

NOTAS SOBRE EL MOVIMIENTO ESTUDIANTIL-POPULAR DE 1968 EN EL CINE MEXICANO

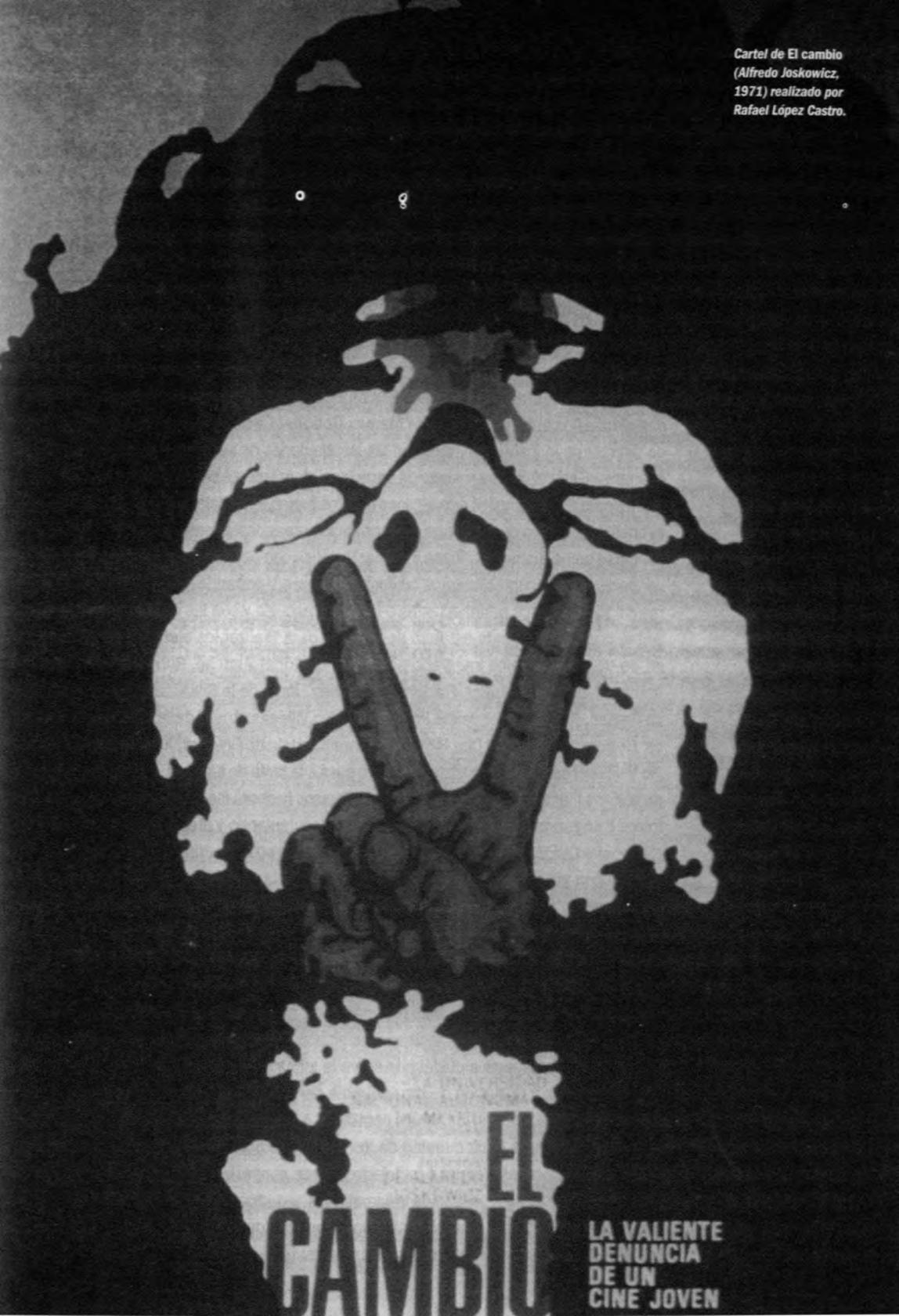
POR EDUARDO DE LA VEGA ALFARO

EDUARDO DE LA VEGA ALFARO es profesor-investigador del Centro de Investigación y Estudios Cinematográficos de la Universidad de Guadalajara (México). Ha publicado crítica y ensayo sobre cine en periódicos y revistas de México y el extranjero, e igualmente es autor de monografías acerca de la vida y obra de cineastas mexicanos como Alberto Gout, Juan Oro, Raúl de Anda, Gabriel Soría, Arcady Boytler, José Bohr y Fernando Méndez. Su último libro, *Del muro a la pantalla. S.M. Eisenstein y el arte pictórico mexicano*, recoge su larga y detallada investigación sobre la obra y la experiencia del realizador ruso en México.

EL ESCENARIO POLÍTICO

La tarde del 2 de octubre de 1968, una impresionante marcha de alrededor de ciento veinte mil personas recorrió las calles del centro histórico de la Ciudad de México, uno de los conglomerados urbanos más grandes y conflictivos del mundo. El contingente fue encabezado por algunos de los que fueron líderes del Movimiento Estudiantil-Popular que, entre julio y octubre de 1968, logró poner en jaque al sistema político mexicano, hasta entonces caracterizado por una larga tradición de hegemonía y autoritarismo derivados a su vez del poder detentado desde finales de los veinte por un solo grupo: el Partido Revolucionario Institucional (PRI), originalmente fundado con el membrete de Partido Nacional Revolucionario (PNR). Tal como se había anunciado, la marcha desembocó en la plaza de las Tres Culturas del barrio de Tlatelolco, donde exactamente treinta años atrás había tenido lugar la brutal masacre (aún se desconoce el número aproximado de muertos y heridos) que puso fin a las demandas de quienes participaron en aquel movimiento; y que aglutinó a estudiantes, profesores y empleados de las escuelas y facultades de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), del Instituto Politécnico Nacional (IPN), así como de otras instituciones de educación superior ubicadas en la capital del país o en provincia. Algunos de los oradores del mitin conmemorativo señalaron, entre otras cosas, que los avances democráticos logrados en México durante las últimas dos décadas tienen su origen más evidente en las intensas jornadas que integraron la lucha política llevada a cabo en el año axial de 1968. No les faltaba razón: lo que se inició como una reacción ante la represión contra un grupo de jóvenes estudiantes de nivel de bachillerato, alcanzó en poco tiempo proporciones inusitadas: la espiral de violencia contra los militantes y simpatizantes, aunada a la influencia del contexto internacional (los acontecimientos ocurridos en París durante el mes mayo de ese mismo año, las protestas por la invasión soviética a Checoslovaquia, las luchas estudiantiles en las universidades del sur de los Estados Unidos, las manifestaciones de la llamada «contra-cultura hippie», las secuelas de la Revolución Cubana y de la guerrilla urbana y campesina en diversos países de América del Sur, etc.), motivó que las demandas originales del movimiento (destitución de algunos funcionarios policiacos, derogación de un artículo constitucional relativo a la «disolución social», libertad a los presos políticos, indemnización a los familiares de las víctimas de la represión y algunas más) comenzaran a radicalizarse. A ello se agregaría la participación activa de diversos sectores populares que, al lado de los estudiantes, iniciaron una serie de exigencias de pronta solución para sus añejos problemas en materia laboral, jurídica o de incumplimiento de promesas de servicio y de posesión de terrenos. Como medida precautoria ante la posibilidad de que el movimiento fuera desviado de sus objetivos primordiales a causa de la manipulación o cooptación de sus líderes, se constituyó como órgano supremo de dirección un Consejo Nacional de Huelga integrado por representantes de todas las instituciones, que eran electos democráticamente en asambleas generales convocadas sobre la marcha de los acontecimientos. De esta forma, los estudiantes y sus aliados pudieron resistir

Cartel de El cambio
(Alfredo Joskowicz,
1971) realizado por
Rafael López Castro.



EL
CAMBIO

LA VALIENTE
DENUNCIA
DE UN
CINE JOVEN

y enfrentar con inteligencia los embates provenientes desde el gobierno encabezado por Gustavo Díaz Ordaz. Fue entonces cuando sobrevino la matanza de la Plaza de las Tres Culturas, acto que frenó en seco las aspiraciones de quienes participaban en aquellas luchas, toda vez que ya estaba muy cercana la fecha marcada para que dieran inicio los juegos de la XIX Olimpiada de la era moderna, cuya sede había ganado la ciudad de México cuatro años antes.

LOS TESTIMONIOS FÍLMICOS INMEDIATOS

El Movimiento Estudiantil-Popular ocurrido en México durante 1968 encontró diversos cauces de expresión ideológica y artística. En una primera fase, surgieron canciones alusivas a la lucha política así como obras de teatro cuyas respectivas puestas en escena se llevaban a cabo en las explanadas de los recintos escolares y en diversas plazas públicas. Como consecuencia lógica de aquel proceso, los entonces escasos alumnos y profesores del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC-UNAM), fundado apenas cinco años atrás a iniciativa de Manuel González Casanova y quien continuaba siendo director de la institución, tomaron las instalaciones de su escuela, constituyeron una Asamblea General interna y, luego de participar intensamente en las primeras jornadas del movimiento (lo que implicó que algunos de ellos fueran encarcelados y/o golpeados en los mítines), decidieron que su forma de intervención más consecuente en aquel momento era asumirse como documentalistas y «ganar la calle» con objeto de filmar en directo la mayor parte de los acontecimientos tal como se fueran suscitando. Armados con las cámaras de 16 milímetros pertenecientes a la propia escuela y con las dotaciones de película virgen que originalmente estaban destinadas para realizar los ejercicios escolares, un grupo de camarógrafos integrado por Leobardo López Aretche, Roberto Sánchez, José Rovirosa, Alfredo Joskowicz, Francisco Bojórquez, Jorge de la Rosa, León Chávez, Francisco Gaytán, Raúl Kamffer, Jaime Ponce, Federico Villegas, Arturo de la Rosa, Carlos Cuenca, Guillermo y Fernando Díaz Palafox, Fernando Ladrón de Guevara, Juan Mora Cattlet, Sergio Valdez y Federico Weingartshofer, se dio pues a la tarea de registrar, de manera colectiva, no sólo las marchas o mítines sino los más diversos hechos vinculados al movimiento. Conforme este avanzaba, los materiales se fueron acumulando y preservando en las instalaciones del CUEC, institución que afortunadamente no fue ocupada o saqueada por el ejército o la policía, como sí ocurrió con otras escuelas y facultades de la red de educación superior.

Simultáneo a la filmación de las vicisitudes del movimiento por parte de los profesores y alumnos del CUEC, el Consejo Nacional de Huelga encargó a otros cineastas, encabezados por Paul Leduc, Rafael Castanedo y Óscar Menéndez, la realización de una serie de cortometrajes producidos bajo el genérico de *Comunicados del Consejo Nacional de Huelga*; dichos materiales se plantearon como documentales *contra-informativos*; es decir, opuestos a la perspectiva oficial que sobre la lucha política solía difundirse a través de la prensa, radio y televisión, y comenzaron a ser exhibidos en cine-clubes o en salones improvisados ubicados en los barrios populares. A manera de ejemplo del contenido de estas cintas podemos decir que uno de los *Comunicados*, realizado hacia fines de junio de 1968 por Óscar Menéndez e intitulado *¡Únete, pueblo!*, buscaba atraer para el movimiento la simpatía y solidaridad de la llamada «sociedad civil», ello a través de un elemental y esquemático análisis de la situación socio-política del país que había provocado que los estudiantes salieran a la calle a demandar justicia. De los trabajos filmados por

Leduc y Castanedo quedan escasas referencias, pero es de suponer que cumplieron, en mayor o menor medida, su cometido original: dar a conocer el desarrollo del movimiento desde el punto de vista de sus líderes, militantes y simpatizantes.

Tras la matanza del 2 de octubre y una vez reanudadas las actividades académicas, en el CUEC se comenzó a discutir el destino que debería darse a las poco más de ocho horas de materiales filmados durante las jornadas del movimiento. La asamblea de la escuela decidió que con dichos materiales se hiciera un magno documental *de montaje*, e igualmente eligió para realizarlo a uno de los alumnos más brillantes y talentosos: Leobardo López Aretche, quien además de haber sufrido un largo y penoso encarcelamiento por participar activamente en el movimiento, contaba en su haber con la filmación de varios cortometrajes de ficción (*Lapso*, 1965; *El jinete del cubo*, 1966; *No. 45*, 1966; *S.O.S.*, 1967, y *El hijo*, 1968). De manera semiclandestina, contando con escasos recursos económicos y apoyado en un grupo integrado por José Roviroa Macías (jefe de producción), Alfredo Joskowicz (asistente de realización), Rodolfo Sánchez Alvarado (sonido), Paul Leduc, Rafael Castanedo y Raúl Kamffer (grabación), Salvador Topete (regrabación) y Ramón Aupart (edición), López Aretche dedicó poco más de un año a la elaboración de *El grito*, testimonio filmico de dos horas de duración; y de forma simultánea, el cineasta pudo realizar y exhibir un bello corto documental titulado *Leobardo Barrabás (Parto sin temor)*. Por lo demás, la ardua labor de López Aretche invertida en la realización de *El grito* tuvo amplios márgenes de libertad creativa y fue respaldada por las autoridades del propio CUEC y de la Dirección de Difusión Cultural de la UNAM.

Planteado como una sucinta crónica filmica de los principales acontecimientos que dieron sentido al movimiento estudiantil, el documental de López Aretche se divide en cuatro bloques que a su vez corresponden a los meses en que tuvo lugar el desarrollo de la intensa lucha política: julio, agosto, septiembre y octubre. Luego de los créditos, aparece una cita de Romain Rolland que se ofrece como dedicatoria y epígrafe: «A los hombres libres de todas las naciones que luchan, que sufren y que vencerán». La primera parte reseña la génesis misma del movimiento. A las imágenes idílicas de un grupo de jóvenes que charlan y bromean en el patio exterior a una de tantas escuelas de bachillerato, suceden los primeros registros de la represión: la violenta disolución de una manifestación de protesta celebrada el día 26 de julio en las calles del centro de la ciudad y el allanamiento de la Escuela Nacional Preparatoria N.1 por parte del ejército (acontecimiento que se reconstruye con diversas fotofijas extraídas de los diarios). Tras una serie de secuencias que muestran a grupos de jóvenes golpeados y encarcelados en espera de ser interrogados por los fiscales, aparece la imagen de un camión que arde en llamas en medio de la noche simbolizando la irrupción de una *conciencia iluminadora*, o algo así. El bloque inicial se cierra con otro grupo de estudiantes que parecen desafiar a la cámara haciendo con sus manos la «V» de la victoria mientras la banda sonora esparce los incesantes gritos que claman justicia.

Luego del letrero correspondiente, tienen lugar, en términos filmicos, los sucesos del mes siguiente: el mitin celebrado el 1 de agosto en la explanada de la Ciudad Universitaria; el testimonio de *pintas* en las paredes de los recintos escolares («Respeto a la autonomía», «Prohibido prohibir: el pueblo», «Muera Corona del Rosal», etc.); el discurso del doctor Javier Barros Sierra, rector de la UNAM, quien pide a los estudiantes que se manifiesten de manera democrática y ordenada; la larga marcha de ochenta mil personas que demanda la libertad de los compañeros encarcelados; el reparto de información a la salida de las

fábricas; el inicio de las labores de servicio médico estudiantil en barrios proletarios, con lo que se espera desarrollar una auténtica labor social entre los sectores populares; la impresionante manifestación del 13 de agosto (ciento cincuenta mil participantes) que concluye en el Zócalo de la Ciudad de México con una gran fiesta nocturna sólo perturbada por la presencia de un enorme gorila de cartón al que, en señal de oprobio, se le prende fuego; las reuniones dominicales celebradas en las plazas universitarias con objeto de difundir una nueva cultura política que incluye sesiones de pintura mural, cánticos «de protesta» y obras teatrales improvisadas que dan fe del desarrollo de la lucha; la todavía más multitudinaria manifestación del 27 de agosto (trescientos cincuenta mil participantes) que llega de nuevo al Zócalo capitalino a exigir diálogo con las autoridades y que da pie para que elementos del ejército salgan del Palacio Nacional con objeto de dispersar de manera violenta a los estudiantes que habían decidido esperar pacientemente la ya próxima fecha del Informe Presidencial para hacer públicas sus demandas (la secuencia se cierra con el plano que contiene la palabra «asesino», pintada en los muros de un recinto oficial). Esta segunda parte concluye con el relato en imágenes de otros dos hechos significativos: el testimonio del ingeniero Heberto Castillo, líder de los profesores universitarios, que narra los pormenores del atentado de que fuera objeto cerca de su domicilio particular; el agraviado pide a los representantes del gobierno federal que depongan su actitud hostil a las peticiones de negociación; y la manifestación de las organizaciones sindicales adscritas al partido oficial (28 de agosto) que luego de ofrecer su respaldo al gobierno terminan igualmente reprimidas por las fuerzas del orden.

La relación de los hechos ocurridos el mes de septiembre inicia con una serie de fotofijas que resumen el demagógico IV Informe Presidencial de Díaz Ordaz ante el Congreso de la Unión, integrado casi exclusivamente por representantes de su propio partido. Los legisladores aplauden las *valientes* decisiones del mandatario, que relata con voz ronca los supuestos atropellos al orden civil cometidos por los estudiantes; a la voz en *off* del dirigente se corresponden, con profunda ironía, imágenes de la ciudad que padece los síntomas de un estado de sitio: soldados patrullando alrededor de las plazas solitarias, carros blindados que circulan por la vía pública, policías vigilando en los alrededores de las zonas donde suelen reunirse los universitarios. El documental avanza mostrando algunos de los pormenores de otros dos sucesos de gran relevancia y significación: el mitin celebrado el 7 de septiembre en la Plaza de las Tres Culturas que, tras el vehemente discurso de una joven estudiante, concluye con la apoteosis de un sinnúmero de antorchas encendidas repentinamente en medio de la oscuridad nocturna, y la gran Manifestación del Silencio (cerca de quinientos mil participantes) en la que los militantes y simpatizantes del Movimiento desfilan por las calles sin proferir palabra o grito alguno. El desafío a la autoridad resulta conmovedor. La respuesta del gobierno es contundente: el ejército toma las instalaciones de la UNAM y el Politécnico (18 de septiembre), hecho ilustrado con fotografías de diarios y revistas. La crónica visual se complementa con imágenes captadas subrepticamente en las afueras del campus universitario: soldados que *cuidan* los accesos al campus o que se introducen en los salones de clase. Todo señala que el Movimiento quiere ser aniquilado a cualquier precio, cosa que ocurre en la última parte, la más trágica del film ya que es justamente la que da cuenta de la masacre ocurrida el 2 de octubre en la misma Plaza de las Tres Culturas que algunas semanas atrás se viera pletórica de antorchas que parecían simbolizar la esperanza en el triunfo de la razón contra las tinieblas de la barbarie. Las perturbadoras imágenes de la represión contra

cientos de estudiantes y simpatizantes inermes tienen su complemento sonoro en las frases extraídas de un reportaje de la periodista italiana Oriana Fallaci, que resultó herida en la refriega. El caos se ilustra con fotografías borrosas y gritos desgarradores: el relato se tensa y alcanza el paroxismo en los testimonios gráficos de dantescos cadáveres de hombres y mujeres diseminados en los pisos de una morgue.

A pesar de su clara dimensión trágica, el epílogo no deja de resultar irónico: después de mostrar la patética escena del entierro de algún anónimo estudiante se pasa, mediante violenta elipsis, a la ceremonia de inauguración de los Juegos Olímpicos: las «palmomas de la paz» permanecen simbólicamente encerradas en jaulas con alambre de púas y los aros se elevan al cielo enfatizando el aliento coral de la tragedia que, como en los relatos de los clásicos greco-latinos, adquiere resonancias cósmicas. La película se cierra sobre sí misma con una imagen que remite al posible final de *¡Que viva México!*, la obra inconclusa de Sergei Eisenstein, sólo que en esta ocasión no se trata del singular y poético *close up* al rostro risueño de un niño campesino, que en la cinta del maestro soviético iba a representar en forma alegórica el futuro de la sociedad igualitaria: *El grito* concluye el sobrio relato de acontecimientos con el reiterativo *close up* de otro niño que, de forma subrepticia y premonitoria, traza en su propio rostro y de frente a la cámara la primera letra de la palabra que resume el porvenir que parecía aguardar a las fuerzas democráticas del país: «¡Venceremos!».

A poco más de treinta años de los hechos que motivaron la realización de *El grito*, la cinta de López Aretche ha acrecentado su innegable valor testimonial, ello a pesar de las evidentes limitaciones que lastran la mirada del realizador, derivadas a la vez de una pretensión de fidelidad absoluta al registro de los sucesos. Si de extraer imágenes del Movimiento Estudiantil se trata, el film es referencia obligada sobre todo porque las películas realizadas desde otros puntos de vista, incluido el oficial, suelen ser mucho menos difundidas, se mantienen celosamente guardadas o, quizá, ya fueron destruidas. Es muy probable que los materiales patrocinados por el gobierno, también filmados sobre la marcha de los acontecimientos, contengan o hayan contenido momentos que podrían ser utilizados contra quienes ordenaron la sistemática y no pocas veces cobarde represión que aniquiló de tajo una causa que al menos en su origen se planteó la lucha por una justicia elemental.

Al asumirse, en primera instancia, como crónica cinematográfica que parece hablar por sí misma, *El grito* redujo enormemente sus posibilidades de servir como medio para el análisis *a posteriori* del propio Movimiento. Y, por otro lado, nunca aparece en la obra el menor intento por ir al fondo de los hechos, lo que sin duda hubiera hecho aparecer los no pocos errores y las contradicciones en que incurrieron los militantes de aquella, por lo demás, valiente, sincera y solidaria lucha contra las peculiares formas autoritarias que aún el día de hoy sostienen a la estructura del Estado mexicano. Ello explica el hecho de que, al momento de su estreno y difusión, el documental haya sido objeto de no pocos reparos por parte de los más diversos sectores de la crítica especializada, sobre todo la que se ubicaba en posición de extrema izquierda. El film provocó una fuerte polémica entre sus detractores y defensores y es probable que ello pesara en el ánimo de Leobardo López Aretche, quien luego de padecer fuertes depresiones y de ser constantemente acosado por la policía, el 24 de julio de 1970 decidió quitarse la vida no sin antes haber participado como actor principal en *Crates*, largometraje independiente realizado por su amigo y discípulo Alfredo Joskowiz, obra de la que hablaremos en su debido momento.

Algunos meses después del trágico suicidio de Leobardo López Aretche, el 27 de noviembre de 1970 tuvo lugar en un cine-club de la ciudad de México el estreno de otro documental acerca del Movimiento Estudiantil-Popular de 1968: *Aquí México*. La cinta, de alrededor de una hora de duración, se presentó entonces como el resultado de una labor clandestina y anónima. Se trataba de otro film *de montaje* en este caso dedicado «A los compañeros caídos en la masacre de Tlatelolco». Caótico y disperso, *Aquí México* iniciaba con imágenes de una manifestación de madres de familia frente a la Cámara de Diputados y proseguía con algunos testimonios de la miseria urbana. Después de hacer su muy peculiar crónica del desarrollo del Movimiento Estudiantil-Popular de 1968, que incluía también fotofijas del allanamiento de la Escuela Nacional Preparatoria por parte del ejército así como imágenes de otros momentos relevantes (la elaboración de pancartas llevada a cabo en la Academia de San Carlos, escuela de arte de la UNAM; la manifestación de burócratas finalmente reprimida por elementos de la guardia presidencial; la matanza de la Plaza de las Tres Culturas, etc.), la cinta se dedicaba a mostrar la situación padecida por los militantes del Movimiento en el penal de Lecumberri, considerada como una de las cárceles más tenebrosas del país. Filmada con cámara Super 8 y de manera clandestina en el interior del ámbito penitenciario, esta segunda y última parte de *Aquí México* resultaba sin duda la más interesante y reveladora ya que exponía, hasta donde ello era posible, el sufrimiento de los reos políticos y las condiciones infrahumanas en que estaban viviendo. Aunque las imágenes hablaban por sí mismas, en algunas ocasiones la voz en *off* permitía discernir el ánimo imperante en las crujías pobladas por quienes habían sido capturados durante o después de las jornadas que integraron el Movimiento. En algún momento aparecía la conocida figura del escritor comunista José Revueltas, representante de los profesores del CUCEC y de la Facultad de Filosofía y Letras de la misma UNAM; en otro, la cámara, exasperada como los líderes cautivos, comenzaba a dar vueltas en el interior de la celda («No hay cárcel para el hombre ni para las ideas», se escuchaba decir al narrador, tan anónimo como hasta el momento del estreno del film lo era su realizador). Tras quedar expuesta la ardua vida cotidiana de los reos y la oprobiosa situación jurídica de algunos de ellos, la cinta concluía con una imagen simbólica: sobre la carcomida pared de una de las celdas aparecía la palabra «Libertad».

Aunque las intenciones de *Aquí México* eran un tanto diferentes a las del documental elaborado por López Aretche, durante algún tiempo se les consideró obras complementarias. Y en efecto, ambas comparten el acierto de haber puesto las técnicas del cine testimonial al servicio de la causa de los militantes del Movimiento Estudiantil Popular de 1968. Sin embargo, resultó claro que el film de Menéndez pretendía ir más allá que *El grito* puesto que sus intenciones eran las de influir para que, tras el descalabro de la masacre del 2 de octubre, la lucha de los estudiantes recuperara su pleno sentido. Esa parecía ser la propuesta implícita al mostrar a los presos políticos que resistían, estoicos e íntegros, tras los muros del tristemente célebre «Palacio Negro» de Lecumberri.

Algunos años después del estreno formal de *Aquí México* empezaron a aparecer copias del film que ya incluían una sección inicial de créditos; se supo entonces que su realizador había sido el documentalista Óscar Menéndez, autor de la ya mencionada *¡Únete, pueblo!* Desde entonces a la fecha, Menéndez ha elaborado, a partir de muchas de las imágenes que integraron su trabajo inicial, varias versiones sobre el mismo tema. Tales son

los casos de 1968 (*Homenaje a José Revueltas*) y de *Dos de octubre, aquí México*, presentados como nuevos documentales *de montaje* referidos a los sucesos de julio-octubre de 1968, ello por no hablar de algunos programas de televisión que conmemoran la misma fecha. Alejadas del contexto que las vio surgir y les dio sentido, estas *variaciones sobre el mismo tema* sólo han servido para revelar las limitaciones artísticas e ideológicas de su autor, ya que la deshilvanada estructura de ellas no permite dilucidar los fenómenos socio-políticos referidos y mucho menos analizarlos con una perspectiva más fresca y despojada de maniqueísmos.

LOS ACONTECIMIENTOS DE 1968 EN EL CINE INDEPENDIENTE

Los acontecimientos y secuelas del Movimiento Estudiantil-Popular de 1968 no tardaron mucho en comenzar a dejar su impronta dentro del medio filmico mexicano, sobre todo en una serie de películas realizadas de manera independiente y en los formatos más diversos. Una de las tendencias más radicales referidas a la lucha política llevada a cabo por estudiantes y sectores populares durante las jornadas de 1968, derivó de los concursos de cine en Super 8 que empezaron a organizarse durante el año de 1970 como parte de las labores de difusión emprendidas por diversos organismos educativos, culturales o sindicales. Dichos concursos tenían por objetivo dar a conocer a públicos mayoritarios la labor de los cineastas *supercheros*, quienes tomaron ese formato como el mejor medio para expresar no sólo sus inquietudes artísticas, sino, sobre todo, políticas. Todo indica que, por lo que se refiere a dicha tendencia, las cosas iniciaron con la cinta *El día del asalto* (1970-1971), de Paco Ignacio Taibo hijo, cinta cuya ingenua trama (un grupo de adolescentes provenientes de familias adineradas efectuaba un asalto a cierto canal de televisión, ello con objeto de poder transmitir a gusto sus «proclamas revolucionarias»), incluyó algunas vagas referencias a las expulsiones de estudiantes en el Zócalo capitalino y a la masacre de la Plaza de las Tres Culturas.

Decadencia, atribuida a la Brigada Venceremos, y *Un jueves de Corpus*, de El Grupo, dos de los cortometrajes participantes en el II Concurso Nacional de Cine Independiente en Super 8, certamen convocado por el Comité de Agitación Cultural de la Escuela Nacional de Economía de la UNAM, hicieron abierta alusión a una nueva represión contra la manifestación organizada por grupos estudiantiles, esta llevada a cabo el 10 de junio de 1971, día en que se celebró la fiesta religiosa del Jueves de Corpus, en las calles de San Cosme, aledañas al viejo edificio de otra de las facultades de la propia UNAM. Para entonces el país era gobernado por Luis Echeverría Álvarez, quien había fungido como ministro del Interior durante el régimen de Gustavo Díaz Ordaz, y a quien, por obvias razones, todavía hoy se le vincula con las decisiones que dieron lugar a los hechos sangrientos de Tlatelolco. En *Decadencia* aparece la imagen de Echeverría Álvarez ataviada con alas de halcón (ello en clara referencia a *Los Halcones*, el grupo paramilitar que había perpetrado la masacre del 10 de junio) y de inmediato se le asocia con una foto de Adolfo Hitler. La manzana de las calles de San Cosme se representa con fotofijas publicadas originalmente en revistas y periódicos. El corto concluye con imágenes de algunos de los estudiantes asesinados. Los realizadores de la cinta pretendieron sublimar la brevedad a través de formas efectistas, pero sólo alcanzaron a esbozar una especie de prólogo carente de su respectiva historia. *Un jueves de Corpus* es un deshilvanado testimonio en torno a los hechos ocurridos en la fecha antes señalada, lo que incluye declaraciones de participantes en la abortada manifestación, irrupción de contingentes que portan mantas alusivas

a la lucha de los estudiantes, *close ups* de algunos integrantes de los cuerpos policiacos que parecen proteger a *Los Halcones* y algunas parrafadas filmicas más.

Otra de las películas participantes en el mencionado concurso organizado por el Comité de Agitación Cultural de la Escuela de Economía de la UNAM, posee mayor densidad creativa. Se trata de *A partir de cero* (1971), largometraje de Carlos Belaunzarán. La cinta, de corte más bien vanguardista y poético, expone algunos pasajes de la vida de un personaje que parece haber sobrevivido a la matanza de Tlatelolco y que desde entonces no encuentra su lugar en el seno de una sociedad envilecida y conformista. Ejemplo de un cine que intentaba meditar a partir de los traumáticos sucesos de 1968, la película de Belaunzarán quedó como testimonio y retrato de una generación signada por la angustia existencial y por la constatación de que sus legítimas aspiraciones derivaron en una dolorosa derrota, lo que implica el clásico «volver a empezar».

Finalmente, puede decirse que los mencionados *Comunicados del Consejo Nacional de Huelga* tuvieron su continuidad en la serie de *Comunicados de Insurgencia Obrera* filmados entre 1971 y 1973 en formato Super 8 por los miembros de la Cooperativa de Cine Marginal, integrada por ex militantes o simpatizantes del Movimiento de 1968: Paco Ignacio Taibo hijo, Gabriel Retes, Ramón Vilar, Víctor Sanen, Enrique Escalona, Francisco Cantú, Carlos de Hoyos, Carlos Méndez, Santiago Oñate (quien años después se convertiría en presidente del ¡Partido Revolucionario Institucional!), y varios más. Al igual que sus predecesores, los cerca de veinte *Comunicados de Insurgencia Obrera* se convirtieron en ejemplos de cine *contra-informativo* acerca de los más diversos problemas y conflictos del movimiento proletario en el México de principios de los setenta.

La otra saga de películas alusivas al Movimiento Estudiantil-Popular de 1968 se desarrolló, como era de esperarse, en el seno del propio CUEC; los iniciadores de esta tendencia fueron, como también era de esperarse, realizadores vinculados de alguna u otra forma a las luchas políticas y a la filmación de acontecimientos que derivó en la experiencia de *El grito*: Leobardo López Aretche, Alfredo Juskowicz, Federico Weingartshofer y Carlos González Morantes. A los dos primeros se debe la producción de la ya citada *Crates* (1970), cinta de setenta y cinco minutos de duración realizada en 16 milímetros a partir de un guión de ambos, actuación protagónica de López Aretche y dirección de Juskowicz. Más allá de su trama, inspirada en la vida errabunda de Crates de Tebas, un filósofo griego del siglo IV a.C., seguidor de la corriente cínica iniciada por Diógenes de Sinope, el film de Juskowicz expresa de manera soterrada buena parte del desencanto sufrido por la generación que participó en las luchas del año de 1968. Quizá no resulte gratuito que López Aretche se suicidara dos semanas después de haber concluido su participación en la cinta. Por otro lado, la historia filmica concebida por López Aretche y Juskowicz puede interpretarse también como una metáfora acerca de la manera en que los militantes del Movimiento Estudiantil-Popular debieron reintegrarse a la vida cotidiana luego de sufrir toda suerte de vejaciones: para ello, al igual que Crates de Tebas, debieron despojarse de sus antiguos valores para de esta forma poder adaptarse mejor a la nueva situación y a las nuevas condiciones surgidas de ella. Un año después, Juskowicz emprendió otra película igualmente basada en un guión de López Aretche: *El cambio* (1971). Realizada en formato profesional bajo la producción del CUEC, con fotografía en colores y actores provenientes del teatro universitario, la cinta de Juskowicz narra las peripecias de un par de amigos que, hastiados de la rutina urbana, deciden irse a vivir a un sitio cercano al mar, «en pleno contacto con la naturaleza». Ahí descubrirán que el proceso industrial ha



contaminado los otros edénicos paisajes y se verán involucrados en las luchas de los pescadores que, debido al desastre ecológico, se han quedado sin medios para poder subsistir. Expulsados del paraíso, los amigos decidirán arrojar lodo y desechos industriales

El cambio (Alfredo Joskowicz, 1971).

a un político local ataviado con ropa similar a la usada en ese entonces por el presidente Echeverría Álvarez. El acto de rebeldía un tanto gratuita les costará la vida a manos de un militar que en regordeta figura encarna la prepotencia de las fuerzas del orden que aplastaron a sangre y fuego al Movimiento Estudiantil-Popular. Disfrazada de una historia realista y hartamente posible en el contexto del México moderno, la alegoría de la masacre de Tlatelolco resulta muy clara pero el realizador no se queda ahí; su película hurga en otras dimensiones de la realidad y de hecho termina convertida en un análisis autocrítico de la ingenuidad con que los jóvenes de 1968 emprendieron su lucha contra un descomunal aparato estatal sustentado en prácticas viciadas y corruptas hasta la médula. En tal sentido, la obra de Joskowicz se mantiene vigente ya que, leída con atención, muestra la necesidad de saber interpretar los sutiles mecanismos del poder para, en caso de hacerlo, afrontarlos con mejores resultados.

Otro es el caso de *Quizá siempre sí me muera* (1970), cuarto largometraje producido por el CUEC (los anteriores habían sido *El grito*, *Crates* y *El cambio*, en riguroso orden de realización) y filmado en 16 milímetros y blanco y negro por Federico Weingartshofer, entonces alumno de esa institución y uno de los camarógrafos del citado documental editado por López Aretche. Realizada como trabajo de tesis, *Quizá siempre sí me muera* es una atinada exploración en los terrenos del cine de poesía. Su eje dramático está constituido por las vicisitudes de Simón, un joven cuya vida azarosa remite constantemente a los postulados fundamentales de la filosofía anarquista. La película, de 65 minutos de duración, se ofrece para intentar una nueva lectura sobre el desencanto generacional post-1968, lo que en este caso implica el empleo de un desquiciamiento formal y temático que se sintetiza en el suicidio imaginario del protagonista y que esconde el rechazo a las normas y valores institucionalizados. El joven, que aspira a ser escritor, está obsesionado con la idea de la muerte y parece llevar a cuestas el fracaso del Movimiento Estudiantil. Todo está perdido para este personaje que vaga por las calles mientras se imagina cometiendo actos anarquistas en compañía de una amiga o siendo expulsado por sus compañeros de guerrilla en remotos lugares de la sierra. Al final, Simón, en pleno delirio, es sacado de un moderno restaurante para ser conducido al manicomio, lo que denota su muerte espiritual. Se trata, entonces, de otra manera de intentar asumir lo que muchos de los militantes del Movimiento de 1968 consideraron una irreversible derrota de sus aspiraciones de cambio democrático.

El restante largometraje producido por el CUEC en 1971 fue realizado por Carlos González Morantes, quien estuviera preso durante buen tiempo a consecuencia de su

participación en las luchas estudiantiles y populares de 1968. *Tómalo como quieras* (título irónico si los hay), remite, por su estructura conceptual, a *El ángel exterminador* (1962), una de las obras maestras de la etapa mexicana de Luis Buñuel. Sólo que aquí los burgueses que permanecen enclaustrados en una lujosa mansión se han cambiado por un trío de personajes (un profesor, un estudiante y una alumna) que de pronto se descubren imposibilitados para salir de la Ciudad Universitaria que ha sido cercada por el ejército, según lo dejan ver los anuncios periodísticos que aparecen en los créditos del filme. La alegoría se abre formalmente con la imagen de la muchacha que viaja en camión rumbo a la sede de la escuela a la que asiste a tomar clases. Los espacios están vacíos, solitarios. Al aparecer los otros dos personajes da principio el juego de referencias: surgen las discusiones sobre la realidad socio-política del país, lo que demuestra el desconocimiento de los universitarios acerca de esos temas; la pareja de jóvenes hace el amor de manera muy libre pero sólo para «relajar las tensiones» que les causa el saberse encerrados en el edificio de la Rectoría sin poder entablar vínculos con el exterior; el profesor se convierte en una especie de filósofo que actúa y habla con la cautela requerida. De manera velada, González Morantes plantea otra autocrítica que en este caso rebasa al sector de los universitarios para apuntar directamente a la mentalidad clasemediera aprisionada en sus propios temores e impotencia. Cuando cada uno de los personajes tiene oportunidad de soñar o entrar en estado de delirio, se hacen evidentes la serie de condicionamientos psicosociales que mucho tienen de castrantes: el profesor sueña con ser un escritor famoso; la alumna se imagina convertida en una típica ama de casa rodeada de sus dos hijos; el estudiante se concibe como un ejecutivo moderno que ve salir de una alberca a una bellísima mujer ataviada en riguroso bikini. Más adelante, el trío pide ayuda a una familia campesina que pasa de lado sin hacerles caso. La situación se torna obsesiva y cargada de angustia; mientras tanto, en el exterior se lleva a cabo una nueva matanza: la que perpetraron *Los halcones* el 10 de junio de 1971. Han pasado pues tres largos años y nada

parece haber cambiado. El final parece hacer énfasis en la necesidad de analizar el radicalismo de izquierda que a lo largo de la película se expresa en los discursos y frases emitidos por la alumna, que resulta así no sólo el personaje más emotivo sino el catalizador de la historia.

El tipo de reflexiones cinematográficas planteadas por películas como *Quizá siempre sí me muera* y *Tómalo como quieras* tendría una secuela más en *Todo en el juego* (1972), largometraje de ochenta minutos de duración filmado en 16 milímetros y blanco

y negro por Rubén Moheno Verduzco, otro de los alumnos egresados del CUEC. A la manera de ciertas películas políticas realizadas en Francia por el Grupo Dziga Vertov, la obra de Moheno Verduzco se estructura a partir de constantes citas y referencias extraídas de textos clásicos de Carlos Marx, Vladimir I. Lenin, Frantz Fanon, Ernesto «Che» Guevara y otros teóricos de izquierda; mientras tanto, el desfile de las imágenes parece esbozar un relato que incluye las peripecias de un torvo agente de la CIA, las desventuras sexuales de un estudiante vestido de marinerito, el desenfreno de una hermosa profesora que termina haciendo el amor con uno de sus alumnos en presencia del director de la escuela y cosas por el estilo, sin faltar la cita a la comedia muda estadounidense: la maestra se



Quizá siempre sí me muera (Federico Welngartshofer, 1971).

introduce en la pantalla como el héroe de *Sherlock Holmes Jr.*, la obra maestra de Buster Keaton, gracias a lo cual logra que su alumno-amado resucite plenamente transformado porque finalmente ha adquirido la tan buscada conciencia de clase. El tema que subyace en *Todo en el juego*, cinta poco lograda en el plano técnico, parece ser el de la lucha revolucionaria latinoamericana concebida en sus aspectos lúdicos e inmediatos. Resultan claros, en cierto sentido, los ecos de muchas de las consignas que guiaron al Movimiento Estudiantil-Popular cuando este comenzó a radicalizarse debido, entre otros factores, a la incorporación de jóvenes militantes del Partido Comunista Mexicano, organismo que desde años atrás venía padeciendo una represión sistemática por parte de los gobiernos priistas.

Mario Aguiñaga Ortuño, quien fuera militante del Movimiento Estudiantil-Popular en su época de alumno de la Escuela Nacional de Arquitectura, acometió otra más de las películas referidas al tema que nos ocupa: *Historias de una familia*, cortometraje producido por el CUEC en 1976. En este caso, un grupo familiar integrado por el padre, la madre, el hijo y la hija, ambos recientemente salidos de la adolescencia, se ve repentinamente involucrado en la lucha política de 1968. Pasado el tiempo, los hijos, ya casados, han formado sus respectivas familias y viven dentro de todas las convenciones sociales pequeño-burguesas; el padre ha caído en el alcoholismo y la madre, el personaje más emblemático de la trama, mantiene el compromiso político que adquirió con el Movimiento y continúa desarrollando labores como activista. A pesar de algunas deficiencias técnicas, la cinta de Aguiñaga Ortuño posee los méritos de la elocuencia y sencillez. Carente de cualquier pretensión es un relato verosímil a través del cual su realizador parece querer saldar cuentas con su pasado. Aunque sus objetivos sean otros, algo similar puede decirse de *Amnistía* (1978), cortometraje documental de Carlos Mendoza realizado como ejercicio de estilo en el mismo CUEC; a través de las técnicas más elementales del cine directo, la película expone la situación de los presos, perseguidos, desaparecidos y exiliados políticos en México justo en un momento en que el gobierno federal acababa de establecer un decreto que permitía la libertad de muchos de los ex-militantes del Movimiento Estudiantil-Popular. Luis Tomás Cervantes Cabeza de Vaca, otrora uno de los líderes de la lucha, analiza frente a la cámara las repercusiones de tal medida no sin hacer denuncias de la situación sufrida por él durante su encierro en Lecumberri. Por su parte, *Somos testigos* (1978), de Salomón Zetune Moljo, medimetraje de cincuenta minutos de duración que cierra otra etapa en lo que a nuestro tema concierne, resume la historia de una joven obrera que luego de participar en las luchas políticas de 1968 se convierte en víctima propicia de la represión policíaca. El estilo del realizador evoca los planteamientos estéticos del neorealismo italiano pero la trama carece de fuerza dramática y no logra superar las típicas situaciones maniqueas que involucraban a obreros-buenos y patrones-perversos.

A medida que los acontecimientos del año axial de 1968 fueron quedando atrás, los alumnos de las nuevas generaciones del CUEC comenzaron a desinteresarse cada vez más en el tema. Durante las décadas más recientes únicamente se registran otros dos casos: *REO. S.A.* (1985), corto documental de Josefina Domínguez y Rogelio Herrera y *Ángeles de octubre* (1988), de Urania Chavarría, ficción de cuarenta minutos de duración. La primera de las cintas se construye a partir de un testimonio de Salvador Aguilar, participante en los sucesos políticos que dieron sentido al Movimiento Estudiantil-Popular. A diez años de haber salido de la cárcel como consecuencia del decreto de amnistía, el entrevistado

evoca la manera en que se inició en la militancia y, con voz más pausada, reflexiona sobre los relativos avances democráticos ocurridos en el país. Por su parte, la película de Chavarría, cuyo largo subtítulo (*—Quién en los misterios alcanza de los suspiros que doy— Auto sacramental filosófico-político-moral para que el milenio nos alcance*) se pretende irónico, narra la historia de una joven estudiante de la UNAM que se cambia a vivir a uno de los edificios de Tlatelolco; el departamento en el que se instala es habitado por el fantasma de Holanda, quien fuera asesinada el 2 de octubre en la plaza de las Tres Culturas. Luego de los encuentros y sustos correspondientes, ambos personajes entablan una amistad que se supone eterna. Más que un relato fantástico con elementos humorísticos, la obra fílmica de Chavarría se ofrece como una especie de alegoría sobre el significado que el Movimiento Estudiantil-Popular de 1968 tiene entre las nuevas generaciones de universitarios. De aquellos hechos sólo parecen quedar simples evocaciones cargadas de mitos y misterios. El reto consiste en afrontar los fantasmas de 1968 a fin de poder recuperar, en otro plano, los verdaderos logros de esa lucha política.

Otro par de películas alusivas al tema que nos concierne fueron realizadas como trabajos escolares producidos por el Centro de Capacitación Cinematográfica (CCC), fundado en 1975 con objeto de abrir un nuevo cauce a la enseñanza del cine en México. Definida como una «sobria y sensible crónica intimista sobre unos adolescentes que despiertan a la vida amorosa y a la conciencia social», *¿Y si platicamos de agosto?* (1980), medimetro de Maryse Systach, va complementando su relato con una serie de referencias al tenso clima político que precedió a la masacre de Tlatelolco. En esta pequeña obra maestra del nuevo cine femenino mexicano, el Movimiento Estudiantil-Popular constituye un eco lejano que sin embargo dota de sentido a la vida cotidiana de sus personajes principales, quienes, sin saberlo, se encuentran inmersos en la vorágine de los cambios culturales que trajo, como una de sus más inmediatas consecuencias, la lucha política. La película restante, *Entre paréntesis* (1981), largometraje escrito y dirigido por Gustavo Montiel Pagés, centra su relato en los problemas amorosos de una pareja formada por una bailarina y un escritor frustrado; tales vicisitudes se remiten a la huella que dejaron los sucesos de 1968 en toda una generación. El catalizador de esta historia es un hombre de veintiocho años que en todo momento se muestra nostálgico de lo que para él llegó a significar tanto el Movimiento en sí mismo como la cultura de los sesenta, aquí sintetizada en la música de los Beatles. Con un estilo sobrio, el realizador pretende retratar, sin lograrlo plenamente, un estado de ánimo que parece no tener alternativas y que encuentra su cauce final en el suicidio del protagonista. En suma, estamos ante otra variante de la perspectiva desencantada sobre los acontecimientos de julio-octubre de 1968 y sus importantes secuelas.

LAS PELÍCULAS INDUSTRIALES

Una de las consecuencias inmediatas del Movimiento Estudiantil-Popular de 1968 fue el establecimiento de la llamada *Apertura democrática*, estrategia política esgrimida durante el régimen de Luis Echeverría con el claro objeto de lavar, ante propios y extraños, la deteriorada imagen del Estado mexicano tras la brutal represión ejercida contra los sectores disidentes. Como parte primordial de esa estrategia, el gobierno echeverrista decidió apoyar los intentos de innovación de la industria fílmica mexicana que, desde varias décadas atrás, venía arrastrando una severa crisis artística y económica. Mediante la creación de una serie de empresas de capital mixto, el Estado intervino en todos los sectores de



Canoa (Felipe Cazals, 1975).

la industria. Gracias a ello sería posible la incorporación de una nueva generación de cineastas al sector industrial. A uno de ellos, Felipe Cazals, se debe la realización de *Canoa* (1975), la primera cinta industrial que abordó, así fuera de manera sesgada, el tema de las luchas políticas de 1968. Basada en hechos reales ocurridos el 14 de septiembre de dicho año en un pueblo enclavado en la serranía del estado de Puebla, la obra de Cazals, quien había realizado una serie de importantes películas independientes (*Que se callen*, *Leonora Carrington o el sortilegio irónico*, *La manzana de la discordia*, *Familiaridades*, 1966-1969) y varias fallidas cintas en el seno de la industria (*Emiliano Zapata*, *El jardín de tía Isabel*, *Aquellos años*), expone con crudo realismo el brutal linchamiento padecido por un pequeño grupo de cinco trabajadores de la Universidad Autónoma de Puebla a manos de los habitantes del lugar; confundidos con estudiantes *alborotadores* y *comunistas*, los jóvenes se convirtieron en víctimas propicias de la intolerancia y el conservadurismo arraigados en el agro mexicano. Manipulada por el párroco del pueblo, la turbamulta masacró, con palos, piedras y machetes, a los empleados de la UAP, quienes solamente pretendían escalar el volcán de La Malinche, así como a los integrantes de la familia campesina que les ofreció resguardo en una noche de tormenta. Inspirado en un excelente guión del crítico Tomás Pérez Turrent que incluye elementos de falso documental, el cineasta aprovechó perfectamente la reconstrucción filmica de los sangrientos hechos para plantear una audaz alegoría sobre la represión en contra del Movimiento Estudiantil-Popular. De esta manera, el cura guarda un intencional parecido físico con la torva figura de Gustavo Díaz Ordaz y la atmósfera de creciente tensión política que se vivió durante los meses de julio a octubre de 1968 se sintetiza en el transcurso de una sola noche hasta desembocar en una feroz masacre no muy distinta a la cometida por las fuerzas del orden en la Plaza de las Tres Culturas. El triunfo comercial y artístico de una película como *Canoa*, que permaneció durante doce semanas en su sala de estreno, vino a confirmar el interés del público en las



Rojo amanecer (Jorge Fons, 1989).

propuestas acometidas por esa nueva generación de cineastas encabezadas por gente como el propio Cazals o Arturo Ripstein, quien años atrás había realizado *El castillo de la pureza*, película que a pesar de referirse a otro hecho real (el prolongado enclaustramiento de una familia de clase media regida por un padre paranoico), también se presta a una lectura de resonancias alegóricas sobre la mentalidad autoritaria imperante en la época del Movimiento Estudiantil-Popular.

Catorce años después de la realización de *Canoa*, auténtico clásico del cine mexicano contemporáneo, Jorge Fons, integrante de una de las primeras generaciones egresadas del CUEC, logró recuperar para el cine industrial el tema de los sucesos de 1968. Con guión de Xavier Robles, destacado escritor fílmico de izquierda, *Rojo amanecer* (1989) se ofrece como una obra capaz de abarcar, a través de un relato de poco más de hora y media de duración, los principales aspectos de la represión gubernamental contra las corrientes disidentes que integraron el Movimiento ocurrido en 1968. El eje dramático está constituido por los actos de una familia que habita un pequeño departamento ubicado en las inmediaciones de la Plaza de las Tres Culturas. La acción transcurre justamente el día 2 de octubre en el claustrofóbico espacio habitado por el grupo familiar integrado por el padre, la madre, el abuelo y cuatro hijos (tres varones y una mujer), dos de ellos afanosos estudiantes universitarios. Conforme avanzan las horas, la tensión irá creciendo y la película misma comienza a poblarse de signos ominosos (los servicios como la electricidad y el teléfono son interrumpidos de manera abrupta; aparecen soldados que se van colocando estratégicamente en diversas áreas del edificio, etc.). Cuando, finalmente, la matanza da principio, *Rojo amanecer* adquiere el tono de una

reveladora tragedia colectiva: salvo el hijo pequeño, mudo testigo de todos los hechos de la trama, la familia morirá de forma brutal a manos de un grupo paramilitar que se ha introducido a las habitaciones en busca de un estudiante herido. A la mañana siguiente, el niño abandona el lugar y camina entre los cadáveres esparcidos en la Plaza de las Tres Culturas mientras un trabajador de limpieza lleva a cabo la higiénica tarea de borrar lo antes posible las huellas de la violenta masacre ocurrida horas antes.

A pesar de las evidentes intenciones de crítica y denuncia por parte de Fons y su guionista, *Rojo amanecer* adolece de varios defectos que no le permiten acceder, como era de desearse, a los niveles del gran cine político latinoamericano. Los afanes sintéticos y reduccionistas de la obra operan en contra de ella; tampoco la favorecen las pésimas actuaciones de la mayoría de los intérpretes ni la poco inspirada labor fotográfica del camarógrafo Miguel Garzón. Hay en la cinta un hábito de sensacionalismo más proclive a la nota roja que a la catarsis que permita a su vez una aguda reflexión de los hechos. Aún así, la cinta de Fons sufrió amagos de censura total; su exhibición sólo fue permitida luego de que le fueron cortadas algunas escenas alusivas a la presencia del ejército en el escenario de la matanza. Ello revela, sin duda, los privilegios y la impunidad de que gozan los militares en países como México: son elementos a los que no se puede tocar «ni con el pétalo de una rosa», según diría el refranero popular.

De todo lo dicho con anterioridad puede concluirse, entonces, que el Movimiento Estudiantil-Popular de 1968 ha dejado una huella profunda en la sociedad y cultura mexicanas aunque quizá siga haciendo falta que el cine (y ahora el vídeo), ayude a reflexionar, con mayor rigor y profundidad de la hasta ahora lograda, sobre las motivaciones y consecuencias de un momento histórico que constituye el parteaguas del México moderno.

ABSTRACT. The massacre that took place at Plaza de las Tres Culturas of Tlatelolco in 1968 means a crucial episode in Mexican contemporary History. The student-popular movement, that echoed the international actions of that time, was aborted by the army in a brutal and harsh way, whose exact amount of victims is still unknown. The intention of this essay is to go through the reflections and films that this event brought about, laying special emphasis on the CUEC (Centro Universitario de Estudios Cinematográficos), run by the UNAM (Universidad Nacional Autónoma de México), which promoted and backed up such film productions. Three aspects that let the chronicle of the facts pass through are therefore analyzed: the documentaries that told about the event from the very first moment it happened and the independent and industry films that went back to the topic in the seventies. ■

