justas deportivas.

¹⁴⁵ Tania Ragasol y Eduardo Terrazas, “Diseñando México 68: una identidad olímpica” en *Diseñando México 68*, 92.

¹⁴⁶ “Lo que podemos hacer”, 42.

¹⁴⁷ “Lo que podemos hacer”, 42 y 43.

¹⁴⁸ “Cronología 1968” en *Diseñando México 68*, 197 y 198.

Aunque el tema se perfiló en casi todas las formas posibles durante el acondicionamiento y el diseño de la olimpiada, su ejemplo más evidente fue, sin duda, la recuperación del “ícono de la paz: una paloma rediseñada para esta ocasión”¹⁴⁹. Ramírez Vázquez señala al respecto: “Les dije *Bueno, nada más que no quiero ni la paloma de Picasso ni la del Espíritu Santo; tiene que ser una paloma nueva, distinta*”¹⁵⁰. En otra entrevista, Ramírez Vázquez profundizó en el tema: “(a) Pedro Diego nuestro auxiliar en la Sala Huichol del Museo (de Antropología), le dijimos *Mira, aquí está el México, la paloma de la paz y todo eso, hazte algo. Claro, lo hizo muy a lo huichol, unos pajaritos ¿no?*”¹⁵¹.

Ramírez Vázquez continúa: “Se hizo un concurso interno aquí y lo ganó una muchacha que ahora es una de las diseñadoras gráficas más importantes de Nueva York, Beatrice Trueblood, una jovencita que trabajaba aquí”¹⁵². Editora originaria de Letonia, fue la encargada de dirigir el Departamento de Publicaciones del COM. Entre sus aportaciones –además del mencionado diseño– está la creación del *Boletín México 68*, publicación bimensual que informaba a la comunidad internacional sobre los avances en la preparación de los Juegos. Bajo su cargo se produjo una gigantesca variedad de folletos, programas de mano, carteles y libros relacionados a la Olimpiada Cultural.

El resultado, como señala Dina Comisarenco, fue una “silueta estilizada y orgánica, recortada sobre un contrastante fondo que como un eco ampliaba su figura –que

¹⁴⁹ Ragasol y Terrazas, “Diseñando México 68: una identidad olímpica”, 92.

¹⁵⁰ “Lo que podemos hacer”, 43.

¹⁵¹ Pedro Ramírez Vázquez. Entrevista de Álvaro Vázquez Mantecón (20 de febrero de 2007), 17.

¹⁵² Pedro Ramírez Vázquez. Entrevista de Álvaro Vázquez Mantecón, 17.

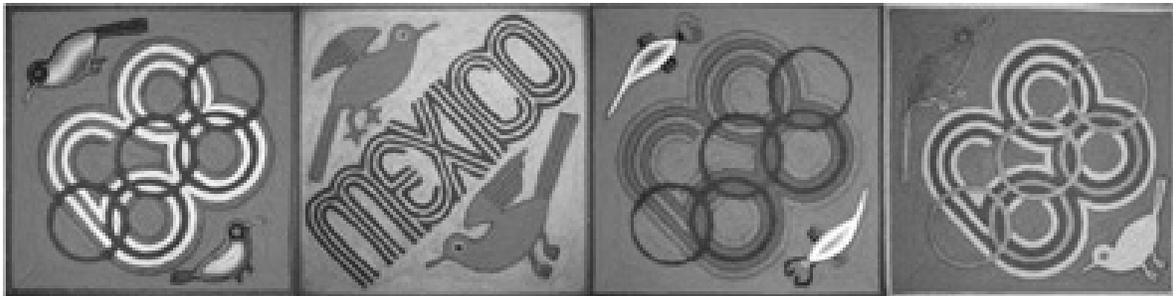


Fig. 121 Diseños huicholes para el símbolo de la olimpiada. Realizados en cera de Campeche e hilos de colores.

Imágenes extraídas de la *Memoria de los Juegos Olímpicos de 1968*.

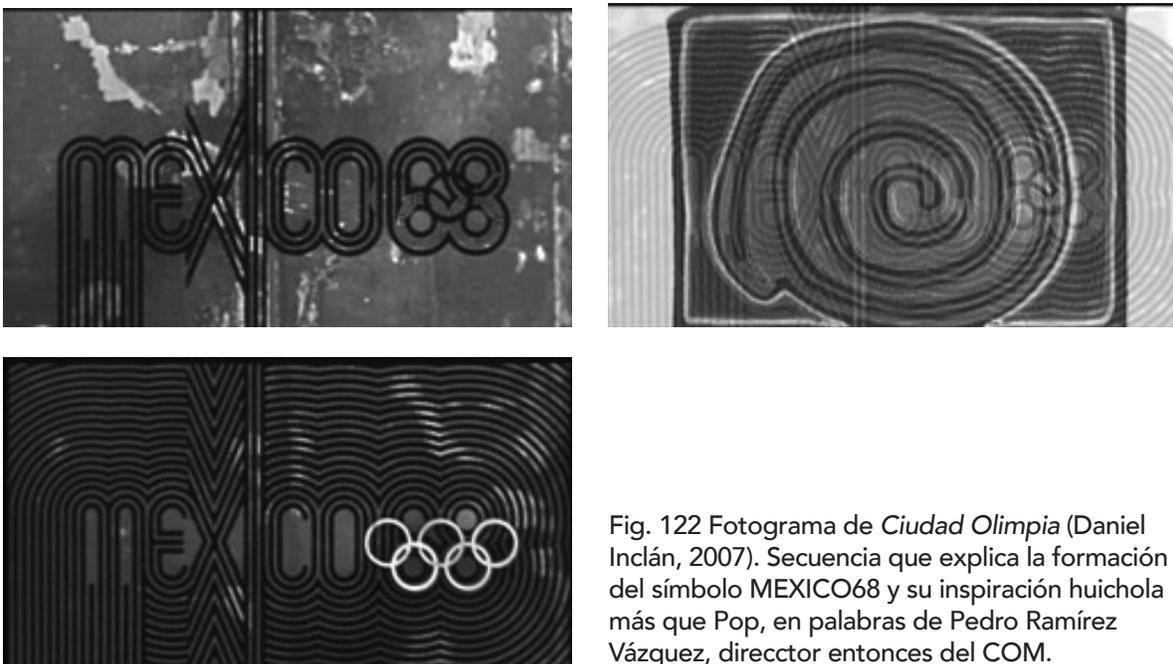


Fig. 122 Fotograma de *Ciudad Olimpia* (Daniel Inclán, 2007). Secuencia que explica la formación del símbolo MEXICO68 y su inspiración huichola más que Pop, en palabras de Pedro Ramírez Vázquez, director entonces del COM.



Fig. 123 Muestra de publicaciones del Comité Olímpico Mexicano relacionada con la Olimpiada Cultural. Extraídas de la *Memoria de los Juegos Olímpicos de 1968*.

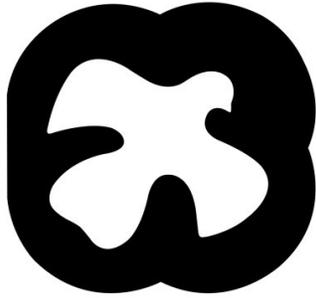


Fig. 124 Símbolo de la Olimpiada México 68. Abajo: aplicaciones urbanas y acercamiento al parche que usaron algunos soldados. Fotografías extraídas de la *Memoria de los Juegos Olímpicos de 1968*.



coincide con la silueta del 68 del logotipo oficial"¹⁵³. La imagen fue profusamente difundida por la ciudad. Una referencia constante en las memorias de la Olimpiada es que se realizaron miles de pegatinas, que se entregaron a los voluntarios para "tapizar" la ciudad con el símbolo de la olimpiada.

Probablemente una de las imágenes que más ha trascendido sobre el 68 mexicano es la reinterpretación que hicieron los estudiantes de este símbolo olímpico. El objetivo fue transformar la imagen de forma contrastante para provocar un impacto duradero en el espectador: "atravesaron" al ave con una bayoneta (o cuchillos).

¹⁵³ Dina Comisarenco, "40 años después. Diseño: concepto y forma en las olimpiadas", *Diseño*, núm. 91 (julio-agosto 2008): http://bg.biograficas.com/portafolio/Comisarenco/pdf/Comisarenco_01.pdf

Como ha señalado Georges Roque, "la gráfica sirvió para contrarrestar la propaganda oficial, dar a conocer la indignación, servir de enlace con la población, hacerla reaccionar"¹⁵⁴. Sobre esto, Daniel Librado Luna y Paulina Figueroa apuntan:

La producción de propaganda se realizaba en los talleres experimentales, en las aulas, pasillos y patios de la escuela [la Academia de artes de San Carlos]. Maestros como Francisco Moreno Capdevila, Adolfo Mexiac, Gabriel Fernández Ledesma, Santos Balmori, Francisco Becerril, Trinidad Osorio, entre otros, apoyaron a los alumnos con soluciones técnicas¹⁵⁵.

Georges Roque ha considerado como un elemento sobresaliente el importante trabajo de reciclaje ideológico e iconográfico de las brigadas artísticas¹⁵⁶. En este sentido, Luna y Figueroa señalan que gran parte del cuerpo de profesores que apoyaba la huelga permitió que se re-trabajaran sus propios grabados, dotándolos de un sentido específico para el movimiento estudiantil. Los dos casos más famosos son los trabajos *¡Libertad de expresión!* de Adolfo Mexiac y *Las botas*, de Francisco Moreno Capdevila.

En el caso específico de la reinterpretación del símbolo de la olimpiada, el trabajo fue realizado mediante la colaboración del alumno Jesús Martínez y del profesor Trinidad Osorio. No obstante, la gráfica estudiantil reconoció ampliamente el papel comunitario tanto en la creación como en la recreación de las piezas. Así lo explica Martínez:

¹⁵⁴ Georges Roque, "La gráfica del 68" en *Memorial del 68*, (comp.) Álvaro Vázquez Mantecón (México: UNAM/Turner, 2007), 229.

¹⁵⁵ Luna y Martínez, *La Academia de San Carlos en el movimiento estudiantil de 1968*, 147.

¹⁵⁶ Georges Roque, "La gráfica del 68", 229.

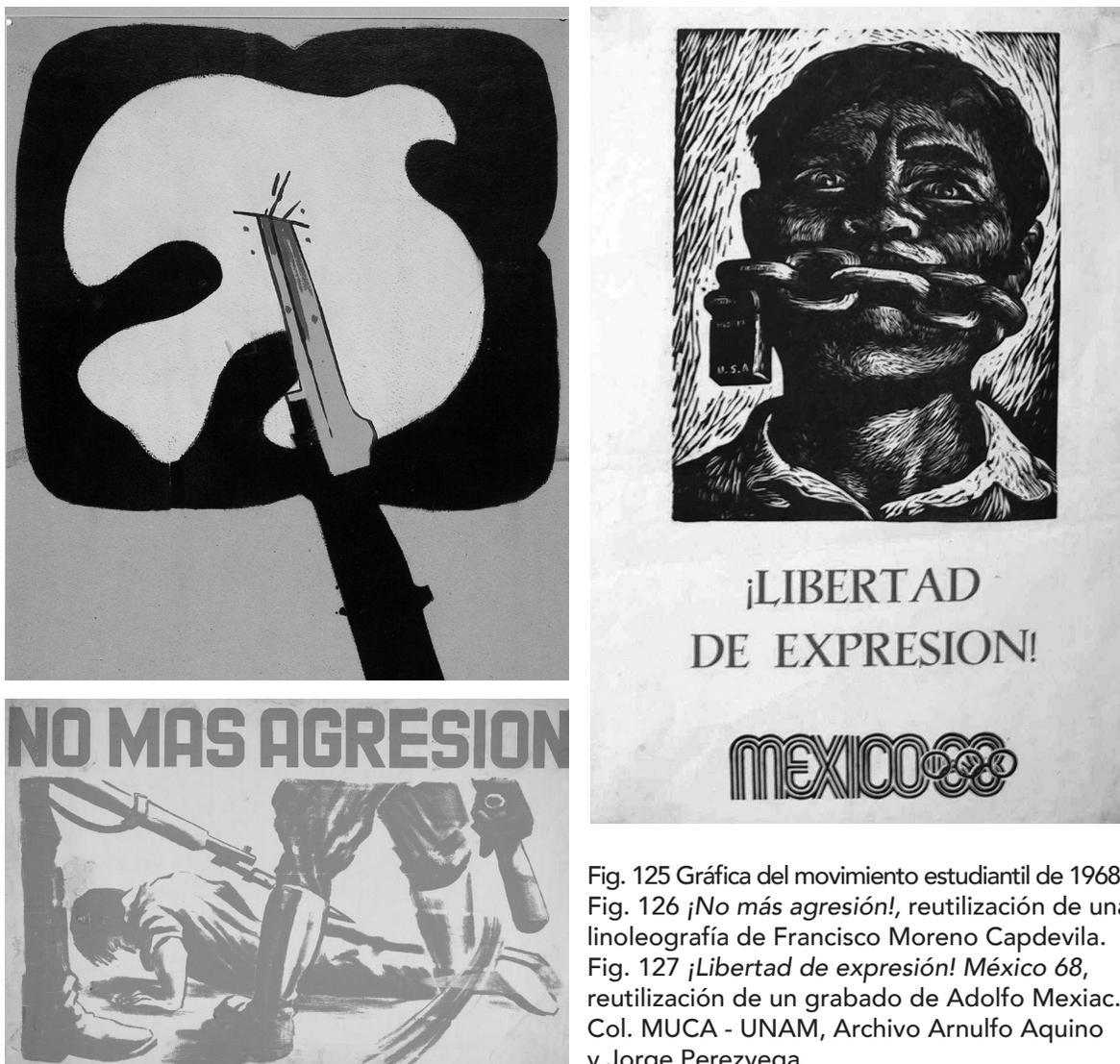


Fig. 125 Gráfica del movimiento estudiantil de 1968.
 Fig. 126 *¡No más agresión!*, reutilización de una linoleografía de Francisco Moreno Capdevila.
 Fig. 127 *¡Libertad de expresión! México 68*, reutilización de un grabado de Adolfo Mexiac.
 Col. MUCA - UNAM, Archivo Arnulfo Aquino y Jorge Perezvega.

Lo hicimos con esténciles, o sea con mascarillas, se cortaba una mascarilla y con un rodillo pasábamos una impresión en un papel minagris y éramos una especie de banda de producción: uno pasaba la culata, otro pasaba la paloma, otro pasaba la bayoneta y luego unos toques de color rojo a mano¹⁵⁷.

Ahora bien, Georges Roque ubicó una posible inspiración para el cartel en el fotomontaje que John Heartfield publicó a finales de noviembre de 1932 en la portada

¹⁵⁷ Luna y Martínez, *La Academia de San Carlos en el movimiento estudiantil de 1968*, 147.



Fig. 128 John Heartfield, *El sentido de Ginebra*. Publicado en *AIZ*, núm.48, 27 de noviembre de 1932.

Fig. 129 Gráficas del movimiento estudiantil de 1968. MUCA, Archivo Arnulfo Aquino y Jorge Perezvega.

de la revista *AIZ*. Como una forma de repudio a la represión de manifestantes en Ginebra, sede de la entonces Sociedad de las Naciones, que había dejado 15 muertos y más de 60 heridos, la imagen estaba encabezada por la frase "¡Donde vive el capital no puede vivir la paz!". Pese a que el contexto original dista ampliamente del mexicano, en el fondo ambas propuestas comparten el rechazo a la violencia y denuncian al poder como causante de ésta. Si bien la inspiración inicial de los estudiantes fue contextualizar la represión en el México pre-olímpico mediante el símbolo de la paloma, otras gráficas del movimiento evidencian la influencia del trabajo de Heartfield.

Georges Roque describe:

Retomada por los estudiantes, adquiere más dramatismo por los cambios introducidos: supresión del contexto original (en el fotomontaje de Heartfield, atrás de la bayoneta se ve el Palacio de las Naciones Unidas de Ginebra), sustitución del fotomontaje por el grabado, silueta estilizada de la paloma,

ángulo diagonal de la bayoneta, introducción en la parte inferior del grabado del lema "Libertad de expresión"¹⁵⁸.

En ambos casos, la imagen recurre a una lectura iconográfica muy sencilla: la pureza de los ideales justos y pacíficos –no es gratuito que el color de la paloma sea siempre blanco, color vinculado a la limpidez– violentada por un arma "blanca". Cabe destacar que la acción es retratada en el momento en que ocurre, por lo que queda suspendida en el tiempo, como una violencia cíclica y perenne. En la propaganda de 1968 se pueden ver las líneas que trazan el movimiento de entrada de la bayoneta al cuerpo de la paloma al mismo tiempo que mana la sangre de su corazón. En el caso del fotomontaje incluso se pueden ver las plumas que quedan flotando en torno a la figura sin vida del ave.

La reinterpretación del símbolo olímpico se utilizó en una amplia serie de propaganda de los estudiantes, que retomaron los elementos gráficos del logo. El COM había realizado un importante trabajo de diseño implementando íconos dirigidos a un público multilingüe, por lo que era necesario que fueran fácilmente identificables sin necesidad de palabras. En ese sentido la intervención estudiantil se enfocó en realizar imágenes que resultaran igualmente sencillas en su interpretación pero que transmitieran el sentido crítico de su movilización.

Esta no fue la única forma en que se emplearon aves en la gráfica estudiantil. La paloma apareció desvinculada de las olimpiadas en varios trabajos del comité de

¹⁵⁸ Georges Roque, "La gráfica del 68", 229.

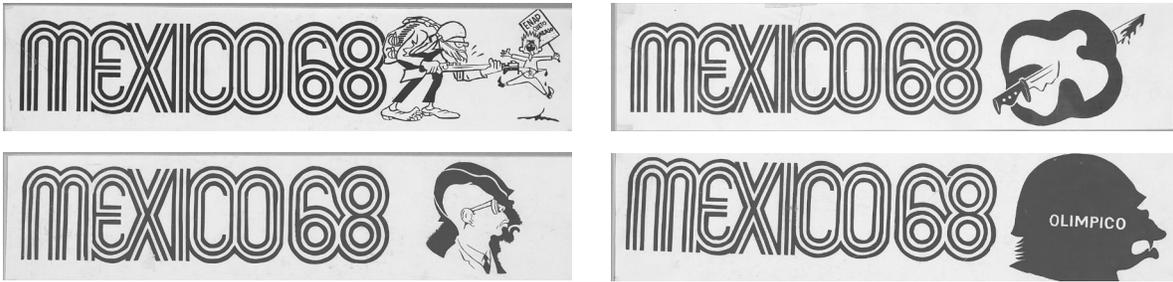


Fig. 130 Gráfica del movimiento estudiantil de 1968. MUCA, Archivo Arnulfo Aquino y Jorge Perezvega.

propaganda de San Carlos y la Esmeralda; en ellos se buscaba evidenciar con imágenes los elementos fundamentales que se resumían en el pliego petitorio.



Fig. 131 Gráfica del movimiento estudiantil de 1968. MUCA, Archivo Arnulfo Aquino y Jorge Perezvega.

Ave fénix

En diversas películas que tratan el tema del movimiento del 68 mexicano puede observarse una constante vinculación entre las aves y los estudiantes, reforzando la metáfora de la pureza de sus ideales. En este sentido, de la misma forma en que la gráfica retrabajó los símbolos olímpicos, el cine hizo lo propio utilizando a las aves como elemento constante. Es el caso de la última secuencia de *El grito*, dedicada a la inauguración de los Juegos Olímpicos en contraposición con el funeral de uno de los jóvenes caídos en Tlatelolco. La serie se conforma de dos imágenes paradójicas, mediante las cuales se señala una vez más la razón de ser de la película: obtener una justicia que no se hizo presente después de la masacre.

La primera de estas imágenes es el funeral de uno de los caídos en Tlatelolco. La identidad de quien está siendo enterrado queda en incógnita mientras el ataúd desciende a la tierra. A su alrededor flores y manos que forman la "V" de la victoria señalan (o dan a entender) de una manera muy sencilla la pertenencia de la víctima al movimiento estudiantil. En todo caso, la fuerza de las imágenes recae en el llanto desgarrador de su madre. La escena se acompaña de un discurso que señala la impotencia de un sector de la población pero también la poca importancia que el acontecimiento acarrea para el otro.

Quizás aquí valdría la pena señalar que la imagen de la madre enlutada, velada, que llora por su hijo y encarna a una población imposibilitada de alcanzar la justicia, se ase-



Fig. 131 Fotograma de *El grito* (Leobardo López Arretche, 1968-1970).

Fig. 132 Gráfica del movimiento estudiantil de 1968. MUCA, Archivo Arnulfo Aquino y Jorge Perezvega.

meja en gran medida a la forma con que los propios estudiantes señalaron mediante la gráfica la necesidad de indemnizar a parientes de heridos y muertos por la represión.

La frase que cierra el funeral señala "qué incómodos son los muertos, la gente se cansa pronto de ellos". Mediante esta reflexión la escena cambia y la música triunfal enmarca la segunda parte de la secuencia: un fragmento de la ceremonia inaugural de las Olimpiadas, en la que se liberaron 5 gigantescos globos que formaban el símbolo olímpico, aros de diversos colores que representan la unión de los continentes



Fig. 133 Fotogramas de *El grito* (Leobardo López Arretche, 1968-1970).

y las diversas razas del planeta. Una vez liberados los globos la cámara corta y muestra una serie de aves enjauladas.

Para el COM los globos eran un elemento importante pues indicaban la confluencia de la tradición mexicana con la modernidad en el diseño y la fiesta. Dada la facilidad con que se podía mandar a imprimir el logo de los Juegos sobre tales objetos, éstos se convirtieron en un elemento constante en la señalización de la ciudad; en este sentido, las series de globos de un color específico marcaban la tipología del evento que se llevaría a cabo en determinada locación. Tenía sentido que en la inauguración los globos ocuparan un lugar predominante. En este caso, no sólo se realizó la liberación de los cinco aros al inicio de la ceremonia de apertura: al finalizar la misma miles de globos de colores invadieron las tribunas y se elevaron al cielo.

Las palomas, el ícono de los Juegos, realizaron un papel similar. Una vez terminada la ceremonia se abrieron las jaulas para que cientos fueran liberadas. Arturo Garmendia, en su texto "1968, el movimiento estudiantil y el cine", habla de estos pájaros que esperan "el momento de ser puestas en libertad, para anunciar con su vuelo la inauguración de los Juegos Olímpicos"¹⁵⁹.

La imagen de las palomas encerradas funciona en el documental estrictamente como testimonio de esta aseveración, es decir, confirma el papel de las aves en la

¹⁵⁹ Arturo Garmendia, "1968: El movimiento estudiantil y el cine", *Revista de la Universidad*, no. 625 – 626 (julio – agosto 2003), 76.

ceremonia inaugural. Sin embargo, la imagen es poderosa en varios niveles. El principal, considero, es el señalamiento de que estos pájaros que estaban destinados a traer la paz a México y señalar al mundo el desarrollo del país pero, no obstante, esperaban prisioneros tras las rejas.

Por otro lado, resulta curiosa la entrada al equipo del CUEC a las instalaciones donde se iban a inaugurar los Juegos, y digo "curiosa" ya que asumo imposible que en esas condiciones se les permitiera el acceso (varios integrantes del grupo, entre ellos Leobardo López, estaban en prisión). Es aún más improbable que, dada la sarta de acusaciones que pesaban en su contra, como disolución social, y el pánico generalizado de una conjura comunista contra las olimpiadas, hayan podido estar en el palomar (esta vez en sentido estricto) que coronarían la ceremonia del 12 de octubre.

Un elemento que apoya esta postura es que ni siquiera los realizadores de *Olimpiada en México* (Alberto Isaac, 1968) pudieron entrar a este sitio, por lo que sólo muestran imágenes de la parvada sobrevolando la cancha del estadio. En las imágenes las palomas (no todas blancas) giran a media altura y poco a poco se van elevando hasta emprender el vuelo en libertad.

La última toma de esta secuencia, enfocada en los encuentros y desencuentros de las palomas en el aire, dura cerca de 18 segundos y tiene sonido ambiente, en el que sólo se escucha el aleteo de las aves. En ciertos momentos parece que se trata del movimiento de sólo una, sobre el cual se despliega una suerte de eco. Esta sensación podría



Fig. 134 Fotogramas de *Olimpiada en México* (Alberto Isaac, 1968).

ir incluso acorde al diseño de arte óptico de los emblemas olímpicos, que utilizaron el eco como una forma de expansión de la imagen.

La secuencia fue retomada por Óscar Guzmán en su instalación *Octubre* (2007), donde optó por virar el color de las aves hacia tonos muy cálidos, además de enfocar y desenfocar sus figuras mediante el uso de una luz potente y sobre ciertas figuras. De esta forma, provocó la sensación de que se trata de "palomas de fuego", que chocan entre sí, se funden, se dividen. La pieza retoma esta imagen justo después de mostrar una plaza de Tlatelolco virada a rojos. Una lectura muy personal es pensar que Guzmán

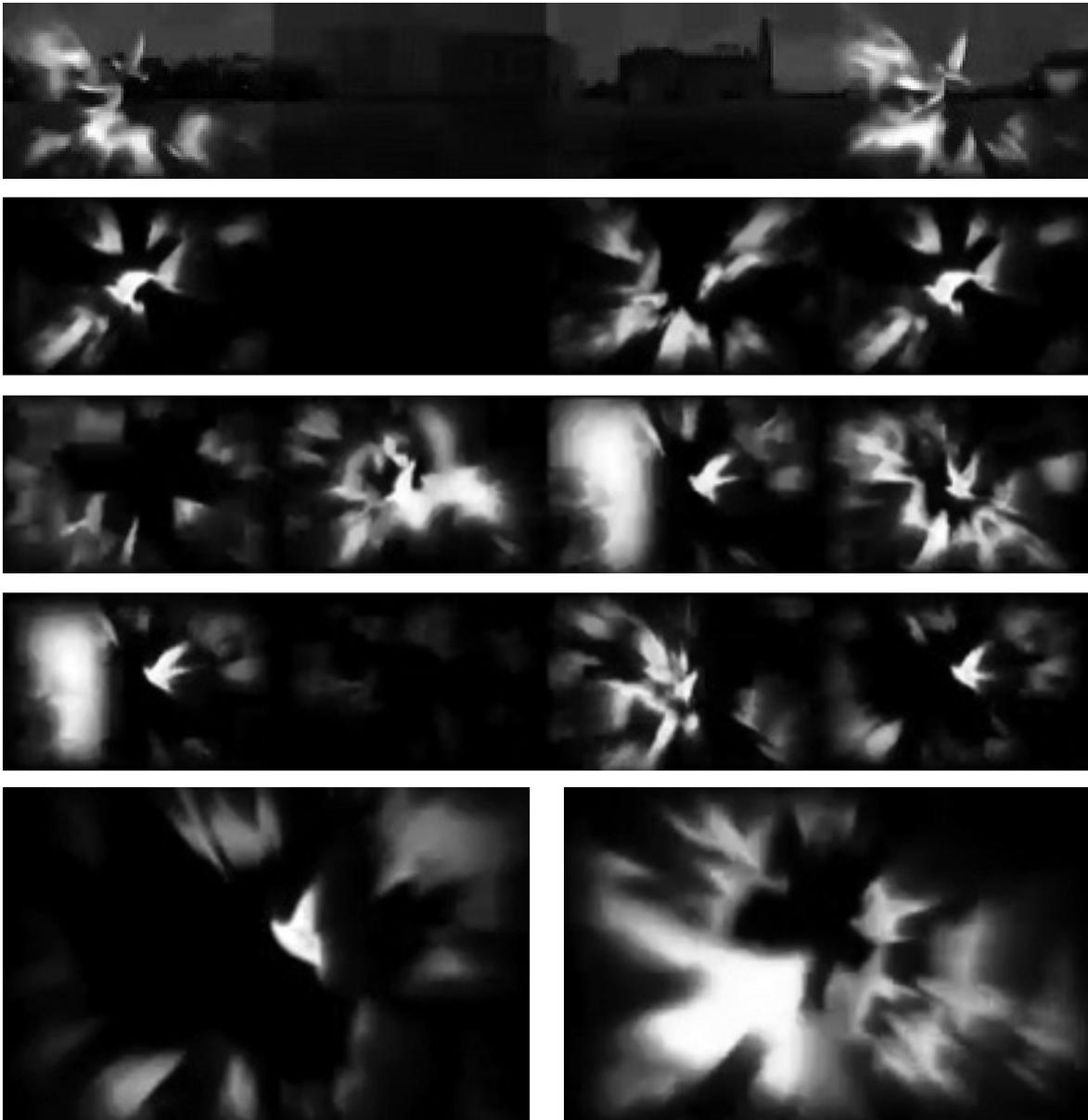


Fig. 135 Fotogramas de *Octubre* (Óscar Guzmán, 2007).

utiliza las explosivas aves como una metáfora de la memoria del 68, que se eleva sobre la plaza y que, como ave fénix, renace de sus restos una y mil veces.

De la vinculación que realiza Óscar Guzmán entre las aves y la plaza de Tlatelolco surge una lectura poco trabajada. Ciertamente la imagen de la paloma atravesada por una bayoneta se utilizó constantemente antes de la masacre del 2 de octubre.

Sin embargo, su reutilización hace pensar que después de la represión el uso de esta imagen se multiplicó.

Dos cintas realizadas recientemente que utilizan los mismos elementos: tanto en *Ciudad Olimpia* (Daniel Inclán, 2008) como *Tlatelolco, verano del 68* (Carlos Bolado, 2013) se usa la escena antes mostrada, en la que las palomas vuelan libres alrededor del Estadio olímpico universitario; en los dos casos esta imagen es musicalizada por la canción *So happy together*, de The Turtles. Su intención, no obstante, es muy diferente. La cinta de Bolado cierra con esta imagen, que durante la película se convierte en una promesa de rememoración (y en este sentido una suerte de profecía que macbethianamente sella la suerte del personaje Félix). El montaje tiene otro objetivo, dado que si bien funciona como punto final de la historia de amor, se dirige a una suerte de establecimiento de responsabilidades, concentrándose en la figura de Díaz Ordaz (que por primera vez aparece en pie en la vida real, no actuado por Roberto Sosa).

Por su parte, la secuencia de *Ciudad Olimpia* a la que hago referencia es, probablemente, la más clara respecto a la profunda cercanía, más diacrónica que sincrónica, entre la violencia ejercida sobre los estudiantes y la importancia que para gran parte de la población tenía la justa olímpica. Después del poderoso aleteo de las palomas con que abre la secuencia se ve el cuerpo de un hombre (posteriormente reconocido como juez deportivo), que dispara al aire. La superposición de la pistola de salvos que suele anunciar el inicio de las carreras de pista con la efigie característica de la

olimpiada, curiosamente acaba creando el símbolo con que los estudiantes habían tratado de evidenciar los problemas existentes en el país. Se podría considerar como una forma para explicar que, más allá de los buenos deseos con que se hubiera planeado la Olimpiada, el proyecto estuviera desde un inicio herido de muerte.

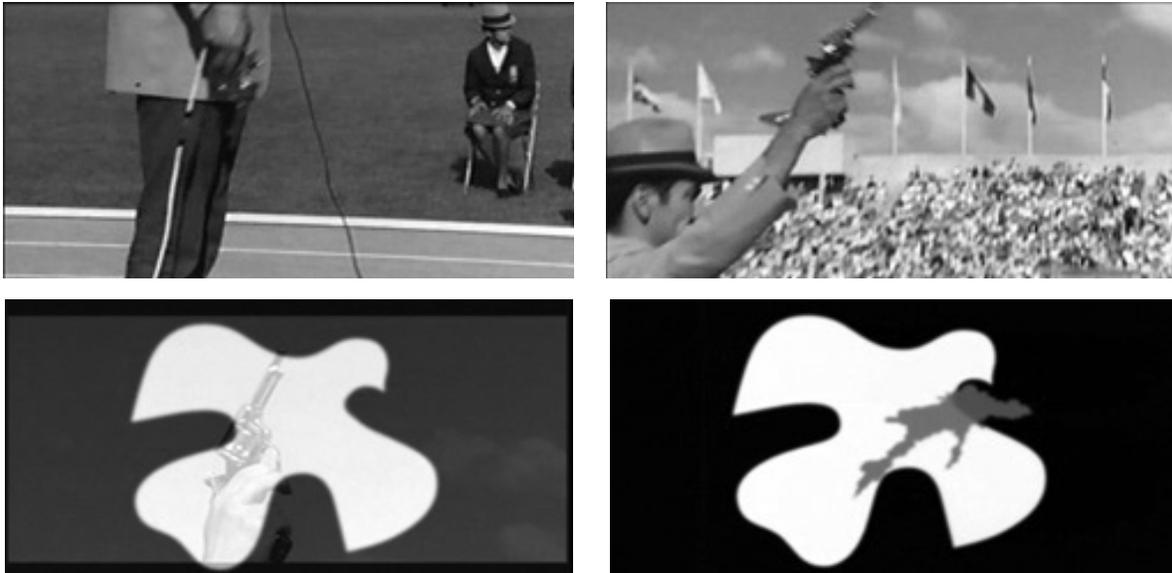


Fig. 136 Fotogramas de *Ciudad Olimpia* (Daniel Inclán, 2007).

Una gráfica posterior al 2 de octubre funciona como síntesis de estos elementos, en donde el lema "no se olvida" ya funge como parte del trabajo de memoria. Si bien está datada de 1968, es probable que se trate de una gráfica muy posterior. En ella hay una extensa labor de ubicación de los acontecimientos en Tlatelolco, en la cual no sólo se señala la participación de un helicóptero en el extremo superior izquierdo, sino todo el



Fig. 137 Gráfica del movimiento estudiantil de 1968. Col. MUCA - UNAM, Archivo Arnulfo Aquino y Jorge Perezvega.

dispositivo militar desplegado en la plaza, incluyendo el edificio Chihuahua y la iglesia de Santiago Tlatelolco. En el inferior, de una forma dual, el símbolo de la olimpiada se utiliza aquí ya como un símbolo específico de la masacre.

Acorde a esta vinculación resulta llamativa una escena de *Rojo amanecer* (Jorge Fons, 1989). En el único movimiento panorámico subjetivo que se hace desde el departamento y hacia la plaza, y que corresponde al punto de vista de Don Jesús en la mañana del 2 de octubre, la cámara enfoca a una parvada de palomas que alza el vuelo en un movimiento circular. Si bien la toma tiene la finalidad de evidenciar la posición del departamento respecto a la plaza (situándolo en la esquina izquierda del edificio Chihuahua), la cámara respetó la trayectoria de la parvada sin cortarla, y la utilizó para darle ritmo a la toma.

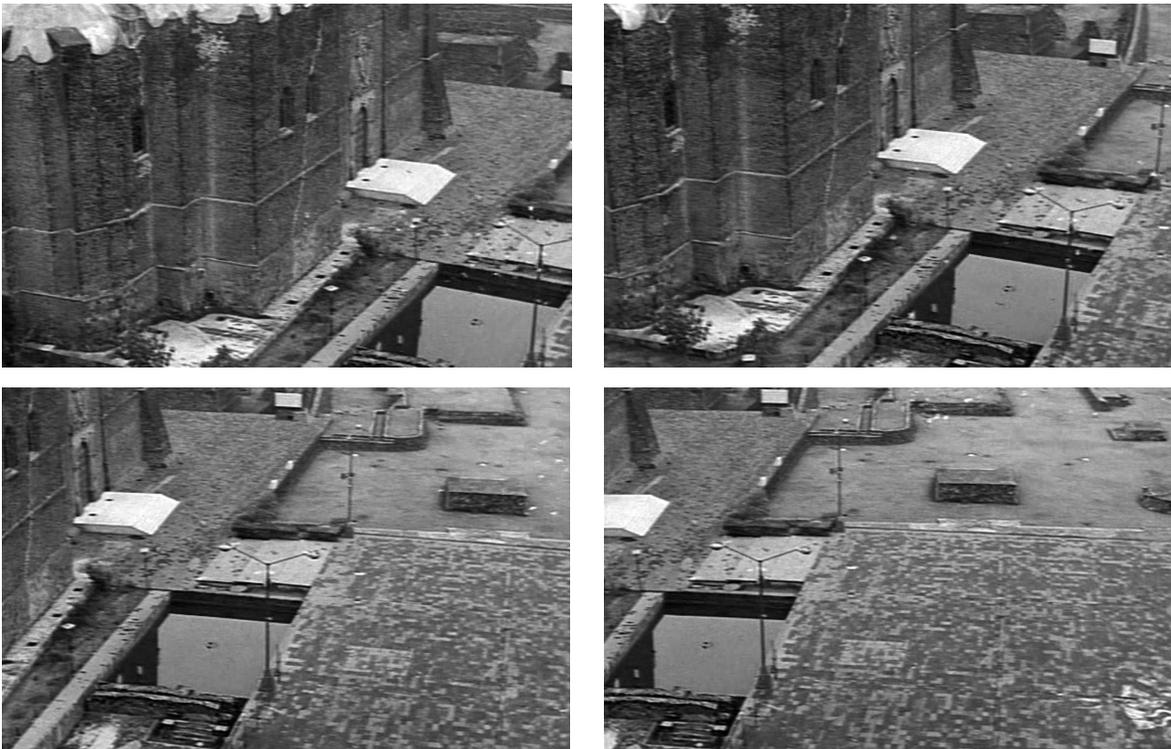


Fig. 138 Fotogramas de *Rojo amanecer* (Jorge Fons, 1989). Las palomas son los puntitos blancos.

Menciono esta pequeña secuencia, dado que me parece factible una interpretación iconográfica. En primera instancia quisiera certificar que las aves no estaban incluidas en la idea original, o al menos en lo que señala el guión de Xavier Robles y Guadalupe Ortega, que plantea que:

Don Roque avanza carraspeando por el pasillo que desemboca en la sala-comedor del departamento. Abre las cortinas y deja ver una panorámica, desde un sexto o noveno piso, del conjunto habitacional Nonoalco-Tlatelolco. Crédito de la producción¹⁶⁰.

Sin duda la presencia de las aves en la toma se puede tratar de una simple coincidencia. Probablemente la producción no tenía ni tiempo ni posibilidades de repetir la toma. No obstante, la decisión del director Jorge Fons de mantenerla en la edición resulta llamativa pues es la única ocasión en que hay una visión subjetiva del departamento hacia la plaza y corresponde al territorio previo a la masacre, es decir, cuando aún era "territorio" de los huelguistas. En este sentido, y pese a que están en un lugar encerrado, las aves vuelan libres. La película trata de visibilizar, de este modo, el grado creciente de represión y violencia que provocó al movimiento y que se reafirmó con la masacre. Hasta las seis de la tarde (y obviando los preparativos) la plaza era de las blancas palomas, de la juventud.

Sostengo que esta posición era una idea en boga hacia finales de la década de 1980,

¹⁶⁰ Robles y Ortega. *Rojo amanecer (Bengalas en el cielo)*, 21.



Fig. 139 Jesús Martínez, *Las palomas*, grabado, 1968.

Fig. 140 Encabezado de la *Estela a los caídos el 2 de octubre*, en la Plaza de las Tres Culturas, Tlatelolco.

dado que al mismo tiempo que se filmó la película empezó a buscarse el establecimiento de un memorial que marcara definitivamente a la plaza como un espacio en el cual se había llevado a cabo una masacre.

En ese entonces el Comité 68 Pro Libertades Democráticas abrió un concurso para la construcción de un monumento en honor a los caídos en Tlatelolco. *La grieta*, propuesta del grupo Pentágono y ganadora del certamen, nunca logró realizarse, en gran medida por falta de presupuesto del Comité. Su objetivo era realizar una suerte de hendidura en la plaza de Tlatelolco, que los visitantes podrían recorrer, y que contendría el nombre de todos los caídos y desaparecidos el 2 de octubre. En su lugar, el Comité 68 erigió en 1998 una estela en donde se enlistaban los nombres de los caídos reconocidos oficialmente. El monumento se encabezó con un diseño que hacía referencia a la gráfica realizada por las escuelas y brigadas informativas durante el movimiento, y que estuvo a cargo del grupo MIRA¹⁶¹.

¹⁶¹ Este mismo grupo realizó la compilación más grande de gráficas y carteles realizados durante el movimiento, los cuales, además de conformar una polémica publicación, fueron donados a la Universidad.

La estela resulta interesante en este apartado dado que el ícono que la encabeza fue una estilización de palomas en pleno vuelo, y es uno de los grabados realizados durante el movimiento del 68. "El grabado de *Las Palomas* fue hecho por Jesús Martínez", le explicó Raúl Álvarez Garín a Ximena Labra en 2007¹⁶².

De acuerdo con Raúl Álvarez Garín, la idea de la estela partió de la necesidad de marcar una señal perdurable:

Una estela es una huella en el agua, también es una historia labrada en piedra o la cauda de un cometa. En los primeros años posteriores al Movimiento del 68 parecía que la impronta de éste sería efímera, que sus huellas serían perdurables tan sólo como cicatrices del alma [...] Por eso, frente al vacío, el mensaje grabado en piedra hace permanente e indeleble el compromiso¹⁶³.

La dificultad radicaba en que era necesario que fuera fácil de observar "para que la gente lo pudiera leer sin acercarse, de lejos, para no mostrar un interés explícito"¹⁶⁴.

La presencia de la Estela, consideró Carlos Monsiváis en 2008, es un resultado de la intensa labor que durante 40 años mantuvo al 2 de octubre en la

fosa común de las represiones. Si las marchas extravían o pierden su función aquilatadora, "el 2 de octubre no se olvida" mantiene una certidumbre: la continuidad de la Historia. Por un tiempo, al relevo generacional del compromiso lo marca el "2 de octubre no se olvida", luego, la consigna le da paso a la

¹⁶² Ximena Labra, *Tlatelolco 1968-2008* (2008): <http://webcronic.com/ximenalabra/tlatelolco/>

¹⁶³ Raúl Álvarez Garín, *La estela de Tlatelolco. Una reconstrucción histórica del movimiento estudiantil del 68* (México: Ítaca, 1998), 21.

¹⁶⁴ Raúl Álvarez Garín. Entrevista de Heidrun Holzfeind (12 de noviembre de 2006) en Heidrun Holzfeind, *México 68. Entrevistas con activistas del movimiento estudiantil* (Suiza: Kodoji Press, 2008), 117.

defensa del recuerdo crítico, lo marcado con la estela conmemorativa en la Plaza de las Tres Culturas y, ahora, con el Memorial¹⁶⁵.

La respuesta está en el aire

La masacre del 2 de octubre en Tlatelolco comenzó después de que un helicóptero planeó sobre la plaza y cayeron dos pares de luces de bengala. Han pasado 40 años y sólo recientemente, gracias a materiales fílmicos, se ha aceptado que las luces fueron lanzadas desde el techo de la iglesia de Santiago Tlatelolco. Sin embargo, la acción quedó vinculada de manera férrea con el paso del helicóptero, en gran medida por los testimonios que hay sobre el inicio de la matanza. Por ejemplo, en *Parte de guerra* Carlos Monsiváis y Julio Scherer señalaron: "a las seis y diez de la tarde, se disparan desde un helicóptero dos luces verdes de bengala. Casi de inmediato, sin otro aviso que el ruiderío de las botas, sin prevenir o intentar un diálogo, entran miles de soldados [a la plaza]"¹⁶⁶. En la misma tónica, en 2008 Elena Poniatowska escribió:

Los testimonios coinciden en que la repentina aparición de un helicóptero que aventó luces de bengala verde en el cielo de la Plaza de las Tres Culturas de la Unidad Habitacional Nonoalco-Tlatelolco, desencadenó la balacera que convirtió el mitin estudiantil del 2 de octubre en la tragedia de Tlatelolco"¹⁶⁷.

En contraposición a esta visión que generaliza que el origen de las bengalas fue el

¹⁶⁵ Carlos Monsiváis, "El 68: las funciones institucionales de la memoria" en *Memorial del 68*, (comp.) Álvaro Vázquez Mantecón (México: UNAM/Turner, 2007), 265.

¹⁶⁶ Scherer y Monsiváis, *Parte de guerra*, 133.

¹⁶⁷ Poniatowska, "El 68 abrió un porvenir", 84.

helicóptero, el informe de la FEMOSPP señala al respecto:

La mayoría de la información dice que se escuchó una detonación, de fuente desconocida, poco tiempo después una bengala (algunas fuentes dicen que varias) apareció en el cielo. Algunos observadores pensaron que la bengala venía del helicóptero que sobrevolaba, otros pensaron que venía de alguna posición desde tierra. En cualquier caso, la batalla estaba en proceso”¹⁶⁸.

Este punto de vista no fue representado sino hasta hace muy poco, en la cinta *Borrar de la memoria* (Alfredo Gurrola, 2010). En ella, el joven Roberto Rentería, contratado para grabar la manifestación desde arriba del edificio 5 de febrero –frente al Chihuahua y del otro lado de San Juan de Letrán, como atestigua la ubicación de la Torre Latinoamericana– escucha y posteriormente atestigua el sobrevuelo de un helicóptero. Momentos después, un joven de corte militar dispara unas bengalas desde el lugar donde Beto filma el mitin. La secuencia termina con las luces verdes cayendo sobre las ruinas prehispánicas de Tlatelolco.

Ésta resultaría tal vez la versión más apegada a lo que se cree que ocurrió en la Plaza de las Tres Culturas, aunque aquí las bengalas provendrían del otro lado del Eje Central y no de la azotea de la iglesia. Llama la atención que *Borrar de la memoria* acabe siendo la película que más se acerca a la re-presentación de los hechos dado que es una cinta con notorias fallas respecto a la cronología e interpretación del movimiento

¹⁶⁸ FEMOSPP. *Informe Final de la Fiscalía Especial para la atención de delitos cometidos contra Movimientos Sociales y Políticos del Pasado*, recopilado por Kate Doyle (26 de febrero de 2006): <http://www.gwu.edu/~nsarchiv/NSAEBB/NSAEBB180/index2.htm>

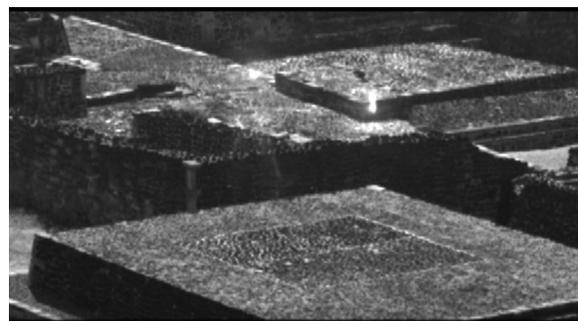


Fig. 141 Fotogramas de *Borrar de la memoria* (Alfredo Gurrola, 2010).



Fig. 142 Fotogramas de *Rojo amanecer* (Jorge Fons, 1989).

estudiantil. Tristemente, su falta de atención en esos detalles actúa en su contra, puesto que le resta credibilidad a los acontecimientos que narra.

Ahora bien, la idea generalizada en las películas del 68 fue la de reiterar el papel del helicóptero como punto de partida para la matanza. Esto ocurre en *Rojo amanecer*, en donde el helicóptero lanza una serie de bengalas, pero está presente en la pantalla únicamente por la narración de los acontecimientos que el niño Carlos está viendo por la ventana de su departamento en el edificio Chihuahua. Gracias a la cantidad de destellos que se reflejan en el rostro de Carlos se cuentan hasta once luces que habrían caído sobre la plaza. Esto se debe, probablemente, a una mezcla del hecho de que el guionista Xavier Robles no se encontraba en el DF en ese momento (estudiaba en su natal Puebla) y al deseo de director Jorge Fons por enfatizar el drama del momento.

En este mismo sentido, cuando el testimonio de Oriana Fallaci narrado en *El grito* llega al momento en que el helicóptero sobrevuela la plaza, la reportera afirma que Tlatelolco no fue el único lugar durante la movilización estudiantil en que estuvieron

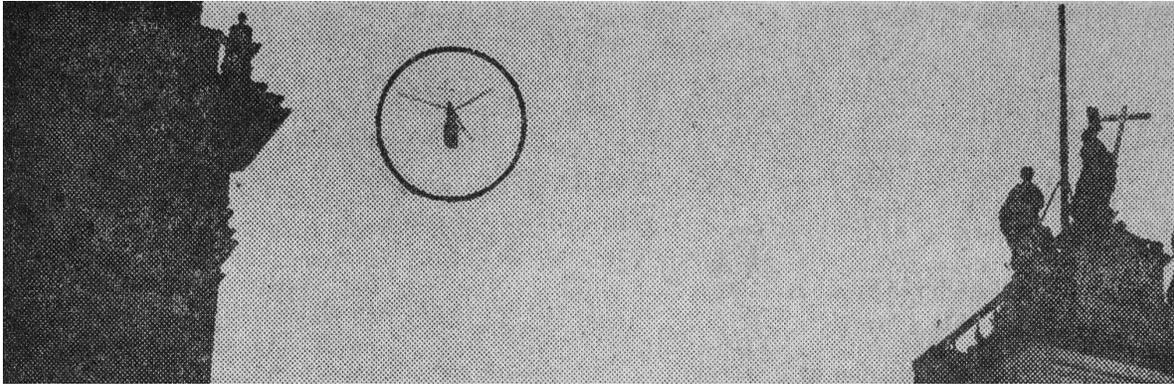


Fig. 143 *La Prensa*, 30 de agosto de 1968.

El pie de página dice: "Por diversas colonias y principalmente en el primer cuadro de la ciudad sobrevolaron algunos helicópteros de la secretaría de la Defensa Nacional, desde donde se daban instrucciones a las tropas que patrullaban algunas calles y avenida de la capital".



Fig. 144 *La Prensa*, 14 de agosto de 1968.

El pie de página dice: "Helicóptero de la Fuerza Aérea Mexicana que durante la manifestación estudiantil efectuó un reconocimiento del área en que tuvo lugar el recorrido de la columna de los universitarios y politécnicos".

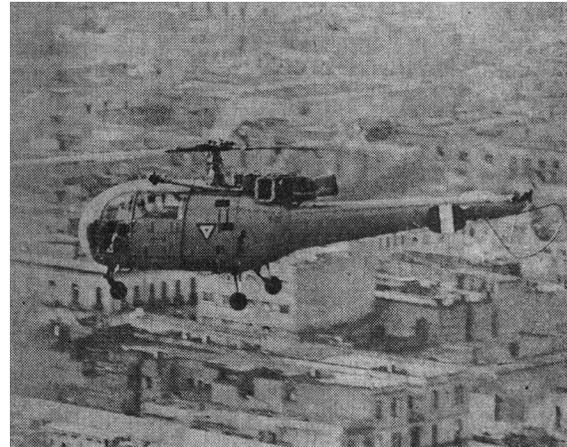


Fig. 145 "Han pasado 20 años", en *La Jornada*, 14 de agosto de 1988.

El pie de página dice: "Un helicóptero de la secretaría de la Defensa Nacional sobrevoló a lo largo de la ruta que siguieron los estudiantes desde la salida del Casco de Santo Tomás hasta el Zócalo de la ciudad. Era la única señal de vigilancia al realizarse la manifestación".

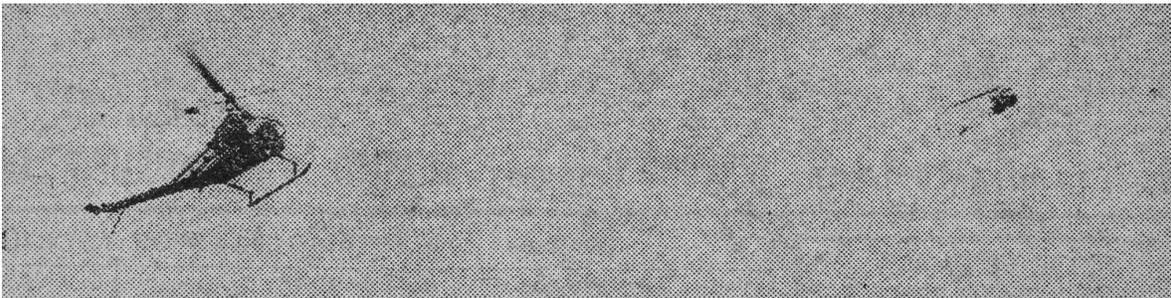


Fig. 146 *La Prensa*, 14 de septiembre de 1968.

El pie de página dice: "La foto muestra dos helicópteros de la Fuerza Aérea Mexicana, encargados de vigilar la marcha de la manifestación estudiantil y reportar cualquier posible desmán".

presentes los helicópteros. Sergio Aguayo señala que “por Gobernación se sabe que la Fuerza Aérea ya había sobrevolado otras manifestaciones (de hecho eran una presencia constante)”¹⁶⁹. Esto no sólo explica su constante presencia en el material de *El grito e Historia de un documento*, sino que permite entender el papel protagónico que tuvieron estas aeronaves durante el desarrollo del movimiento estudiantil.

Ahora bien, hay que considerar que estos aparatos eran un elemento relativamente reciente dentro del sistema de control mexicano, y que por ello su presencia no pasó desapercibida entre los jóvenes manifestantes. De acuerdo con la investigación de Aguayo, “en 1968 había pocos helicópteros en México. De las entidades directamente involucradas, la Fuerza Aérea Mexicana tenía tres, la Procuraduría General de la República uno y la Presidencia de la República uno”¹⁷⁰. En este sentido, cobran importancia algunas anécdotas que señalan la especial relación y la suerte de diálogo establecido entre vigilante y vigilados. Cuenta Ramón Aupart: “Me dice Leobardo un día: “fíjate que los muchachos detuvieron la marcha, se tendieron en el piso y escribieron *putos* con sus cuerpos ahí tirados para que el helicóptero los viera”¹⁷¹.

Probablemente la interacción más famosa (previa a Tlatelolco) entre helicópteros y estudiantes se llevó a cabo el 12 de septiembre, un día antes de la manifestación del silencio.

En ella los aparatos pasaron de ser una forma de vigilancia a un arma (nunca dicho mejor)

¹⁶⁹ Sergio Aguayo, *Los archivos de la violencia* (México: Grijalbo / Reforma, 1998), 223.

¹⁷⁰ Aguayo, *Los archivos de la violencia*, 223.

¹⁷¹ Ramón Aupart. Entrevista de Israel Rodríguez, 150.

de propaganda. Como señalan Monsiváis y Scherer:

“El 12 de septiembre, a un enjambre de helicópteros se le encomienda la lluvia de volantes el día entero:

Padre de Familia.

Madre de Familia.

Fuerzas oscuras tratan de dividirnos y llevarnos a una lucha fratricida. No permitas que tus hijos vayan a la manifestación de mañana. Se les quiere enfrentar con el ejército. ¡Salva sus vidas! ¡Que no salgan de casa!”¹⁷².

Lo que resulta aún más interesante es que para contrarrestar esta acción “los estudiantes construyeron unos globos aerostáticos conocidos como *globos de cantoya*, que a cierta altura también dejaban caer volantes, invitando a la movilización”¹⁷³.

Aunque ninguna de las dos acciones fue documentada visualmente, el acontecimiento fue retratado en dos películas. En *Tlatelolco, verano del 68*, Félix, uno de los protagonistas, espera que salga su hermano del Campo Militar 1, donde éste trabaja; el joven escucha el sonido de un helicóptero, levanta la mirada y posteriormente lee una propaganda que señala que la asistencia a la manifestación del silencio es una provocación que terminará en muertes.

Por su parte, en su película *Tómalo como quieras* Carlos González Morantes recreó

¹⁷² Scherer y Monsiváis, *Parte de guerra*, 130.

¹⁷³ Francisco de la Cruz Vázquez, “Botes, volantes y estudiantes: asaltando la metrópoli”, *Gaceta UNAM, Suplemento A cuarenta años del 68*, no. 5 (27 de octubre de 2008), 5.



Fig. 147 Fotogramas de *Tlatelolco, verano del 68* (Carlos Bolado, 2013).

desde muy temprano esta acción estatal. En tanto el maestro camina en las islas universitarias, se reconoce el sonido de un helicóptero, del cual caen sobre el personaje una serie de papeles. El maestro grita, llama la atención, pide ayuda. Finalmente, recoge los volantes; cuando trata de leerlos se da cuenta de que están en blanco. Además de ser una de las críticas más tempranas (tal vez la única) a esta acción estatal, es especialmente acertada en el sentido de señalar que eran amenazas vacías, carentes de verdadero significado.

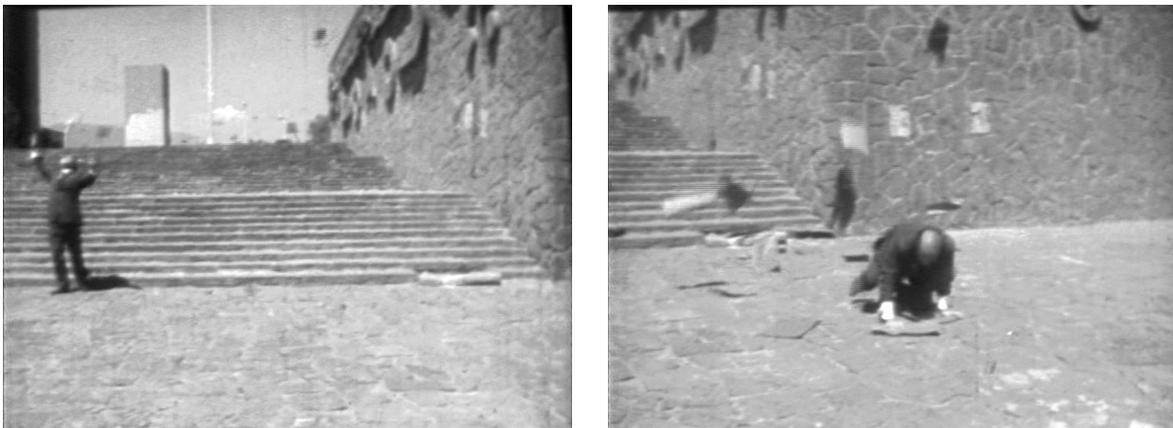


Fig. 148 Fotogramas de *Tómalo como quieras* (Carlos González Morantes, 1971).

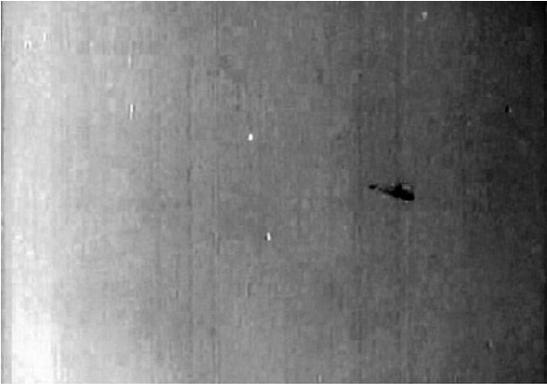


Fig. 149 Fotograma de *El grito* (Leobardo López Arretche, 1968-1970).



Fig. 150 Fotografía realizada por estudiantes del CUEC en el centro histórico, agosto de 1968.



Fig. 151 Fotografía realizada por estudiantes del CUEC en Ciudad Universitaria, agosto de 1968.

Por otra parte, en ambas películas el aparato volador está presente sólo por el distintivo sonido de sus palas giratorias. Sólo *Borrar de la memoria* pondrá en cuadro un helicóptero de verdad.

Más allá de esta breve interacción, el material más importante relativo a los helicópteros es el que vincula tanto en *El grito* como en *Historia de un documento* a estos aparatos como símbolo de control y de represión.

En *El grito* las imágenes fijas o en movimiento obtenidas por los estudiantes se intercalan a las secuencias de las manifestaciones como una forma de evidenciar la presencia constante de los helicópteros. Es plausible que, dado el papel que tiene el helicóptero en el inicio de la matanza y la premisa de la película (entender por qué se realizó la masacre), dicho intercalado tenga una lectura premonitoria. En todo caso, evidencia que es un elemento de vigilancia constante.

Entre las imágenes que tomaron los estudiantes es muy interesante observar la cantidad de veces que registraron la presencia de los helicópteros en las manifestaciones y en torno a CU. La diferencia de simbolismo entre la cobertura del evento y la edición de Leobardo radica en que éste ya sabe cómo culminó el movimiento, por lo que señalar la presencia de uno de los elementos que conformó la masacre con antelación no es un hecho menor y no depende, en absoluto, del material que tuviera a su disposición. Esto queda evidenciado con la importante dimensión sonora de la cinta, que busca generar una suerte de motivo sonoro que permita al público reconocer la amenaza y entender que ésta se cernía desde el inicio del movimiento sobre los estudiantes. El helicóptero se convierte así en el símbolo del trauma y una forma de visualizar la amenaza. Lo que resulta aún más llamativo es que las imágenes que se incluyen en la edición de la cinta parten de este trauma para generar una narrativa en donde el código, ya descifrado, evidencia que la amenaza siempre estuvo ahí. En ese sentido, la cinta contrapone la alegría de las movilizaciones masivas del 13 y 27 de septiembre al característico sonido

mecánico y violento de las aspas del rotor. Cuando el helicóptero pasa, la manifestación pierde vida. Este motivo tendrá tal potencia que varias de las cintas posteriores sólo tendrán que incluirlo para que los personajes reaccionen con miedo, como quien se agazapa frente a un peligro que no puede ver, pero que reconoce.

Poco importa realmente que desde el helicóptero se diera la señal de "fuego" para iniciar la masacre, sino la manera en que se convirtió en un símbolo de la misma: las películas que representaron Tlatelolco en los siguientes años se hicieron eco de esta configuración mental. Más aún, lo que enfatizaba la ausencia de material específico era la necesidad de que la sociedad no sólo no olvidara, sino que fuera capaz de señalar y enjuiciar a los actores materiales de la masacre (cosa que desgraciadamente aún no se ha efectuado). En la creación de esta iconografía, visual y sonora, se generó, en mi opinión, un imaginario social que, repetido una y otra vez, ha servido como una forma de difundir la memoria, incluso en generaciones que no vivieron los acontecimientos, pero que pueden vincularse emocionalmente con ellos.

Como señalé antes, la presencia del helicóptero, fuera de cuadro, denunciaba la culpabilidad de la aeronave en *Rojo amanecer* (Jorge Fons, 1989). Ahí el helicóptero está presente en la pantalla únicamente por la narración de los acontecimientos que el niño Carlos está viendo por la ventana de su departamento en el edificio Chihuahua. Gracias al personaje y al sonido entendemos que de aparato se han lanzado una larga serie de bengalas. *Rojo amanecer* retoma la noción de que el helicóptero es un

elemento novedoso en la vida cotidiana de la ciudad y provoca que el niño se asome a verlo. No obstante, al igual que los fuegos de artificio que poco después aparecen, la máquina pasa de ser un atractivo a un distractor de lo que realmente está por ocurrir. Aunque en esta ocasión el espectador ha sido avisado de los preparativos de la masacre, está obligado a “vivir” la tragedia desde el punto de vista (que paradójicamente no puede ver) de los protagonistas, por lo que queda completamente impotente al respecto.

No está de más señalar que la exclusión de una aeronave –o su inclusión únicamente en una dimensión sonora– en general estaba vinculada a la extrema carencia de presupuesto con que se contaba en las películas que trabajaban el 68. Sólo *Borrar de la memoria* (Alfredo Gurrola, 2010) pudo darse el lujo de incluirlo a cuadro. Valdría hacer notar que esta es la única ficción en donde las bengalas son lanzadas desde un edificio (aunque no se trata del lugar original).

La culpabilidad del helicóptero como encargado de iniciar la represión se mantuvo, por ejemplo, en *Diaz Ordaz y el 68* (Luis Lupone, 1998), primer documental que utilizaba el pietaje de *El grito* y que fue exhibido por televisión abierta. Llama la atención que, si bien reutiliza la secuencia de las fotografías fijas para señalar la presencia del helicóptero y su vinculación con las bengalas, el simbolismo se mantuvo, en la medida de lo posible, intacto. No se cuestiona otra posibilidad, y para la memoria de quienes vivieron el acontecimiento, la mención bastó para considerarla, al menos, un testimonio fiable del mismo.

Sin embargo, en esta cinta hay una modificación notoria: se utiliza de nuevo el testimonio oral para darle significado a las imágenes. En este caso habla la *Tita Avendaño*, representante del CNH por la Facultad de Derecho, quien sostiene que del helicóptero salieron disparos; no solamente pone a la aeronave en el lugar central de la tragedia, sino que lo convierte en un criminal, intelectual y fáctico. Y es probablemente aquí en donde podemos encontrar de nuevo un vínculo: la película trata de demostrar, como señalé en el capítulo anterior, quién es el culpable. Aún hoy en día cuesta enunciar las respuestas existentes a esa pregunta que se hacía Leobardo: ¿por qué ocurrió la masacre? Por todo lo que los estudiantes implicaban en contra de la noción establecida de autoridad: las olimpiadas, la guerra fría, la influencia estadounidense, el pánico a la conjura comunista. La respuesta, como en esos tiempos cantaba Bob Dylan, flotaba en el viento...

El sueño de la razón produce monstruos

La utilización de metáforas y de símbolos retomados de fuentes primigenias para difundir lo que ocurrió en Tlatelolco estuvo vinculada siempre al nivel de censura que permeaba en torno al tema de la represión gubernamental sobre los estudiantes de 1968. Era una demostración del interés y la capacidad creativa de quienes querían hablar sobre dichos temas. Esto se refirió específicamente a la acción violenta de la policía o el ejército contra los estudiantes, pero también a elementos sobre los que se tenían aún menos fuentes de información, como era el caso de los detenidos, heridos, desaparecidos. Toda referencia a altos mandos que abusaran de su poder, por supuesto, estaba completamente prohibida en el cine comercial, y dependerá de los espacios independientes el hacer patente su existencia.

Hasta 1989 en el cine de la época no era posible mostrar a la policía y el ejército como cuerpos represores de los estudiantes. Las alusiones existentes a la masacre de Tlatelolco se presentaron como hechos aislados cometidos por algunos representantes del ejército contra algunos estudiantes, a manera de sinécdoque de la violencia generalizada que sufrieron los huelguistas. Es el caso del asesinato del niño en *El fin* (Sergio García, 1970) y del fusilamiento de jóvenes en *La montaña sagrada* (Alejandro Jodorowsky, 1974). No obstante, para evidenciar los alcances y el tamaño de la represión se requirió de mucho más tiempo.

Una de las apuestas más interesantes de aproximación al tema de la masacre de

Tlatelolco se realizó a finales de la década de los 80. En ella, a través de los espacios que dejó la ausencia y la demostración de las distintas partes que conformaban al “monstruo” criminal, la represión se comenzó a evidenciar en el cine. De la misma manera en que el movimiento deconstruyó los elementos que conformaban al aparato represor mediante seis peticiones concretas, el cine materializó al agresor mediante el señalamiento de los espacios vacíos, las siluetas de lo indescriptible. Así se dio forma a lo que hasta entonces era indecible, y se fue configurando ese monstruo tan común que era la represión.

La representación del mal

Xavier Robles publicó un artículo, en 1997, donde señaló varios de los elementos que inspiraron una de las decisiones más interesantes que se han tomado en el ámbito de la dramaturgia cinematográfica vinculada con el tema del 68:

Hacia principios de los años 80, mi compañera Guadalupe Ortega –también activista del 68– y yo hacíamos cine. Habíamos visto *Alien*, de Ridley Scott, y nos impresionó la forma de presentar al monstruo: siempre aparecía en fragmentos, partes extrañas de su cuerpo, todas aterradoras e indefinibles. El monstruo era más terrible en cuanto nunca se definía su apariencia física. Entonces no sabíamos que *Alien* estaba basado en un episodio de *Drácula*, aquel en el que viaja por barco a Inglaterra y la tripulación es encontrada muerta, navegando a la deriva, desangrada por el conde rumano. Pero fue así como surgió la idea de escribir un guión sobre la masacre de Tlatelolco, en la que no se viera

el monstruo descarnado de la represión¹⁷⁴.

Mi objetivo aquí es presentar con mayores detalles los elementos que pudo haber recuperado Xavier Robles de las dos obras mencionadas y de sus míticos monstruos.

Alien, de Ridley Scott, se estrenó en México el 2 de diciembre de 1979, en la XXI Muestra Internacional de Cine¹⁷⁵. La cinta cuenta la suerte de la tripulación de la nave espacial *Nostromo* y su progresivo exterminio por una especie hostil, recogida “involuntariamente”¹⁷⁶ tras la exploración de una nave varada en un planeta desconocido.

La referencia más clara de la cinta se relaciona, de inicio, a la obra literaria de Joseph Conrad, dado que la nave *Nostromo* comparte nombre con una de sus novelas, publicada en 1904¹⁷⁷. La importancia de este espacio radica precisamente en la forma en la que el drama de principios del siglo XX es actualizado y contenido en el espacio.

John Landis opina que la cinta de Scott revitalizó el género de terror mediante el emplazamiento del conocido drama de la “vieja casa de los horrores” en el espacio¹⁷⁸.

Asimismo, Ignacio Herrera explica:

Si en *Alien* la ilusión conradiana de la nave *Nostromo* nos remite a “el mar es tanto una estrategia de contención y un lugar de negocios reales: es una frontera y un límite decorativo, pero es también un camino real, fuera y dentro del

¹⁷⁴ Robles, “Contra la represión”.

¹⁷⁵ Ignacio Herrera Cruz, *Ridley Scott: la transparente visualidad del cine* (México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes – Dirección General de Comunicación Social, 2012), 43.

¹⁷⁶ En realidad el objetivo de la compañía que envió esta misión era justamente obtener al extraterrestre.

¹⁷⁷ De igual forma, la protagonista, Ellen Ripley, escapará finalmente en una nave más pequeña, llamada *Narcissus*, también incluida en la obra de Conrad: *The nigger of the Narcissus* (1897).

¹⁷⁸ John Landis, *Monsters in movies* (New York: DK Publishing, 2011), 246.

mundo a la vez”, como lo señala Frederic Jameson en *Documentos de cultura, documentos de barbarie*, es a la vez la mención concreta de una novela de Conrad en la que el protagonista esconde un tesoro, lo que ocasiona su pérdida moral y el derrumbe¹⁷⁹.

A lo que se refiere Herrera es a la crítica que realiza Conrad sobre la forma en que se maneja la política a la par de la economía en una compañía minera norteamericana que explota una ficticia república latina llamada Sulaco. Herrera sugiere que la crítica de Ridley Scott al capitalismo inicia en esta cinta, pues “una multiestelar es la poseedora de *Nostromo* y los humanos no buscan gloria ni fama sino un buen sueldo”¹⁸⁰. Es un elemento importante dado que la crítica al capitalismo estará presente en la otra obra a la que Xavier Robles hace referencia inicialmente: la novela gótica *Drácula*.

Resulta trascendental el hecho de que en el caso específico de *Alien* el protagonista muchas veces “esconde” el secreto a su insipiencia, dado que los predadores establecen una relación parasitaria con sus huéspedes, sin que esté muy clara la forma en que éstos se infectan. Muchas veces se evidencia que lo que se está realizando es un proceso de mutación, lo cual permite hacer un sinnúmero de lecturas e interpretaciones. El caso más espectacular que presenta la cinta es cuando el extraterrestre sale de las entrañas del astronauta Kane (John Hurt). Para Richard Kearney esta escena encierra diversas formas de interpretación sobre la relación humana-alienígena, ya que

¹⁷⁹ Herrera, *Ridley Scott: la transparente visualidad del cine*, 46.

¹⁸⁰ Herrera, *Ridley Scott: la transparente visualidad del cine*, 46.

el sentimiento de que la naturaleza monstruosa del alien no le es de hecho tan extraña a la humanidad queda vivamente capturado en la escena en donde el androide Ash describe al monstruo-feto que explotó a través del pecho de Kane como “hijo de Kane” – alusión al mal heredado por el Caín original del Génesis¹⁸¹.

En esta lectura la cinta trata el tema de la naturaleza del mal y sus efectos sobre una población inconsciente. En sentido estricto, lo que está en juego es la lucha por la supervivencia de una especie sobre otra. Sin embargo, las diversas mutaciones del predador convierten a la nave en un espacio liminal en donde se juega la idea maniquea de la guerra entre el bien y el mal, sin que, paradójicamente, quede clara la filiación de la “maldad”. Stephen Mulhall considera que esto se debe a que lo que causa horror en una película de este género es la vinculación entre la acción violenta y el humano que la vive. Stanley Cavell desarrolla esta relación de la siguiente manera:

El miedo es al peligro; el terror a la violencia, a la violencia que yo puedo ejercer o que se me puede infligir. Puedo estar aterrado del trueno, pero no horrorizado por él. ¿Acaso lo humano no me horroriza sino lo inhumano, lo monstruoso? Muy bien. Pero sólo lo que es humano puede ser inhumano. ¿Puede sólo lo humano ser monstruoso? Si algo es monstruoso, y no creemos que hay monstruos, entonces sólo lo humano es candidato de lo monstruoso.

Si sólo los humanos sienten horror (si su capacidad de sentir horror es un desarrollo de la herencia biológica específicamente humana), entonces tal vez es una respuesta específica al ser humano. ¿A qué, específicamente? El horror es el

¹⁸¹ Richard Kearney, *Strangers, Gods and Monsters. Interpreting otherness* (London: Routledge, 2003), 50. [Mi traducción]

título que yo le doy a la percepción de lo precario de la identidad humana, a la percepción de que puede haberse perdido o invadido, que nosotros podamos ser, o podamos volvernos, algo diferente de lo que somos¹⁸².

En este sentido, la monstruosidad que aterroriza proviene justamente de la forma en que un individuo se ve despojado de su humanidad. Mulhall sostiene que esta es la vinculación fundamental entre los entes inhumanos y la monstruosidad que aún hoy nos aterra: tanto los vampiros como los zombies como los alienígenas que mutan con ADN terrestre son humanos que han dejado de serlo, que se encuentran en un terreno liminal, que se percibe (o al que percibimos) como una imagen distorsionada de si mismo.

Este es un elemento importantísimo para entender la relación que puede tener el monstruo en términos canónicos y la construcción que realizaron los guionistas y el director de *Rojo amanecer* en torno a la masacre de Tlatelolco. Se puede considerar el carácter monstruoso de la represión en la medida en la cual quienes la ejercieron y la representan en la cinta son personas que están realizando una acción de extrema violencia contra otros seres humanos y, por ende, quedan desprovistos de su propia humanidad.

Ahora bien, Robles señala la influencia de *Alien* en la construcción de su guión cinematográfico por la manera en la que esta cinta forjó y evidenció al monstruo. Para crear al predador Ridley Scott encargó el diseño a HR Giger, artista suizo que se destacó por la invención de "*biomecanoides* —término acuñado por él para describir la fusión de

¹⁸² Stanley Cavell, *The Claim of Reason* (Oxford: Oxford University Press, 1979), 19, citado en Stephen Mulhall, *On film*: p. 16. [Mi traducción]

la tecnología y la biología”¹⁸³. De acuerdo con John Landis, el origen de la criatura fue justamente una mezcla entre elementos orgánicos y mecánicos. Quiero hacer énfasis en esta unión dado que, si bien los monstruos de *Rojo amanecer* no son mutantes, son el violento producto de seres inhumanos armados con lo que en ese momento podría haberse considerado alta tecnología.

Por otra parte, expone John Landis, la creación del monstruo tuvo como influencia una larga serie de obras que trabajaban el tema de lo inhumano y lo terrorífico desde distintas producciones cinematográficas:

Los restos de una nave espacial alienígena que encuentran en otro planeta vienen directamente de la excelente *Planet of the vampires* de Mario Brava (1965), y una vez que el alien está suelto en la nave *Nostromo*, básicamente sigue la historia de *The terror from beyond space* (Edward L Cahn, 1958)¹⁸⁴.

Jorge Riera comparte la opinión de que en términos narrativos la cinta *El planeta de los vampiros* fue “la influencia fílmica más notoria”¹⁸⁵. Jorge Ayala Blanco, por su parte, afirma que el antecedente de *Alien* fue “*El enigma de otro mundo*, de donde procede el terror a un ente desconocido y agazapado cuya forma jamás llegará a precisarse”¹⁸⁶. El hecho de que no es sino hasta casi el final de la película cuando podemos apreciar el monstruo en su totalidad es, en definitiva, la característica más

¹⁸³ Javier Martínez de Pisón, “Un visionario de nuestro tiempo. HR Giger”, en *Médico Interamericano* 17, no. 6 (1998), 330.

¹⁸⁴ John Landis, *Monsters in movies*, 246. [Mi traducción]

¹⁸⁵ Herrera, *Ridley Scott: la transparente visualidad del cine*, 47.

¹⁸⁶ Herrera, *Ridley Scott: la transparente visualidad del cine*, 47.

interesante de la forma en que se desarrolla la cinta. Antes de esto, sólo se podrán observar aspectos parciales del alienígena y la forma en que inflinge dolor y muerte a los humanos que habitan *Nostramo*.

Una de vampiros

De acuerdo con Xavier Robles, una inspiración para *Alien* fue la novela gótica de Bram Stoker, *Drácula*. En el capítulo 7, narrado a través de un recorte de periódico, las anotaciones del capitán del barco ruso *Démeter*¹⁸⁷ y el diario de una de las protagonistas, Mina, se cuenta cómo la embarcación encalla cerca de Whitby, Inglaterra. Esta nave, que partió de Varna, traía una serie de cajas llenas de tierra y sufrió una suerte extraña: de acuerdo con el capitán, los marineros fueron desapareciendo poco a poco en tanto que una niebla iba descendiendo lentamente sobre el barco. Finalmente, la embarcación quedó a la deriva, para arribar a las costas inglesas tras una fuerte tormenta. Una vez que tocó tierra, un gran perro saltó de ella y desapareció en la maleza.

El capítulo trata, por ende, de cómo se traslada el Conde Drácula de Transilvania a Inglaterra. Las cajas que transporta el barco contienen tierra de su patria, uno de los pocos elementos que le permiten descansar al vampiro. La narración exhibe alguna de las particularidades inhumanas del monstruo protagonista: puede influenciar el tiempo, crear una niebla y una tormenta, y transformarse en ciertos tipos de anima-

¹⁸⁷ La diosa de la agricultura y madre de Perséfone, a quien busca desesperadamente en el inframundo. Esta búsqueda se hizo famosa "explicando y dramatizando así los ciclos de la vegetación". Federico Revilla, *Diccionario de iconografía y simbología*, 192.

les¹⁸⁸. Y, por supuesto, evidencia su carácter de predador, capaz de diezmar poco a poco a una población encerrada y a su merced, dentro de una nave en medio del océano.

La novela ha sido estudiada desde múltiples puntos de vista. Algunos elementos que se han destacado al respecto son, por ejemplo, el hecho de que el vampiro, al no poder verse al espejo, no se reconoce a si mismo como un ser inhumano. En esta narración el cuestionamiento de maldad se encuentra de nuevo en el centro del mito monstruoso. Devendra Varma, incluso, "celebra el logro de Stoker de crear a Drácula como una figura *esencialmente humana, no totalmente malvada*, en la que reconocemos algo que vive *dentro de todos nosotros*"¹⁸⁹.

La discusión sobre la naturaleza de la maldad en *Drácula* ha sido retomada también por el marxista Franco Moretti en su artículo "Dialéctica del miedo". En ella, "orientando su lectura en la descripción de Marx del capitalismo como vampírico, que chupa la vida del trabajador, Moretti identifica a Drácula con el capitalismo monopolístico"¹⁹⁰. Este es un punto de encuentro entre las tres obras que se discuten en este texto, dado que, como he mencionado, la crítica al capitalismo persiste en *Alien*; asimismo, en *Rojo amanecer* será uno de los elementos de base dentro de la identificación como comunistas que hacen los militares de los jóvenes que encuentran en

¹⁸⁸ "Drácula es el maestro del cambio de forma y del cruce de límites", señala Sos Eltis en "Corruption of the blood and degeneration of the race: *Dracula* and policing the borders of gender"; citado en John Paul Riquelme, "A critical history", en Bram Stoker, *Dracula; Complete, Authoritative text with Biographical, Historical, and Cultural Contexts, Critical History, and Essays from Contemporary Critical Perspectives* (Boston: Bedford/St.Martin's, 2002), 451. [Mi traducción]

¹⁸⁹ John Paul Riquelme, "A critical history", 413. [Mi traducción]

¹⁹⁰ John Paul Riquelme, "A critical history", 418 y 419. [Mi traducción]

el departamento de Tlatelolco. Es precisamente el hecho de que quienes ejercen la represión sobre la juventud mexicana no tienen una opinión propia sobre este tema sino que repiten las ideas que esgrimieron los gobernantes en los medios públicos lo que nos permite cuestionar una vez más cuál es el origen del mal.

En las tres obras, asimismo, se cuestiona entonces qué significa ser humano, qué es lo inhumano, y permea en el discurso el hecho de que quienes ejercen la violencia se pueden caracterizar como monstruosos. En la literatura especializada sobre *Drácula* estos cuestionamientos parten de la forma en la que un humano se convierte en un vampiro. John Paul Riquelme señala que “el vampiro es una criatura que parece no tener elección en su necesidad de sangre como nutriente, y sus víctimas pierden su agencia humana cuando ellos también sucumben a esta necesidad”¹⁹¹. Lo que en *Drácula* convierte a los hombres en vampiros, es el equivalente a la infección que parasitariamente procrea un nuevo predador en *Alien*.

Es pertinente cuestionarse cuál es la forma de reproducción del monstruo de *Rojo amanecer*: ¿la propia violencia o la acción militar que en ningún momento cuestionó los motivos que la suscitaron y pese a que esta es ejercida contra otros humanos? Hannah Arendt teoriza en *Eichmann en Jerusalén* el que este hombre hubiera realizado una de las acciones más inhumanas posibles sin siquiera considerar que lo estaba haciendo pues, desde su perspectiva, sólo trabajaba de la manera más efectiva de que era capaz. Una

¹⁹¹ John Paul Riquelme, “A critical history”, 420. [Mi traducción]

de las excusas que Eichmann enarboló durante todo su juicio era que nunca había llevado a cabo un asesinato por su propia mano, de modo que no se le podía juzgar por homicidio. Su banalidad, en opinión de Arendt, no residía en el hecho de que hubiera realizado su trabajo burocrático de la manera más expedita y sin cuestionar lo que esto implicaba –en el libro señala que efectivamente el hombre tuvo un periodo de hesitación, que no obstante “superó”–, sino en cómo finalmente acató el mandato del Führer como una ley. Escribe Arendt:

El caso de conciencia de Adolf Eichmann, evidentemente complicado pero no único, no admite comparación con el de los generales alemanes, uno de los cuales, al preguntársele en Nuremberg: *¿Cómo es posible que todos ustedes, honorables generales, siguieran al servicio de un asesino, con tan inquebrantable lealtad?*, repuso que *no era misión del soldado ser juez de su comandante supremo. Esta es una función que corresponde a la Historia, o a Dios en los Cielos* (palabras del general Alfred Jodl, ahorcado en Nuremberg). Eichmann, mucho menos inteligente y prácticamente carente de educación, vislumbraba, por lo menos, de un modo vago, que no fue una orden sino una ley lo que les había convertido a todos en criminales. La distinción entre una orden y la palabra del Führer radicaba en que la validez de esta última no quedaba limitada en el tiempo y el espacio, lo cual es la característica más destacada de la primera¹⁹².

John Paul Riquelme considera que “en *Drácula* se encuentra un modelo, replicado en trabajos posteriores, en donde emerge la hibridación como el carácter de las

¹⁹² Hannah Arendt, *Eichmann en Jerusalén* (Barcelona: Lumen, 1999), 91.

experiencias futuras y modernas. Por hibridación quiero decir una condición intermedia que tiende a desdibujar las claras distinciones entre opuestos aparentes”¹⁹³.

Me interesa esta interpretación puesto que el carácter monstruoso depende justamente del punto de vista, de la interpretación de estos espacios de indeterminación. Un humano (perteneciente a la especie humana) es por herencia innata contrario a una acción inhumana. Si se puede encontrar una diferencia clara entre el carácter monstruoso de *Alien* y *Drácula* frente al que se representa en *Rojo amanecer* ésta radica justamente en la supervivencia de la especie. Los dos primeros monstruos actúan bajo un código innato, heredado en su código genético. Quienes masacraron a los manifestantes en la plaza y posteriormente en la casa, seguían órdenes. Como abogada del diablo tal vez pueda argumentar que, a su manera, los militares estaban actuando bajo un código innato de supervivencia: no seguir las órdenes implicaba rebelarse ante el ejército, un acto penado como traición. Sin embargo, dado que la represión es un acto totalmente repudiable para quienes mantienen una calidad humana, quienes lo llevaron a cabo deben de ser considerados como monstruos, más allá de la opinión personal que el actor tenga sobre la acción que realiza.

¹⁹³ John Paul Riquelme, “A critical history”, 424

La represión: monstruo de mil caras

Rojo amanecer se considera una película asfixiante en la medida en la que hay muy pocas escenas fuera del departamento (y prácticamente ninguna fuera del edificio)¹⁹⁴. El objetivo de Xavier Robles era justamente la explicitación de los elementos que conforman al monstruo represor a partir de una visión minimalista, interiorizada, del mismo:

Hacia mediados de 1985 se completó la idea esencial de producción. ¿Por qué no filmar la matanza del 2 de octubre, *sin mostrarla*? Es decir, sólo escuchándola o imaginándola a partir de los testimonios de los sobrevivientes. Como el monstruo de *Alien*: sólo mostrándola parcialmente. No necesitaríamos tanques para eso, ni conjuntos, ni helicópteros. Bastaba un departamento. Claro, un departamento del propio Tlatelolco, y un excelente cuadro de actores. Allá estaríamos oyendo el mitin y la posterior represión, así como la llegada de ambulancias y la cacería de estudiantes que se dio por azoteas y andadores¹⁹⁵.

En este sentido, gran parte del mérito de la cinta reside en la dimensión sonora: la balacera en la plaza, el sonido del helicóptero y la llegada de las ambulancias conforman un enorme fuera de campo sin el cual la tragedia representada no alcanzaría el poder evocativo que tiene. Considero que esto se debe a que lo único más poderoso que la imagen del monstruo es (la presencia de) la ausencia del mismo, dado que es entonces la imaginación lo que le da forma y atributos.

¹⁹⁴ La excepción es un paneo de la Plaza de las Tres Culturas en sentido contrario al del edificio donde se encuentran los protagonistas. Al final de la cinta el *fade out* inicia en el momento en que Carlos, el único superviviente, sale del edificio.

¹⁹⁵ Xavier Robles, "Contra la represión".

En la teoría cinematográfica, el fuera de campo es aquel elemento que le otorga al espectador información adicional sobre la escena, si bien escapa de su visión. En *Rojo amanecer* el fuera de campo se concentra específicamente en sonido de ambientación, que otorga un sentido de veracidad al compartir lo que escuchan los personajes. Se trata, además, de un efecto de ampliación, dado que implica una acción demasiado grande para ser contenida por la cámara y la realidad (diegética) que ésta documenta.

Dominique Chateau señala la importancia del proceso de diégesis que genera el fuera de campo en la construcción de sentido de una cinta. Para ella

un elemento puede ser diegético sin ser icónico, por ejemplo en la presencia evocada fuera de campo de un monstruo en cuya dirección un personaje mira, pero al que en ningún caso vemos por nosotros mismos. Una vez estamos familiarizados con un personaje, nos representamos mentalmente para nosotros mismos ese personaje, incluso cuando el personaje ha dejado de estar en la pantalla. Así la diégesis forma un sistema implícito, que a menudo se vuelve más implícito a medida que avanza la historia¹⁹⁶.

De esta forma, una vez que los personajes identifican ciertos sonidos, se convierten en traductores de la realidad que están viviendo, extendiendo a su vez el horizonte del espectador. En esa medida, los gritos que se escuchan en la sala familiar, interpretados por Carlos, Alicia y Don Roque como provenientes del mitin, permiten que el público infiera que efectivamente en el exterior se está realizando una manifes-

¹⁹⁶ Robert Stam et al, *Nuevos conceptos de la teoría del cine* (Barcelona: Paidós Comunicación, 1999), 58.



Fig. 152 Fotograma de *Rojo amanecer* (Jorge Fons, 1989).

tación. De igual manera, cuando el ruido sibilante es traducido por el grito de “¡Les están disparando, mamá!” que lanza Carlos, y la mirada horrorizada de Alicia, quien apunta “¡Dios mío! ¡Los muchachos!”¹⁹⁷, el espectador vive su experiencia e (idealmente) acepta que ese sonido es una balacera.

Los elementos sonoros ambientales, por ende, amplificaban la presencia del monstruo haciéndolo gigantesco, capaz de inundar con su violencia la Plaza de las Tres Culturas y los edificios circundantes. En cuanto a la imagen, en la película también se optó por hacer una disección de todos los elementos que conformaban a este gigantesco monstruo inhumano. Me llama la atención que este mismo trabajo se llevó a cabo durante el movimiento estudiantil de 1968 y se concretó en los 6 puntos del pliego petitorio. Como explicó Raúl Álvarez Garín para el *Memorial del 68*:

¹⁹⁷ Robles y Ortega, *Rojo amanecer (Bengalas en el cielo)*, 59.

En realidad podría haber sido una sola demanda, es decir, cese a la represión. Eso es lo que se estaba planteando como demanda general. ¿Qué habría sucedido si esa hubiera sido la demanda? Pues que la habrían aceptado de inmediato: *sí, de acuerdo, ya nunca más va a ver represión*, porque con una formulación tan abstracta... Esos son de los problemas de la cultura política nacional, que todas las formulaciones abstractas se aceptan, se conceden. En realidad el pliego peticionario desglosa esta demanda para dismantelar el aparato represivo. Entonces dice: derogar el artículo 145, instrumento legal de la represión; disolución del cuerpo de granaderos, instrumento directo de la represión; cese a los cuerpos policíacos, responsables de la ejecución de la represión; libertad a los presos políticos, víctimas, e indemnización de la represión, deslinde de responsabilidades. Si todo ese conjunto de demandas se cumple, dismantelas el aparato¹⁹⁸.

En esa misma tónica, para Francisco Sánchez el guión de *Rojo amanecer* describió la forma en que el genocidio fue “un acto fría y quirúrgicamente preparado, con mucha antelación, por el poder”¹⁹⁹. De acuerdo con el crítico de cine, el carácter de asesinato colectivo queda evidenciado por las acciones con que se preparó –con premeditación, alevosía y ventaja– la masacre de Tlatelolco:

El hecho de apostar francotiradores desde temprano en los edificios que rodeaban la plaza, la suspensión de los servicios de energía eléctrica y de teléfono, la llegada de los tanques y el cerco militar, la señal con luces de bengala desde el helicóptero, la identificación planeada con un pañuelo blanco en la mano de los verdugos y finalmente la caza de supervivientes²⁰⁰.

¹⁹⁸ Raúl Álvarez Garín, citado en Vázquez Mantecón, *Memorial del 68*, 76.

¹⁹⁹ Francisco Sánchez, “Introducción”, en Robles y Ortega, *Rojo amanecer (Bengalas en el cielo)*, 11.

²⁰⁰ Sánchez, “Introducción”, 11.

Como demostraré en las siguientes páginas, prácticamente todos estos elementos son presentados en las 24 horas que cubre la cinta. El monstruo se va cristalizando en la mente del espectador lentamente, por partes.



Alicia descubre que no hay luz mientras cocina la comida. (El reloj marca las 7.05, error de continuidad.)



Alicia recibe una llamada de Humberto pero no consigue comprender lo que dice; la señal se entrecorta y finalmente la línea queda muerta



Don Roque observa (posiblemente) movimientos en la Plaza, dirigidos por un silbato.



Mientras Don Roque y Carlos juegan tres hombres armados observan la Plaza antes de subir a la azotea. El arma del hombre de la derecha lo identifica como francotirador.



Un importante aparato de hombres vestidos de civil y armados persigue estudiantes en el edificio.



El torturador tiene en su mano izquierda un pañuelo blanco (identificación del Batallón Olimpia).

Fig. 153 Fotograma de *Rojo amanecer* (Jorge Fons, 1989).

Finalmente, el monstruo se materializa en la última sección de la película, marcada justamente por el muy colorado amanecer del 3 de octubre. Los personajes que hemos visto golpeando y torturando a los jóvenes entran a la casa y exigen hacer una revisión minuciosa pese a los reclamos del padre de familia.

Pese que hasta este momento el testimonio de los jóvenes que escaparon de la balacera en la Plaza sugiere que probablemente hubo muertos, la acción directa no ha sido hecha del conocimiento de la familia ni del espectador. Sin embargo, una vez que la inspección descubre el infructuoso intento por esconder las sábanas manchadas por un joven herido de bala, el monstruo se materializa en la cinta.

Al igual que con *Alien* y el capítulo mencionado de *Drácula*, el monstruo tiene una respuesta ascendente: parte de la intimidación y culmina con el asesinato de (casi) todos los ocupantes del departamento, uno a uno, y en orden de importancia dentro del relato.



Amedrentamiento



Denuncia



Apertura violenta de la puerta



Los fugitivos son descubiertos



Un estudiante trata de escapar



Le disparan por la espalda y muere



Estudiante se lanza contra el asesino



Inicia una pelea



Le disparan al tercer estudiante



Y a la chica que trata de escapar



Cae Jorge



Es abatido Don Roque



Le siguen Humberto



y Alicia

Fig. 154 Fotogramas de *Rojo amanecer* (Jorge Fons, 1989).

Cuando la balacera termina y Carlos, escondido bajo la cama de su abuelo, sale, participa junto con el espectador como testigo de la masacre. Una vez que baja las escaleras descubre que sus hermanos Sergio y Graciela, que escaparon durante la pelea, también han sido asesinados.



Fig. 155 Fotogramas de *Rojo amanecer* (Jorge Fons, 1989).

El monstruo, por su parte, se ha retirado porque ya logró su objetivo. Carlos se enfrenta a una última cara de este monstruo: la indiferencia con que los empleados que ya limpian el exterior del edificio y los soldados que custodian la plaza lo tratan. El niño es minimizado al grado de no ser considerado un peligro para el predador, razón posible de por qué éste condonó su vida. No obstante, y pese a ser un superviviente de la masacre del departamento, Carlos no es un testigo del monstruo y de la forma del mismo. Ese es un papel que la película deja únicamente al espectador.

En *Alien* la teniente Ripley, única humana sobreviviente en *Nostromo*, vence al monstruo lanzándolo al espacio, único momento en que se ve su cuerpo completo. En *Rojo amanecer* la masacre impide aceptar que la salvación de Carlos sea considerada una victoria, pues el niño no ayuda a la causa de la memoria ni como testigo del acontecimiento. Su salida de las tinieblas hacia la luz del día alude al final de una pesadilla, de un sueño que durante 20 años la sociedad trató de olvidar, sin lograrlo.



Fig. 155 Fotograma de *Rojo amanecer* (Jorge Fons, 1989).

Conclusiones

En *Los cuatro cuartetos* TS Eliot escribió “no cesaremos en la exploración, y el fin de todas nuestras búsquedas será llegar adonde comenzamos, conocer el lugar por vez primera”¹. Esto es sin duda lo que me ocurrió en este trabajo, pues implicó una labor de investigación para redescubrir el mundo que pensé que conocía.

Cuando inicié este trabajo tenía una idea bastante clara de qué había sido el movimiento estudiantil de 1968. Difícilmente me llamaría “una experta” en este momento; no obstante, y en definitiva, estos años me han ayudado a aprender a ver el proceso desde muchos aspectos, muy diferentes. Es esta misma complejización la que determinó la manera en la que acabé desarrollando la tesis.

Esto se relaciona con el hecho de que no me parecía suficiente, desde un inicio, simplemente hacer una historiografía fílmica, aunque encontraba que era una tarea necesaria. De igual forma, al tiempo que desarrollé el estudio iconográfico sobre la utilización y reutilización de motivos visuales como herramientas de memoria, se hizo evidente la recurrencia de llevar a cabo una lectura crítica de las películas en su contexto de creación, para lo cual se hacía indispensable una cronología.

Aunque soy consciente de que en el recuento hecho quedan muchos temas en el tintero, el trabajo me dejó la sensación de por fin entender de forma concreta los

¹ T S Eliot, *Los cuatro cuartetos* (México: Fondo de Cultura Económica, 1989), 49. Traducción de José Emilio Pacheco.

diferentes vínculos –a veces sutiles, en otros casos más evidentes– entre los temas que circulaban entonces y que considero que componen parte importante del imaginario cultural y social construido en torno al 68 mexicano. Más aún, pienso que mi lectura ayuda a una mejor comprensión sobre en qué forma la filmografía del tema responde a los procesos históricos que se llevaron a cabo en ese (y a partir de) entonces.

Esto me permitió, a la vez, entender mejor otras épocas y la forma en que se recuperó un tema y se puso de nuevo en relación con la coyuntura, con el objetivo de explicar a la vez el pasado, pero siempre desde el punto de vista del presente. En esa línea, he estudiado diversos presentes, y a la vez que entender su perspectiva sobre un pasado, leerlos desde mi contexto. Es en ese sentido que creo que asistimos a un proceso cuyo inicio puede ser rastreado de forma mucho más clara que su final. Porque el fin de un tema depende de que lo consideremos actual o no. Y, en ese caso, dado que continuamente pienso en nuestra vida cotidiana a partir de lo que he aprendido sobre el 68, considero que el tema está más vivo que nunca, en la medida en la cual aún nos sigue enseñando mucho sobre política, sobre movimientos sociales, y sobre el terco trabajo de la memoria de varias colectividades.

En el espejo de un país que ahora se sacude con manifestaciones en rechazo a la acción sistemática de desaparición forzada emprendida por el Estado al menos desde 2007 (y reflejada en el paradigmático caso de 43 normalistas de Ayotzinapa, Guerrero), he mirado por última vez mi trabajo de los últimos años. Es la misma

perspectiva, me parece, en la que he leído, analizado, apreciado (y detestado también) las películas que componen la investigación. Cada una de ellas es ejemplo de un sistema: aquel donde caben cosas que se han desarrollado teóricamente pero que no necesariamente corrieron con la misma suerte con su representación cinematográfica. Pero también donde algunas películas recuperaron alguna imagen del movimiento estudiantil y no han abandonado el reconocimiento de su iconicidad incluso a más de 45 años de distancia.

Algunos temas, como la recurrencia del basurero, partieron de una imagen para representar la sensación generalizada a inicios de los 70 de la reducción de una generación a basura, escombros, ruinas. Sin embargo, han sido retomadas posteriormente, no con su sentido original sino tan sólo con su cascarón icónico: la representación de los zapatos, por ejemplo, se convirtió en un elemento de necesaria presencia en representaciones posteriores, aunque cada vez con menor representación o conciencia sobre cómo se creó el ícono y por qué.

Otros tópicos, como la sensación de patente soledad de los estudiantes, encerrados en sus cuartos en la década que siguió a Tlatelolco, se fueron abandonando en las siguientes décadas. Esto resulta natural, puesto que el referente de lo que significó el 68 para la sociedad mexicana ha cambiado también: a partir del 85, y con mayor fuerza desde los años 90, el tema del movimiento estudiantil luchó por salir de la casa y reimplantarse en la ciudad como huella presente, herida que no

ha cicatrizado (ni tiene forma de hacerlo), en la vida pública del país.

A partir de esta noción, de cómo hemos cambiado nuestra forma de recordar y en qué maneras influye el contexto socio-político en ello, fui desplegando una idea de lo que pudieron haber sido esos cuatro meses de desencuentro entre dos caras de una misma sociedad: la que esperaba con ansia las Olimpiadas, y la que confiaba en que su movilización realmente lograría generar al menos una conciencia pública de que no todo lo que ocurría en México estaba bien. Tengo claro que lo que generé entonces es una suerte de "presente del pasado". Es importante pensar que ese pasado esbozado en cada película, a su vez, se fue redibujando y reconstituyendo a partir de los presentes en los que cada cinta era producida.

Ahora bien, tal vez resulte necesario explicar por qué la sección iconográfica contiene cinco elementos, aunque resulta singularmente obvio en algunos casos. Comencé el trabajo buscando aquellos *leitmotiv* que superaran su presencia en la movilización estudiantil y que se pudieran apreciar en cintas posteriores. Con esa idea traté de dividir todas las representaciones a partir del espacio material que ocupaban: el aire, las referencias que hacían los estudiantes a la tierra-nación, el uso constante del fuego. Un caso particular es el del agua, pues inicialmente quería trabajar el tema de las numerosas pintas, elementos de trabajo de las brigadas universitarias; no obstante, la presencia del tema generacional y del oleaje que lo acompaña inundaron de improviso mis reflexiones, y tuve que rendirme a su fuerza.

Sólo un tema quedaba fuera de esta división, y era precisamente la acción humana (“el quinto elemento”), causante de que el movimiento estudiantil fuera recordado más por la represión que por sus propuestas o manifestaciones. Es por ello que acabé trabajando el tema de la acción militar en el último subcapítulo, dedicado a la representación de la violencia en el caso específico de *Rojo amanecer*. El resultado final fue una especie de caso de estudio sobre el tema y la construcción de esta célebre película. Sin embargo, confío en que no es el único lugar en el que se retoma, pues a lo largo del trabajo hago referencias a la posición profundamente paternalista de la sociedad mexicana de los años 60, que en gran medida solapó la realización de un hecho tan abominable como la masacre en Tlatelolco.

Jean-Louis Comolli escribió que “al mundo transformado en espectáculo, el cine documental le agrega un modo de empleo”². En mi opinión, ésta es una característica del séptimo arte en general, sin diferenciar entre ficción o documental. Las películas hacen referencia mucho más al momento de producción que incluso al tema mismo que tratan. Esta capacidad de resignificación de un contexto depende de aspectos variados, como el material con que se cuente, las condiciones de producción y exhibición de la cinta, o la libertad que haya en dicho momento para hablar abiertamente del tema. En el caso del cine del 68 las líneas que separan el tratamiento documental y el de ficción son difusas. Ciertamente algunas cintas tomaron como base una historia que

² Jean-Louis Comolli, *Cine contra espectáculo* (Buenos Aires: Manantial, 2011), 254.

“ocurrió” y la exhibieron con las fuentes que hubiera a la mano. Sin embargo, en casi todos los casos los documentales recurrieron a efectos de representación, desde la utilización de material obtenido en una fecha para mostrar lo que ocurrió en otra, hasta la elaboración de gráficas y mapas con los cuales explicar un acontecimiento específico. Muchas veces se utilizaron narraciones de vivencias y estados de ánimo, por lo que las imágenes que acompañaban al discurso tenían que ser menos puntuales para generar sensaciones de empatía en el espectador.

El cine de ficción sobre el 68, no obstante, está profundamente anclado en los documentos mediante los cuales se han retomado los acontecimientos que rodearon o que conformaron el movimiento. En general utiliza una historia tipo (en *Rojo amanecer* es la supervivencia de un niño al asesinato de su familia el 2 de octubre, en *Tlatelolco, verano del 68* y *Borrar de la memoria* es una historia de amor), pero también se optó por retomar un acontecimiento y “dramatizarlo” –la palabra no es adecuada pues en general se tratan de temas dramáticos en sí, pero tómese en el sentido teatral del término–, como ocurrió con *Canoa*, más allá de que este acontecimiento haya sido paralelo y contextual, en vez de específico del movimiento estudiantil. En el caso de los cuatro ejemplos que cito, las producciones requirieron de una amplia investigación y documentación, y muchas veces se inspiraron en elementos retomados de otras películas, de recopilaciones testimoniales, de libros. Muchas de las escenas de *Rojo amanecer* están inspiradas en

fragmentos de *La noche de Tlatelolco*, de Elena Poniatowska. Tal vez la adaptación no requiere explicar sus fuentes, pero en muchos casos las películas de ficción comprueban la veracidad de lo que narran tanto como los documentales.

Además, considero que las películas de las que he hablado en este trabajo subrayan ese proceso de elaboración contextual que Johan Huizinga señala que es la historia: “la forma espiritual en que una cultura se rinde cuentas con el pasado”³. Vista de esta manera, la historia se puede pensar como un cúmulo de conocimientos, creados individualmente pero inscritos dentro del saber de una comunidad, que al pasar de generación en generación en una cultura determinada la ayuda a entenderse, creando un bagaje ancestral que sin embargo no deja de cambiar y profundizarse. Esta visión, no obstante, también implica el hecho de que cada generación, al rendir cuentas con su pasado, lo hace a su manera, permitiendo que la historia nunca se cuente de igual forma.

El cine no sólo nos permite rastrear de qué manera nuestra sociedad ha procesado el 68 mexicano, con qué libertad se trata hoy en día el tema y cómo ha evolucionado a lo largo del casi medio siglo que dista ya del movimiento. También ayuda a entender otros tiempos, a calzar muchos de los temas que solía pensar que entendía en la justa horma del zapato de aquellas épocas. Este trabajo me permitió discutir con sus fuentes algunos conceptos que incluso hoy en día me causan más duda que

³ Johan Huizinga. *El concepto de la historia y otros ensayos* (México: Fondo de Cultura Económica, 1989), 95.

certeza (en especial el de ruptura generacional). Finalmente, y tal vez con mayor importancia, me permitió subrayar cuáles son nuestras asignaturas pendientes en la obtención de justicia y verdad sobre la represión. En ese sentido, me parece que el trabajo realizado se suma a una larga lucha por tratar de mantener una memoria colectiva y asegurar el lugar que ésta tiene dentro de la escritura de nuestra historia.

FILMOGRAFÍA UTILIZADA

- Únete pueblo* (Óscar Menéndez, 1968)
- Comunicados número 1, 2 y 4* (CUEC, 1968)
- Olimpiada* (Alberto Isaac, 1969)
- El grito, México 1968* (Leobardo López, 1968-1970)
- 2 de octubre: aquí México* (Óscar Menéndez, 1970)
- Mural efímero* (Raúl Kamffer, 1968-1970)
- Quizá siempre sí me muera* (Federico Weingartshoffer, 1970)
- Crates*, (Alfredo Joskowicz, 1970)
- El fin* (Sergio García, 1970)
- Mi casa de altos techos* (David Celestinos, 1970)
- El cambio* (Alfredo Joskowicz, 1971)
- Tómalo como quieras* (Carlos González Morantes, 1971)
- Historia de un documento* (Óscar Menéndez, 1971)
- La montaña sagrada* (Alejandro Jodorowsky, 1972)
- Canoa* (Felipe Cazals, 1975)
- ¿Y si hablamos de agosto?* (Maryse Sistach, 1979)
- Rojo amanecer* (Jorge Fons, 1989)
- Batallón Olimpia/documento abierto* (canalódejulio, 1998)
- Díaz Ordaz y el 68* (Luis Lupone, 1998)
- Tlatelolco, las claves de la masacre* (Carlos Mendoza, canalódejulio, 2002)
- Ciudad Olimpia* (Daniel Inclán y Carlos Hernández, 2007)
- Octubre* (Óscar Guzmán, 2007)
- Memorial del 68* (Nicolás Echevarría, 2008)
- Borrar de la memoria* (Alfredo Gurrola, 2010)
- Palabra de fotógrafo* (Juncia Avilés, 2011)
- Tlatelolco, verano del 68* (Carlos Bolado, 2012)
- El paciente interno* (Alejandro Solar, 2012)

FUENTES CONSULTADAS

Bibliografía

- Aguayo, Sergio. *1968: Los archivos de la violencia*. México: Grijalbo / Reforma, 1998.
- Algarabel, Montserrat. *Cine y poder. Reconstrucción de los discursos de la censura y el escándalo en México (1968-2002)*. Tesis de doctorado en Antropología, CIESAS, 2012.
- Allier, Eugenia. "Presentes-pasados del 68 mexicano". *Revista Mexicana de Sociología* 71, núm. 2 (abril – junio, 2009).
- Alvarez Garín, Raúl. *La estela de Tlatelolco. Una reconstrucción histórica del movimiento estudiantil del 68*. México: Ítaca, 1998.
- Amador, Ma. Luisa y Jorge Ayala Blanco. *Cartelera cinematográfica 1970 – 1979*. México: UNAM - Coordinación de Difusión Cultural – Centro Universitario de Estudios Cinematográficos – Dirección de Literatura, 1988.
- Aguilar, Bertha. *El grito y Rojo amanecer: dos momentos de la configuración de la memoria del 68*. Tesis de maestría en Historia del Arte, UNAM, 2011.
- Arendt, Hannah. *Eichmann en Jerusalén*. Barcelona: Lumen, 1999.
- Avilés, Juncia. ed. *1968: todo el día y toda la noche / El orden invisible: Arte, escena y espacio público*. México: UNAM, 2010.
- Ayala Blanco, Jorge. *La búsqueda del cine mexicano (1968-1972)*. México: UNAM, 1974.
- Ayala Blanco, Jorge. *La eficacia del cine mexicano. Entre lo viejo y lo nuevo*. México: Grijalbo, 1994.
- Berthier, Nancy y Vicente Sánchez-Biosca. Eds. *Retóricas del miedo. Imágenes de la Guerra Civil española*. Madrid: Collection de la Casa de Velázquez, 2012.
- Balló, Jordi. *Imágenes del silencio: los motivos visuales en el cine*. Barcelona: Anagrama, 2000.
- Barrón Domínguez, Leticia. *La industria de la telenovela mexicana: procesos de comunicación, documentación y comercialización*. Tesis de doctorado en Biblioteconomía

- y Documentación, Universidad Complutense de Madrid, 2009.
- Bentham, Jeremías. *El Panóptico*. Barcelona: La Piqueta, 1980.
- Cámara de Diputados LX Legislatura – Centro de Documentación, Información y Análisis. *Informes de gobierno. Gustavo Díaz Ordaz*. México: Dirección de Servicios de Investigación y Análisis – Subdirección de Referencia Especializada, 2006.
- Casas, Armando. *Documental - Cuadernos de Estudios Cinematográficos 8*, México: CUEC-UNAM, 2006.
- Castañeda, Luis. "Beyond Tlatelolco: Design, Media, and Politics at Mexico '68". *Grey Room 40* (Summer 2010).
- del Castillo Troncoso, Alberto. *Ensayo sobre el movimiento estudiantil de 1968. La fotografía y la construcción de un imaginario*. México: Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora / IISUE - UNAM, 2012.
- del Castillo Troncoso, Alberto. (Coord.) *Reflexión y crítica en torno al movimiento estudiantil de 1968: nuevos enfoques y líneas de investigación*. México: Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, 2012.
- Cazals, Felipe et al. "Manifiesto 8 milímetros contra 8 millones". *Wide angle 21*, núm. 3 (June 1999).
- Chevalier, Jean y Alain Gheerbrant. *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Herder, 1986.
- Ciuk, Perla. *Diccionario de Directores del Cine Mexicano*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes – Dirección General de Publicaciones, 2000.
- Cohn-Bendit, Daniel. "Mayo del 68: el comienzo de una época". *Archipiélago, cuadernos de crítica de la cultura 21*, núm. 80-81 (mayo de 2008).
- Comisarenco, Dina. "40 años después. Diseño: concepto y forma en las olimpiadas". *Diseño*, núm. 91 (julio-agosto 2008). Disponible en:
http://bg.biograficas.com/portafolio/Comisarenco/pdf/Comisarenco_01.pdf
- Comolli, Jean-Louis. *Cine contra espectáculo*. Buenos Aires: Manantial, 2011.
- Cruz González Franco, Lourdes y Zoraida Gutiérrez Ospina. *Guía de murales de Ciudad*

Universitaria. México: Instituto de Investigaciones Estéticas / Dirección general del Patrimonio Universitario - UNAM, 2008.

de la Cruz Vázquez, Francisco. "Botes, volantes y estudiantes: asaltando la metrópoli".

En *Gaceta UNAM, Suplemento A 40 años del 68*, núm. 5 (27 de octubre de 2008).

Díaz Vázquez, Martín y Ricardo Pérez Montfort (ed.), *Ciencias sociales y mundo audiovisual. Memorias de un seminario*. México: Juan Pablos Editores, 2012.

Cuesta Bustillo, Josefina (ed.) *Memoria e historia*. Madrid: Marcial Pons, 1998.

Diseñando México 68: una identidad olímpica. México: Museo de Arte Moderno / Landucci, 2008.

Dossé, Françoise. "Mayo del 68: los efectos de la historia sobre la historia". *Sociológica*. 1968 significados y efectos sociales, 13, núm. 38 (septiembre – diciembre de 1998).

Elías, Norbert y Eric Dunning. *Deporte y ocio en el proceso de civilización*. México: Fondo de Cultura Económica, 1992.

Eliot, TS. *Los cuatro cuartetos*. México: Fondo de Cultura Económica, 1989.

Esteinou Madrid, Javier. "El nuevo marco histórico para el análisis de los medios Electrónicos". *Razón y palabra, edición especial*, núm. 3 (enero-marzo 1998).

Fein, Seth. "La diplomacia del celuloide. Hollywood y la edad de oro del cine mexicano". *Historia y grafía*, núm. 4 (enero de 1995).

FEMOSPP. *Informe Final de la Fiscalía Especial para la atención de delitos cometidos contra Movimientos Sociales y Políticos del Pasado (FEMOSPP)*. México: recopilado por Kate Doyle, 2006. Disponible en:

<http://www.gwu.edu/~nsarchiv/NSAEBB/NSAEBB180/index2.htm>

Ferguson, Russel. *Francis Alÿs, política del ensayo*. Bogotá: Biblioteca Luis Ángel Arango, 2009.

Fons, Jorge. "El 68 y el cine de ficción". Conferencia presentada en el *Cine-debate sobre películas nacionales*, México, Centro Cultural Universitario Tlatelolco, 20 de agosto de 2008.

- Fuentes, Carlos. *Los 68: París – Praga – México*. México: Random House Mondadori, 2005.
- Gallant, Mavis. *Los sucesos de mayo. París, 1968*. Barcelona: Alba, 2008.
- Gámez, Rubén. "La fórmula secreta". *Artes de México* 10 (invierno 1990).
- García, Gustavo. (ed.) *El cine a través de la crítica*. México: UNAM - Dirección General de Actividades Cinematográficas, 2001.
- García, Sergio. "Hacia el 4° Cine", *Wideangle* 21, núm. 3 (junio 1999).
- García Canclini, Néstor et al. *Situación actual y perspectivas de la industria cinematográfica en México y en el extranjero*. México: Universidad de Guadalajara / IMCINE, 2006.
- García Ramírez, Sergio. *El final de Lecumberri*. México: Editorial Porrúa, 1979.
- García Riera, Emilio. *Historia documental del cine mexicano*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara / Gobierno de Jalisco – Secretaría de Cultura / Consejo Nacional para la Cultura y las Artes / Instituto Mexicano de Cinematografía, 1994.
- García Riera, Emilio. *Breve historia del cine mexicano: primer siglo 1897-1997*. México: Instituto Mexicano de Cinematografía / Mapa, 1998.
- García Tsao, Leonardo. *Felipe Cazals habla de su cine. Testimonios del cine mexicano* 3. Guadalajara: Universidad de Guadalajara – CIEC, 1994.
- Garmendia, Arturo. "Las vanguardias y el cine mexicano". En *Cien años de cine mexicano 1896-1996*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes / Instituto Mexicano de Cinematografía / Universidad de Colima, 1999.
Disponible en: www.imagenmedica.com.mx
- Garmendia, Arturo. "1968. El movimiento estudiantil y el cine". *Revista de la Universidad*, núm. 625 – 626 (julio – agosto 2003).
- de Gómez Unamuno, Aurelia. *Narrativas marginales y guerra sucia en México (1968-1994)*. Tesis de doctorado en Literatura y Lengua Hispánica, Universidad de Pittsburgh, 2008.
- González, Rita y Jesse Lerner. *Cine mexperimental: 60 años de medios de vanguardia en México*. México: Fideicomiso para la Cultura México – EUA, 1998.

- González Vargas, Carla. *Rutas del cine mexicano, 1990-2006*. México: / Consejo Nacional para la Cultura y las Artes / Instituto Mexicano de Cinematografía / Landucci, 2006.
- González y González, Luis. "La ronda de las generaciones". En *Obras 1*. México: El Colegio Nacional, 2002.
- Herrera Cruz, Ignacio. *Ridley Scott: la transparente visualidad del cine*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes – Dirección General de Comunicación Social, 2012.
- Hirsch, Marianne. "Past Lives: Postmemories in Exile". *Poetics Today* 17, núm. 4, Creativity and Exile: European/American Perspectives II (Winter, 1996).
- Hobsbawm, Eric. *Historia del siglo XX*. Barcelona: Crítica, 2003.
- Hobsbawm, Eric. "La fecha improbable". En *1968, Magnum en el mundo*. Madrid: Lunberg, 2007.
- Hojas de cine. Testimonios y documentos del Nuevo Cine Latinoamericano. Vol. I*. México: SEP / UAM / Fundación Mexicana de Cineastas, 1988.
- Hojas de cine. Testimonios y documentos del Nuevo Cine Latinoamericano. Vol. II*. México: SEP / UAM / Fundación Mexicana de Cineastas, 1988.
- Hojas de cine. Testimonios y documentos del Nuevo Cine Latinoamericano. Vol. III*. México: SEP / UAM / Fundación Mexicana de Cineastas, 1988.
- Holzfeind, Heidrun. *México 68. Entrevistas con activistas del movimiento estudiantil*. Suiza: Kodoji Press, 2008.
- Huizinga, Johan. *El concepto de la historia y otros ensayos*. México: Fondo de Cultura Económica, 1989.
- Jameson, Frederic. "Third World Literature in the Era of Multinational Capitalism", *Social Text*, núm. 15 (Autumn 1986).
- Jiménez Guzmán, Héctor. *El 68 y sus rutas de interpretación: una crítica historiográfica*. Tesis de maestría en Historiografía de México, Universidad Autónoma Metropolitana Azcapotzalco, 2011.
- Jodorowsky, Alejandro. *La danza de la realidad (psicomagia y chamanismo)*. Madrid:

Siruela, 2001.

José Agustín, *Tragicomedia mexicana*, vol. 2. México: Planeta/Booket, 2007.

Joskowicz, Alfredo, "Sobre las películas *Crates* y *El cambio*". DVD, *El cambio*, 2007.

Joskowicz, Alfredo. "Producciones universitarias sobre el Movimiento". Conferencia presentada en el *Cine-debate sobre películas nacionales*, México, Centro Cultural Universitario Tlatelolco, 14 de agosto de 2008.

Karam, Tanius. "Comunicación y democracia en México". *Razón y palabra*, núm. 18 (mayo - julio 2000).

Kearney, Richard. *Strangers, Gods and Monsters. Interpreting otherness*. London: Routledge, 2003.

Krauze, Enrique. *La presidencia imperial*. México: Tusquets, 2009.

Landis, John. *Monsters in movies*. New York: DK Publishing, 2011.

Lazo, Raimundo. "La teoría de las generaciones y su aplicación al estudio de la literatura cubana". *Cuadernos del Centro de Estudios Literarios*, núm. 5 (1973).

Loeza, Soledad. "Gustavo Díaz Ordaz". En *Gobernantes mexicanos, tomo II*, editado por Will Fowler. México: Fondo de Cultura Económica, 2010.

Luna Cárdenas, Daniel y Paulina Martínez Figueroa. *La Academia de San Carlos en el movimiento estudiantil de 1968*. México: ENAP – UNAM, 2008.

Marías, Julián. *Generaciones y constelaciones*. Madrid: Alianza editorial, 1989.

Martínez de Pisón, Javier. "Un visionario de nuestro tiempo. H.R. Giger". *Médico Interamericano* 17, núm. 6 (1998).

Mead, Margaret. *Cultura y compromiso: estudio sobre la ruptura generacional*. Barcelona: Gedisa, 1997.

Medina, Cuauhtémoc. *Diez cuerdas alrededor del estudio. Francis Alÿs*. México, Antiguo Colegio de San Ildefonso, 2006.

Mejía Barquera, Fernando. "Salinas Pliego: Democracia ¿para qué?". *Etcétera para entender a los medios* (3 de mayo de 2012). Disponible en:

<http://www.etcetera.com.mx/articulo.php?articulo=12632>

Memoria de la XIX Olimpiada. México, Comité Olímpico Mexicano, 1970.

Mendoza Aupetit, Carlos. "El video y la sociedad derrotada". Conferencia leída en la Universidad de las Américas en octubre de 1999 y actualizada en junio de 2003. Disponible en: <http://www.Canalseisdejulio.com>

Mestman, Mariano. "Postales del cine militante argentino en el mundo". *Kilómetro 111. Ensayos sobre cine*, núm. 2 (septiembre de 2001).

Mestman, Mariano y Mirta Varela (coord.). *Masas, pueblo, multitud en cine y televisión*. Buenos Aires: Eudeba, 2013.

Menéndez, Óscar. "Los primeros productos fílmicos del Movimiento". Conferencia presentada en el *Cine-debate sobre películas nacionales*. México, Centro Cultural Universitario Tlatelolco, 6 de agosto de 2008.

Merino, Orlando y Jaime García Estrada. *Alfredo Joskowicz: una vida para el cine*. México: CUEC-UNAM / IMCINE-CONACULTA, 2012.

Morales, Alejandro. *100 años de Fútbol Americano en México*. México: Editoriales Juveniles, 1996.

Musacchio, Humberto. *68: gesta, fiesta y protesta*. México: Fundación Rosa Luxemburgo Stiftung – Para Leer en Libertad AC, 2012.

Neria, Leticia. *Hechos en palabras. Los estudiantes en la prensa mexicana de 1968*. Tesis de licenciatura en Historia, UNAM, 2006.

Nora, Pierre. *Realms of memory*. New York: Columbia University Press, 1996.

Novo, Salvador. *Teotihuacan, la ciudad de los dioses*. México: Departamento del Gobierno de México, 1968.

Ocampo Villaseñor, Tarcisio. *El complot. Testimonios del conflicto estudiantil mexicano. Bibliografía, cronología y reflexiones – julio-diciembre de 1968*. México: UAEM, 2001.

Ochoa Ávila, María Guadalupe. *Los documentales de México 68*. Tesis de doctorado en Antropología, México, ENAH, 2012.

- Orellana, Gerardo. "El fútbol americano en las instituciones de educación superior en México" en *Razón y palabra*, no. 69, julio – agosto, 2009.
- Partida Tayzan, Armando. *Raúl Kamffer. Soñador del cine de autor*. México: Dirección General de Actividades Cinematográficas - UNAM, 1994.
- Paz, Octavio. *Posdata*. México: Siglo XXI, 1970.
- Pennebaker, James et al. *Collective memory of political events. Social Psychological Perspectives*. New Jersey: Lawrence Erlbaum Associates, 1997.
- Pérez Tejada Domínguez, Manuel Antonio. *The politics of mexican documentary distribution: three case studies 1988-2006*. Tesis de doctorado en Filosofía, University of Kansas, 2009.
- Pérez Turrent, Tomás. *Canoa. Una película de Felipe Cazals*. México: Universidad Autónoma Metropolitana / Molinos de Viento, 2007.
- Poniatowska, Elena. *La noche de Tlatelolco*. México: ERA, 1999.
- Pozas Horcasitas, Ricardo. "El quiebre del siglo: los años sesenta". *Revista Mexicana de Sociología* 63, núm. 2 (abril-junio 2001).
- Ramírez, Ramón. *El movimiento estudiantil de 1968*. México: ERA, 1971.
- Ramírez Miranda, Javier. *El cine y el acto de mirar: El castillo de la pureza*. Tesis de maestría en Historia del Arte, UNAM, 2011.
- Rassel, Laurence y Terre Thaemlitz. "A special message from Peggy Phelan". En *The Laurence Rassel Show*. Alemania: German Public Radio / Public Record Archive, 2007. Disponible en: www.publirec.org/archive/2-01/2-01-014/2-01-014.html
- Revilla, Federico. *Diccionario de iconografía y simbología*. Madrid: Cátedra, 2009.
- Robles, Xavier y Guadalupe Ortega. *Rojo amanecer (Bengalas en el cielo)*. 2ª. ed. México: El Milagro, 2003.
- Rodríguez Cruz, Olga, *El 68 en el cine mexicano*. Puebla: Universidad Iberoamericana / Benemérita Universidad Autónoma de Puebla / Delegación Coyoacán / Instituto Tlaxcalteca de Cultura, 2000.

- Rodríguez Kuri, Ariel . "Los primeros días. Una explicación de los orígenes inmediatos del movimiento estudiantil de 1968". *Historia mexicana* 53, núm. 1 (julio-septiembre 2003).
- Rodríguez Rodríguez, Israel. *Entre la preocupación existencial y el cine social. La obra de Leobardo López Arretche*. México, Tesis de licenciatura en Historia, UNAM, 2008.
- Rodríguez Rodríguez, Israel. "Notas sobre el cine experimental mexicano de los años sesenta". Ponencia presentada en el Coloquio *Genealogías del arte contemporáneo en México, 1952-1967*, México, 31 de agosto de 2012.
- Sánchez, Francisco. *Océano de películas*. México: CONACULTA / Cineteca Nacional / Casa Juan Pablos, 1999.
- Sánchez-Biosca, Vicente. "Imagen, lugar de memoria y mito. En torno al Alcázar de Toledo", en *Espacio, Tiempo y Forma V*, núm. 21 (2009).
- Scherer, Julio y Carlos Monsiváis, *Parte de guerra. Documentos del General Marcelino García Barragán*. México: Nuevo Siglo, 1999.
- Stamm, Robert, et al. *Nuevos conceptos de la teoría del cine*. Barcelona: Paidós Comunicación, 1999.
- Stayerl, Hito. "La articulación de la protesta". En *Transversal*, editado por Gerald Raunig. Viena: Turia und Kant, 2003.
- Disponible en: <http://eipcp.net/transversal/0303/steyerl/es>
- Steimberg, Oscar. *Semiótica de los medios masivos*. Buenos Aires: Atuel, 1998.
- Steinberg, Samuel. "Re-cinema: Hauntology of 1968". *Discourse*, núm. 33 (winter 2011).
- Stoker, Bram. *Dracula. Complete, Authoritative Text with Biographical, Historical, and Cultural Contexts, Critical History, and Essays from Contemporary Critical Perspectives*. Boston: Bedford/St.Martin's, 2002.
- Taibo II, Paco Ignacio. *Héroes convocados*. México: Alfaguara, 1982.
- Taibo II, Paco Ignacio. *68*. México: Planeta, 2008.
- Tolosa Jablonska, Carolina. "El movimiento estudiantil de 1968 a través de *El grito y Rojo Amanecer*: una aproximación desde la ideología". En *Reflexión y crítica en torno al movimiento estudiantil de 1968: nuevos enfoques y líneas de investiga-*

- ción, coordinado por Alberto del Castillo. México: Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, 2012.
- Tolosa Jablonska, Carolina. *México 1968: memorias públicas y representaciones cinematográficas*. Tesis de maestría en Historia, UNAM, 2013.
- Toussaint, Florence. *Democracia y medios de comunicación: un binomio Inexplorado*. México: La Jornada ediciones, 1995.
- Tuñón, Julia. "Cuerpos femeninos, cuerpos de patria". *Historias 65* (septiembre – diciembre 2006).
- Vázquez Mantecón, Álvaro. "La visualidad del 68". En *La era de la discrepancia. Arte y cultura en México, 1968 – 1997 / The age of discrepancies. Art and culture in Mexico 1968 – 1997*, editado por Olivier Debrouse. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2007.
- Vázquez Mantecón, Álvaro. *Memorial del 68 México*: UNAM/Turner, 2007.
- Vázquez Mantecón, Álvaro. *El cine súper 8 en México (1970 – 1989)*. México: Filmoteca de la UNAM, 2012.
- Viñas, Moisés. *Índice general del cine mexicano*. México: Consejo Nacional para la cultura y las Artes / Instituto Mexicano de Cinematografía, 2005.
- Volpi, Jorge. *La imaginación al poder; una historia intelectual de 1968*. México: ERA, 2001.
- Wood, David. "Utopías y maneras de ver en Tlatelolco: *Temporada de patos*". En *Reflexiones sobre cine mexicano contemporáneo*, editado por Claudia Curiel y Abel Muñoz. México: Cineteca Nacional, 2012.
- Zermeño, Sergio. *México: una democracia utópica. El movimiento estudiantil del 68*. México: Siglo XXI, 2003.
- Ziff, Trisha. "El guerrillero heroico". En *Che! Revolución y mercado*. Barcelona: Turner, 2007.
- Zolov, Eric. "Showcasing the 'Land of Tomorrow': Mexico and the 1968 Olympics". *The Americas 61*, núm. 2 (October 2004).

Entrevistas

- Aupart, Ramón. Entrevista de Israel Rodríguez Rodríguez (21 de marzo de 2007).
- Buil, José. Entrevista de Juncia Avilés (26 de julio de 2012).
- Celestinos, David. Entrevista de Álvaro Vázquez Mantecón (29 de enero de 2005).
- Cervantes Cabeza de Vaca, Luis Tomás. Entrevista de Álvaro Vázquez Mantecón (15 de julio de 2006).
- García, Sergio. Entrevista de Álvaro Vázquez Mantecón (19 de abril de 2005).
- Garduño, Eduardo. Entrevista de Leticia Neria (4 de febrero de 2004).
- Felguérez, Manuel. Entrevista de Graciela Henríquez Escobar (7 de octubre de 2003).
- González Casanova, Manuel. Entrevista de Israel Rodríguez Rodríguez (15 de marzo de 2007).
- Gurrola, Alfredo. Entrevista de Álvaro Vázquez Mantecón (5 de abril de 2005).
- Menéndez, Óscar. Entrevista de Álvaro Vázquez Mantecón (1 de agosto de 2006).
- Monsiváis, Carlos. Entrevista de Álvaro Vázquez Mantecón (1 de agosto de 2006).
- Moya, Rodrigo. Entrevista de Alberto del Castillo (junio de 2007).
- Perelló, Marcelino. Entrevista de Álvaro Vázquez Mantecón (12 de julio de 2006).
- Ramírez Vázquez, Pedro. Entrevista de Álvaro Vázquez Mantecón (20 de febrero de 2007).
- Revueltas, Andrea. Entrevista de Álvaro Vázquez Mantecón (25 de enero de 2007).
- Salcedo, Carlos. Entrevista de Leticia Neria (13 de febrero de 2004).
- Sánchez, Roberto. Entrevista de Álvaro Vázquez Mantecón (21 de agosto de 2006).
- Solar Luna, Alejandro. Entrevista de Carmen Aristegui (3 de octubre de 2013).
- Weingartshofer, Federico. Entrevista de Álvaro Vázquez Mantecón (27 de enero de 2007).
- Weingartshofer, Federico. Entrevista de Israel Rodríguez (26 de enero de 2007).

Hemerografía

- *El Nacional*, 21 de noviembre de 1965
- "Discurso a la nación", *Novedades*, 2 de agosto de 1968,
- *El Herald*, 14 de agosto de 1968.
- "La situación estudiantil" en *El día*, 17 de septiembre de 1968.
- "Estadio Olímpico" en *La arquitectura y el deporte, número extraordinario 1968, Artes de México. México, Artes de México, 1968*
- *Proceso 873*, 26 julio 1993
- Xavier Robles. "Contra la censura" en *La Jornada Semanal*, 5 de octubre de 1997.
- "Ignoro dónde está lo que filmé el 2 de octubre del 68 en Tlatelolco", *La Jornada*, 22 de agosto de 2007.
- "canalseisdejulio" en *La Jornada*, Martes 2 de octubre de 2007
- "Las filmaciones" en *La Jornada*, Martes 2 de octubre de 2007
- "Para la historia..." en *La Jornada*, Martes 2 de octubre de 2007
- "Modificó el 68 la visión del cine mexicano: Oscar Menéndez" en *El Universal*, 29 de septiembre de 2008.
- Hugo García, "Un testimonio personal" en *Milenio*, 25 de septiembre de 2010.
- Homero Bazán, "El misterio de los rollos perdidos" en *El Universal*, 3 de octubre de 2010.
- "Clío es una videoteca de la historia de México. Entrevista con Enrique Krauze, historiador" en *El Universal*, 26 de septiembre de 2011.
- "Borrar de la memoria, aunque moleste es una cinta diferente: Bosco Arochi", en *La Jornada*, 13 de octubre de 2011.
- Juan José Olivares, "Jorge Fons ve al cine como arte social, donde todos dejan huella" en *La Jornada*, Sábado 17 de diciembre de 2011

Mesografía

http://www.canalseisdejulio.com/index.php?name=15_a_os

<http://www.clubcultura.com/clubliteratura/clubescritores/jodorowsky/bio.htm>

Rafael Aviña, "Borrar de la memoria. Hay cosas que nunca se olvidan", en

http://estudioschurubusco.com/index.php?option=com_content&view=article&id=301

Carlos Bernal Romero, "Crítica de la película *Borrar de la memoria*", en

<http://opinaelabogadodeldiablo.blogspot.mx/2011/10/critica-de-la-pelicula-borrar-de-la.html>

Federico Campbell, "Estrellas de Acapulco", en *La invención del poder*, 3 de

diciembre de 2006, en <http://invenciondelpoder.blogspot.mx>

ANEXOS

I. Cronología filmografiada del movimiento estudiantil mexicano de 1968

Se utilizó como base la que se encuentra en el *Memorial del 68*.

ACONTECIMIENTO

PELÍCULA QUE HACE REFERENCIA

22 de julio. Se registra una pelea entre estudiantes de las Vocacionales 2 y 5 del IPN y de la preparatoria Isaac Ochoterena, en la Ciudadela.

Díaz Ordaz y el 68 (Luis Lupone, 1998)

Memorial del 68 (Nicolás Echevarría, 2008)

Palabra de fotógrafo (Del Castillo, Avilés et al, 2011)

El 23 de julio continúa el pleito. Intervienen los granaderos contra los estudiantes de las vocacionales, de forma violenta. Pese a que irrumpen en el edificio de la Vocacional 5, el general Luis Cueto, jefe de la Policía Preventiva del Distrito Federal, niega la agresión.

Comunicados (CUEC, 1968)

El grito (Leobardo López, 1968-1970)

Díaz Ordaz y el 68 (Luis Lupone, 1998)

Palabra de fotógrafo (Del Castillo, Avilés et al, 2011)

Memorial del 68 (Nicolás Echevarría, 2008)

26 de julio. Una manifestación que conmemora la Revolución Cubana confluye con otra organizada por la Federación Nacional de Estudiantes Técnicos (FNET), que protestan por la intervención en la Ciudadela. Ambas son duramente reprimidas por la policía, que encuentra

Díaz Ordaz y el 68 (Luis Lupone, 1998)

Memorial del 68 (Nicolás Echevarría, 2008)

resistencia en diversos puntos del Centro Histórico.

El 27 de julio los estudiantes toman las preparatorias 1, 2 y 3 de la UNAM. Se organizan las primeras asambleas estudiantiles. El general Luis Cueto declara que el fin de las agitaciones es desestabilizar para dañar la Olimpiada.

29 de julio. Policía y ejército ocupan planteles escolares de la Preparatoria Nacional y del IPN en el centro de la ciudad. La puerta principal de la Preparatoria 1, de origen colonial, es destruida con un disparo de bazuka. El Secretario de Defensa, Marcelino García Barragán, niega este hecho acusando a jóvenes de causar los destrozos con bombas molotov.

El grito (Leobardo López, 1968-1970)

Memorial del 68 (Nicolás Echevarría, 2008)

30 de julio. Se suspenden las clases en las escuelas dependientes de la UNAM y el IPN. En la Ciudad Universitaria, el rector Javier Barros Sierra iza la bandera a media asta, en protesta por la violación a la autonomía. Las transmisiones de Radio UNAM concluyen temprano, en señal de luto. El regente de la ciudad, Alfonso Corona del Rosal, promete liberar las escuelas "de no haber más enfrentamientos".

El grito (Leobardo López, 1968-1970)

Memorial del 68 (Nicolás Echevarría, 2008)

El 31 de julio se generaliza la huelga en la UNAM, Politécnico, Normal Superior, Chapingo, la universidad Iberoamericana, el colegio La Salle, el Colegio de México, escuelas del INBA y algunas universidades de provincia. La policía sale de la Preparatoria 5.

Tlatelolco, verano del 68 (Carlos Bolado, 2012)

1 de agosto. El rector Javier Barros Sierra encabeza una

Comunicados (CUEC, 1968)

manifestación en defensa de la Autonomía Universitaria. La marcha, que sale de CU hasta Félix Cuevas por la Avenida de los Insurgentes, retorna al campus por Avenida Universidad. Mientras tanto, el presidente Díaz Ordaz pronuncia un discurso en Guadalajara en el que lamenta los acontecimientos recientes y ofrece su "mano tendida" a quien quisiera estrecharla.

El grito (Leobardo López, 1968-1970)
Tómalo como quieras (Carlos González Morantes, 1971)
Historia de un documento (Óscar Menéndez, 1971)
¿Y si hablamos de agosto? (Maryse Sistach, 1979)
Memorial del 68 (Nicolás Echevarría, 2008)
Palabra de fotógrafo (Del Castillo, Avilés et al, 2011)

El 2 de agosto se crea el Consejo Nacional de Huelga (CNH), formado por estudiantes y maestros de las instituciones en paro. Paralelamente se forma la Coalición de Profesores de Enseñanza Media y Superior Pro Libertades Democráticas. Se publica un desplegado de 26 directores del IPN y escuelas en apoyo a los estudiantes.

El 5 de agosto el Instituto Politécnico Nacional hace una manifestación masiva a la que no acude Guillermo Massieu, su director.

8 de agosto. El CNH emite su pliego petitorio.

13 de agosto. Se realiza la primera manifestación estudiantil al Zócalo, que parte del Casco de Santo Tomás y es encabezada por la Coalición de Profesores.

Únete pueblo (Óscar Menéndez, 1968)
Comunicados (CUEC, 1968)

Cerca de 150 mil personas exigen el cumplimiento del pliego petitorio.

¿Y si hablamos de agosto?

(Maryse Sistach, 1979)

Memorial del 68 (Nicolás Echevarría, 2008)

Palabra de fotógrafo (Del Castillo, Avilés et al, 2011)

Tlatelolco, verano del 68

15 de agosto. Una sesión extraordinaria del Consejo Universitario, presidida por el rector Barros Sierra, nombra una comisión representante de las demandas de los estudiantes y aprueba tres más, referentes al pago de los daños sufridos por la Universidad.

16 de agosto inicia el movimiento de brigadas, al tiempo que se integra la Alianza de Intelectuales, Escritores y Artistas.

(Carlos Bolado, 2012)

El grito (Leobardo López, 1968-1970)

Memorial del 68 (Nicolás Echevarría, 2008)

El 18 de agosto, domingo, se realizan los primeros festivales artísticos en Ciudad Universitaria y Zacatenco.

El grito (Leobardo López, 1968-1970)

Mural efímero (Raúl Kamffer, 1968-1970)

Memorial del 68 (Nicolás Echevarría, 2008)

Tlatelolco, verano del 68

(Carlos Bolado, 2012)

22 de agosto. El secretario de gobernación, Luis Echeverría, ofrece un "diálogo franco y sereno"

con representantes estudiantiles. El CNH acepta la propuesta, a condición de que el diálogo se realice en presencia de la prensa, la radio y la televisión.

27 de agosto. Se realiza una manifestación desde el Museo de Antropología hasta el Zócalo. Mientras tocan las campanas de la Catedral, en la plaza se iza una bandera rojinegra a media asta, que luego fue arriada. Se vota la propuesta de establecer una asamblea permanente hasta que se acepte el diálogo público. En la madrugada, los estudiantes son desalojados violentamente por la fuerza pública.

28 de agosto. El gobierno realiza un "acto de desagravio" a la bandera nacional al que asisten trabajadores al servicio del Estado. Grupos de estudiantes realizan mítines relámpago y se mezclan con los burócratas. El acto es disuelto por carros blindados y tropa de infantería. Regresando de la manifestación, el profesor Heberto Castillo es golpeado a las puertas de su casa y se refugia en Ciudad Universitaria.

1 de septiembre. En su IV Informe de Gobierno, el presidente Díaz Ordaz amenaza con sofocar el movimiento estudiantil: "...hemos sido tolerantes hasta excesos criticados; pero todo tiene un límite y no podemos permitir que se siga quebrantando el orden jurídico, como a los ojos de todos ha venido sucediendo...".

El grito (Leobardo López, 1968-1970)

Canoa (Felipe Cazals, 1975)

¿Y si hablamos de agosto? (Maryse Sistach, 1979)

Memorial del 68 (Nicolás Echevarría, 2008)

Palabra de fotógrafo (Del Castillo, Avilés et al, 2011)

El grito (Leobardo López, 1968-1970)

Rojo amanecer (Jorge Fons, 1989)

Tlatelolco, las claves de la masacre (Carlos Mendoza, canal7dejulio, 2002)

Memorial del 68 (Nicolás Echevarría, 2008)

El grito (Leobardo López, 1968-1970)

Díaz Ordaz y el 68 (Luis Lupone, 1998)

Memorial del 68 (Nicolás Echevarría, 2008)

Tlatelolco, verano del 68

- (Carlos Bolado, 2012)
- 3 de septiembre. El CNH responde a lo planteado por el presidente en su Informe y ratifica su demanda de diálogo público.
- 6 de septiembre. El gobierno propone "diálogo público pero sin exhibicionismo". En rechazo a esta propuesta, el día 7 de septiembre el CHN celebró un mitin de 25 mil personas en Tlatelolco.
- 9 de septiembre. El rector Barros Sierra hace un llamado a la comunidad para volver a clases, sin renunciar a los fines del movimiento.
- 13 de septiembre. Manifestación silenciosa a lo largo del Paseo de la Reforma. 250 mil personas marchan en completo silencio, exponiendo con carteles y tapabocas el rechazo a los calificativos de "provocadores y revoltosos" con que se los había calificado.
- 14 de septiembre. 5 trabajadores de la Universidad Autónoma de Puebla son linchados por la población de San Miguel Canoa, por incitación del párroco local.
- 15 de septiembre. Heberto Castillo, de la Coalición de Maestros, da el Grito de la Independencia en Ciudad Universitaria.
- El grito* (Leobardo López, 1968-1970)
- El grito* (Leobardo López, 1968-1970)
- La montaña sagrada* (A. Jodorowsky, 1972)
- Memorial del 68* (Nicolás Echevarría, 2008)
- Tlatelolco, verano del 68* (Carlos Bolado, 2012)
- Canoa* (Felipe Cazals, 1975)
- Díaz Ordaz y el 68* (Luis Lupone, 1998)
- Tlatelolco, verano del 68* (Carlos Bolado, 2012)

18 de septiembre. Alrededor de las 10 de la noche, el ejército ocupa Ciudad Universitaria. Son detenidas cerca de 500 personas.

El grito (Leobardo López, 1968-1970)

Tómalo como quieras (Carlos González Morantes, 1971)

Memorial del 68 (Nicolás Echevarría, 2008)

Palabra de fotógrafo (Del Castillo, Avilés et al, 2011)

Tlatelolco, verano del 68 (Carlos Bolado, 2012)

20 de septiembre. Enfrentamientos entre estudiantes y elementos de la policía en planteles del Politécnico en el norte de la ciudad.

23 de septiembre. Javier Barros Sierra presenta su renuncia como rector después de ser culpabilizado por la violencia ejercida en la UNAM. "Los problemas de los jóvenes, dice, sólo pueden resolverse por la vía de la educación, jamás por la fuerza, la violencia o la corrupción". Varias instituciones y personalidades cercanas a la Casa de Estudios rechazan la renuncia y le demandan retornar a la rectoría.

24 de septiembre. El ejército ocupa el Casco de Santo Tomás, después de una lucha de varias horas con los estudiantes que lo ocupaban.

El grito (Leobardo López, 1968-1970)

Memorial del 68 (Nicolás Echevarría, 2008)

Tlatelolco, verano del 68 (Carlos Bolado, 2012)

26 de septiembre. Javier Barros Sierra retoma la rectoría de la UNAM y exige la salida del ejército de sus instalaciones.

30 de septiembre. El ejército desocupa la Universidad.

2 de octubre. Se celebra un mitin en la Plaza de la Tres Culturas en Tlatelolco. Tras una señal luminosa se desencadena un tiroteo que deja un número indeterminado de muertos y heridos. Cientos de estudiantes son detenidos e incomunicados.

Tlatelolco, verano del 68
(Carlos Bolado, 2012)

El grito (Leobardo López,
1968-1970)

Mural efímero (Raúl
Kamffer, 1968-1970)

El fin (Sergio García, 1970)

Mi casa de altos techos
(David Celestinos, 1970)

El cambio (Alfredo
Joskowicz, 1971)

La montaña sagrada
(A. Jodorowsky, 1972)

Rojo amanecer (Jorge
Fons, 1989)

Batallón Olimpia
(canalódejulio, 1998)

Díaz Ordaz y el 68 (Luis
Lupone, 1998)

*Tlatelolco, las claves de la
masacre* (Carlos Mendoza,
canalódejulio, 2002)

Memorial del 68 (Nicolás
Echevarría, 2008)

Borrar de la memoria

(Alfredo Gurrola, 2010)

Palabra de fotógrafo (Del

Castillo, Avilés et al, 2011)

Tlatelolco, verano del 68

(Carlos Bolado, 2012)

El paciente interno

(Alejandro Solar, 2012)

9 de octubre. El CNH responsabiliza al gobierno federal por los sucesos de Tlatelolco y afirma que no obstaculizará el desarrollo de los Juegos Olímpicos, estableciendo la tregua Olímpica.

12 de octubre. Se inauguran los XIX Juegos Olímpicos en el estadio de Ciudad Universitaria.

El grito (Leobardo López, 1968-1970)

Olimpiada (A. Isaac, 1969)

Octubre (O. Guzmán, 2007)

Díaz Ordaz y el 68 (Luis Lupone, 1998)

Ciudad Olimpia (Daniel Inclán, 2008)

Tlatelolco, verano del 68
(Carlos Bolado, 2012)

26 de octubre. Son liberados 63 estudiantes. Quedan 165 inculcados en Lecumberri.

Historia de un documento
(Óscar Menéndez, 1971)

Memorial del 68 (Nicolás Echevarría, 2008)

29 de octubre. El ejército desocupa las instalaciones del IPN ubicadas en el Casco de Santo Tomás.

4 de noviembre. Asambleas estudiantiles del Politécnico y la Universidad deciden mantener el paro hasta que se obtenga solución al pliego petitorio.

5 de noviembre. Treinta miembros del CNH se reúnen con Julio Sánchez Vargas, procurador general de la República, y le exigen la libertad de todos los estudiantes presos desde el 23 de julio.

4 de diciembre. El CNH acuerda levantar la huelga estudiantil. El paro duró 130 días.

6 de diciembre. Se disuelve formalmente el CNH.

1 de septiembre de 1969. En su V Informe de Gobierno el presidente Gustavo Díaz Ordaz asume "íntegramente la responsabilidad personal, ética, jurídica, política e histórica, por las decisiones del gobierno en relación con los sucesos del año pasado". Seguían detenidos los principales líderes del movimiento.

Historia de un documento

(Óscar Menéndez, 1971)

Díaz Ordaz y el 68 (Luis Lupone, 1998)

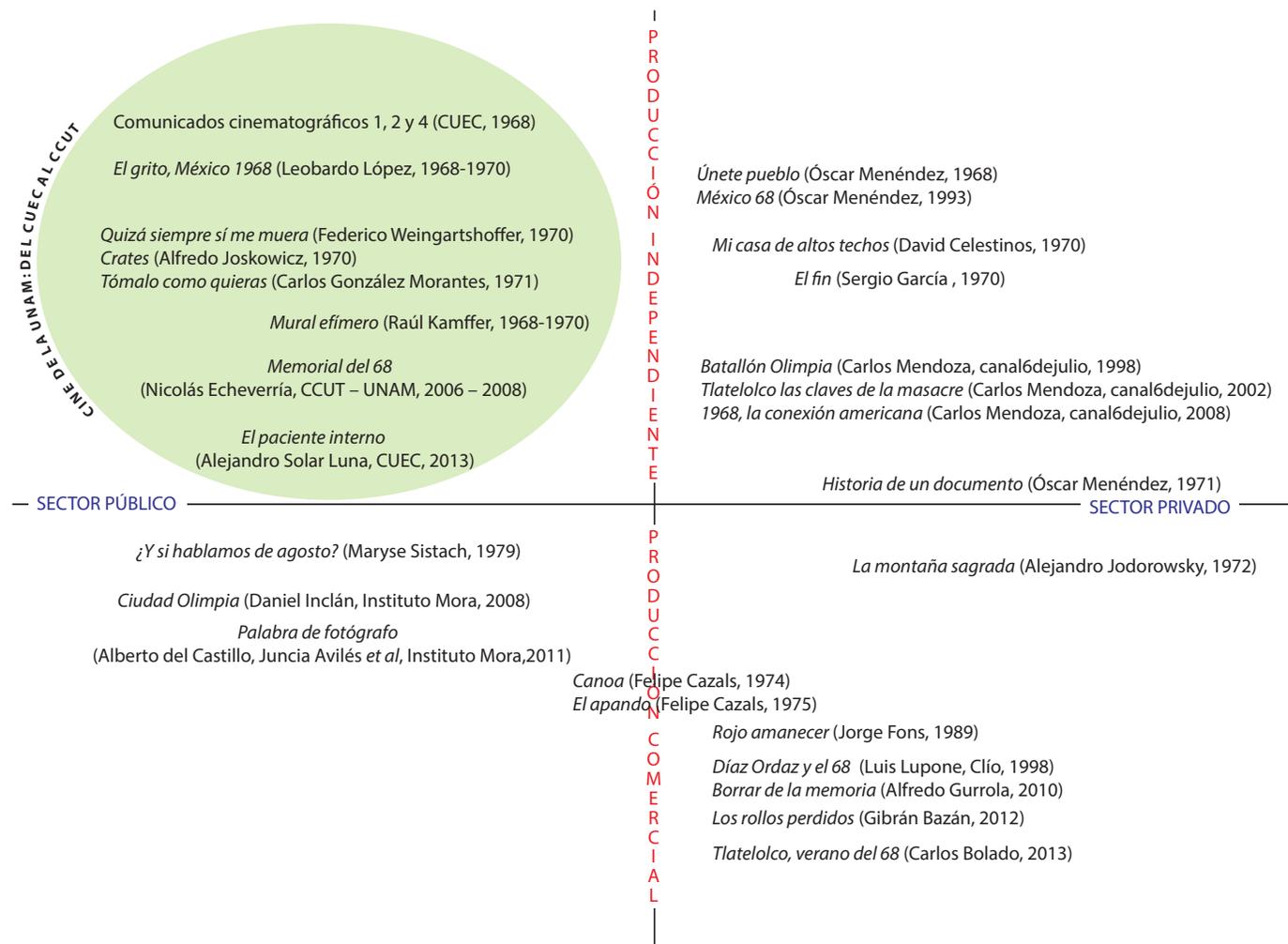
Memorial del 68 (Nicolás Echevarría, 2008)

Tlatelolco, verano del 68 (Carlos Bolado, 2012)

El paciente interno

(Alejandro Solar, 2012)

II. Mapa conceptual de fuentes



Agradecimientos

Traté de hacer una pequeña lista. Fallé rotundamente. Este trabajo ha dependido de la gentileza, solidaridad y apoyo de colaboradores, familia y amigos, entre los cuales:

Come ogni cosa che c'è, debo la posibilidad de poder hacer lo que me gusta a mi generosa y amorosa madre, y a mi amoroso y generoso padre, fortalezas y motores que no sólo proveyeron la beca familiar, sino también se hicieron promotores de #LaTesis, con su infaltable #YaTermínala. Mi papá, además, hizo la corrección de estilo.

Dos de las personas que han marcado mi vida llegaron prácticamente al mismo tiempo. A Álvaro Vázquez Mantecón le debo haberme mostrado las posibilidades de estudiar lo que de la historia y el mundo se puede entrever en las películas. No sólo me puso en el camino, sino que años después me dio la oportunidad de participar en una de las mejores experiencias profesionales que he vivido, al incluirme en el equipo del *Memorial del 68*, en donde se germinó la idea de lo necesario que era estudiar este tema desde el punto de vista del cine.

Al mismo tiempo, me siento profundamente afortunada por haber compartido aula, seminarios, coloquios y una seria amistad con una de las brillantes mentes de Israel Rodríguez. El hecho de que trabajemos temas cercanos, y por ende pueda contar con su crítica y sus descubrimientos, es uno de los mayores golpes de suerte de mi vida.

Agradezco la confianza y paciencia de mis tutores, Deborah Dorotinsky, fuerza constante y atenta, sin cuyos comentarios y consejos este proyecto simplemente no habría salido adelante; Renato González Mello y David Wood, que me hicieron señalamientos neurálgicos con los cuales trabajé nuevas ideas y acercamientos al tema.

Mis lectores, Rebeca Monroy y Alberto del Castillo, por una revisión metódica que hizo crecer en profundidad (y tamaño) esta tesis.

Javier, Mace, Elo, Rebeca, Karo, Ramón, Pepe y todos los SUACos, que no sólo me ayudaron a pulir algunos argumentos en su compañía, sino que permitieron que me presentara ¡cuatro veces! en el CUAC hablando del 68 en el cine –y ganando

así el prestigiado premio “Variaciones sobre un mismo tema”–.

Merecen mención aparte Ana y Carolina, con quienes compartí información, fuentes e incluso descubrimientos. Nuestro intercambio fue decisivo para reenfocar algunos aspectos de mis observaciones.

Tengo que reconocer a Carlos Bolado y Carlos Azahel Solís, que me permitieron revisar *Tlatelolco, verano del 68* antes de que se comercializara; en igual medida, las atenciones de Isú Galindo y Jaime Reyna, que me facilitaron una copia de *El paciente interno* para que la pudiera ver con detalle. Sobre todo, agradezco el enorme apoyo de Sergio Cabrera, José Buil y Maryse Sistach para poder conseguir una copia de *¿Y si hablamos de agosto?*, cuya existencia durante la primera parte de la investigación era un secreto a voces, algo así como el santo grial.

Fue invaluable el sostén de Cintia, Ximena, Leticia, Alejandro y Sergio Raúl, que me dieron acceso al acervo del Memorial, y por darme la oportunidad de reunir nuevo material durante el desarrollo del programa por el 40 aniversario del 68. De igual manera, quiero subrayar la amabilidad de Jorge Moreno, que me permitió revisar su archivo de material hemerográfico de la época.

Y agradezco a los cuates: mis hermanos Julio, Rojo y Fede, que mientras estaba en esto me ganaron en todos sentidos (títulos, libros, pelis... ¡cabrones!); fueron fuente inagotable de apoyo, y el enano también el primero en ayudarme a romper tierra sobre la peculiar vinculación de las antorchas y el fut. Mi cuñada Ana Paula y su Marichuc, que me rescataron dos veces: primero, a salvar la primera versión tras la preclamsia de mi computadora; después, con sus clases rápidas de InDesign. A los del 19, que no se quejaron demasiado cuando incluso me llevé la compu al estadio; a las Pecadoras, que cuando sí entrenaba me decían que le pusiera cara de tesis a la bola... ¡y servía! A la familia muégano, Jime, Ale, Cati, Nani, JuanPi y Ju, y a la pandilla española, Jomi, Berta y Jaime, que escucharon innumerables versiones de “ya casi, ya, lo juro”, en especial en el temible último año de “los retoques”.

A mis amigos y compañeros de chamba, Marce (¡que además me ayudó a hacer el primer diseño de la portada!), Perlix, Roberto, Claus, y a mis adjuntos, Fer y Steph, sin los cuales no habría podido andar con un ojo al gato y otro al garabato (trabajo y tesis, respectivamente). Y Adriana, quien me ayudó a que esto dejara de ser un revoltijo de páginas de word.

Por último, aunque especialmente importante, agradezco al CONACYT, que me otorgó durante tres años una beca doctoral con la cual pude cursar el posgrado y realizar la investigación que generó esta tesis.

Es por sus constantes ánimos y total apoyo que logré cruzar la meta de este maratón.