

ENTRE EL
FESTEJO Y LA
DENUNCIACINE
DEL
68ISRAEL
RODRÍGUEZ

La cantidad de escritos sobre el “cine del 68” es verdaderamente grande. Como ha ocurrido en los últimos meses, en lo que resta del año se multiplicarán las referencias, las filmografías, las entrevistas y los ciclos

conmemorativos del cincuentenario. Sin embargo, la producción ya tiende a ser repetitiva, nostálgica, petrificante. Los textos se preocupan por describir de modo detallado, basándose en memorias personales, las formas de participación de los jóvenes cineastas en el movimiento estudiantil o por analizar la manera en que este conflicto fue representado en las pantallas a lo largo de cinco décadas. Entre iconografías y entrevistas, la revisión histórica sigue siendo una tarea pendiente.

No solo eso. Tanto en los trabajos periodísticos que han recabado una y otra vez los testimonios de

Los documentales realizados por los estudiantes ocupan el lugar principal de la memoria fílmica del 68. Conviene incluir las películas financiadas por el gobierno para comprender cómo se disputó la imagen de México en la cinematografía del periodo.

los jóvenes cineastas como en las publicaciones de historia del arte que han analizado los registros cinematográficos de aquel año, el panorama siempre parece incompleto. Hasta ahora “el cine del 68” ha sido, en su mayoría, el cine del movimiento estudiantil. Curiosamente, aunque las cintas producidas por estudiantes y simpatizantes fueron exhibidas en su momento ante públicos reducidos, con el paso del tiempo han logrado ocupar el lugar central en la memoria fílmica del 68.

Que no se enciendan las alarmas. No pretendemos en este ensayo desdibujar o minimizar los filmes del movimiento estudiantil, sino revisarlos junto a otras producciones que hicieron de 1968 un año determinante también en el ámbito cinematográfico. Se trata de abrir la toma para que aparezcan más actores. No pretendamos “equilibrar” el cuadro incluyendo en él las producciones del régimen priista, sino comprender cómo, una vez pasados los Juegos Olímpicos y el movimiento estudiantil, la imagen pública e histórica del país comenzó a debatirse en un universo fílmico

que para finales de los sesenta ya no era terreno exclusivo del Estado.

Del amplio universo de películas realizadas en nuestro país en 1968 (unas ciento cincuenta) debemos centrarnos en dos conjuntos: las obras que disfrutaban el patrocinio del comité organizador de la Olimpiada para promocionar los logros de México antes y después de 1968, y las cintas grabadas con las cámaras de quienes militaban en el movimiento estudiantil, que intentaron denunciar el lado más oscuro del régimen. Aunque las películas oficiales de la Olimpiada y los registros militantes se hicieron prácticamente al mismo tiempo (en algunos casos por los mismos creadores) son, sin embargo, cintas que intencionalmente ocultan a su contraparte (casi podríamos decir que se repelen). Quizá por ello cuando los historiadores acuden a unas suelen ignorar las otras.

OLIMPIADA

Tras asumir Pedro Ramírez Vázquez la dirección del comité organizador de la Olimpiada, el entusiasta funcionario emprendió un ambicioso plan de difusión cuyas líneas editoriales intentaban reafirmar la relación entre deporte, arte y cultura e impulsar la idea de que las Olimpiadas eran una fiesta que la juventud celebraba en un país donde imperaban la fraternidad y la paz. Este proyecto tuvo como centro un magno programa artístico, la Olimpiada cultural, que se valió de todos los medios –impresos y electrónicos– para hacer llegar al mundo la imagen de México como una nación moderna y pacífica. Pues bien, una parte importantísima de esa difícil labor recaía sobre la llamada sección de cinematografía, una enorme oficina productora encargada de la imagen filmica de la Olimpiada.

Comandada por el novel cineasta Alberto Isaac, la sección de cinematografía tenía esencialmente tres funciones: organizar un amplísimo programa de exhibición, promover a México en el extranjero y, el más importante, producir la película oficial de los Juegos Olímpicos. El programa de exhibición fue gigantesco: se organizaron veintinueve ciclos (335 largometrajes), se proyectaron setecientos cortos y, con el tema de “la misión de la juventud”, se llevó a cabo un Festival de Cine Experimental de dimensiones sin precedentes (ciento quince filmes de veinte países).

Por otro lado, como primera tarea de producción, la sección tuvo la encomienda de elaborar una serie de cortometrajes para promocionar una imagen positiva del país en un ambiente de creciente tensión. Así, con el propósito de contrarrestar la ya evidente imagen negativa de México, se filmaron decenas de promocionales que lo presentaron dentro y fuera de nuestras fronteras como un espectacular destino turístico, y al mexicano como un pueblo pacífico y moderno. En

estos materiales, la representación de México se construyó a partir de un juego de oposiciones armoniosas gracias al cual convivían modernidad y tradición, cosmopolitismo y sabor local, vanguardia artística y cultura popular. En los cortometrajes todos estos elementos se entremezclaban para mostrar a un mismo tiempo atractivos turísticos, espacios y personajes de la vanguardia artística, avances en la preparación de los Juegos y, en menor número, figuras del deporte mexicano.

Pero estos eran productos menores. El cometido principal de la sección era la filmación de una obra para la historia, una cinta que sirviera como colofón de la gloria olímpica de 1968 y como preámbulo de la gloria mundialista de 1970. Para ello, la sección echó a andar un equipo de producción sin precedentes: 81 equipos de filmación y quince equipos de registro de sonido repartidos en veintisiete escenarios. Según la memoria oficial, cuatrocientos técnicos filmaron 750 mil pies de película y se registraron 250 mil horas de sonido para que, el 29 de agosto de 1969, el público mexicano finalmente pudiera ver estrenada en varias salas del país la esperada película *Olimpiada en México* (Alberto Isaac, 1969).

En términos generales es posible decir que la cinta respetó el canon de los filmes olímpicos establecido por *Olympia* (Leni Riefenstahl, 1938) y continuado, con ligeras variantes, hasta *Las Olimpiadas de Tokio* (Kon Ichikawa, 1965). En ese aspecto poco se puede decir de la cinta mexicana. Aunque de impecable manufactura, muchos de sus elementos estructurales responden a una larga tradición surgida del filme alemán y un buen número de sus detalles magistrales fueron directamente copiados de su antecesor japonés.

Pero, más allá de su valor estético, hay algo que resulta especialmente significativo: la película contó con ocho versiones distintas. Además de la llamada “versión internacional”, que consta de catorce rollos, se hicieron otras siete ediciones finales en las cuales se incluyeron los cien minutos originales y materiales específicos de diferentes delegaciones internacionales y públicos extranjeros. Esto con la finalidad de tener versiones regionales y que la cinta fuera de interés en varias partes del mundo. En este contexto, una mínima comparación de la versión internacional con la mexicana resulta verdaderamente reveladora.

Además de la añadidura de tomas folclóricas para darle a la cinta un carácter local, lo más significativo de esta versión es que claramente intenta enfatizar la línea editorial que Pedro Ramírez Vázquez trazó para la Olimpiada mexicana. Aunque las actividades deportivas son el centro de la película, en la edición nacional la idea de la Olimpiada como un evento cultural y como una fiesta de la paz es mucho más fuerte que en la internacional. No solo se agregan largas secuencias

que muestran las peculiaridades turísticas y artísticas de nuestro país, sino también fragmentos en los que se destaca una y otra vez la convivencia pacífica entre los jóvenes. En cambio, la versión internacional prácticamente no hace referencia al Estado: la secuencia de Díaz Ordaz inaugurando los Juegos solo fue vista por el público nacional; lo mismo que un largo discurso de Ramírez Vázquez, cuya voz asegura que “los Juegos Olímpicos representan la única oportunidad que tiene la juventud del mundo de reunirse para una convivencia pacífica y armoniosa”.

Casi sobra decirlo: *Olimpiada en México* no era una cinta neutral sino la imagen con la que un Estado se representaba como un espacio de armonía dentro de una situación caótica. Para los espectadores el mensaje no era difícil de descifrar: en *Olimpiada en México* se leía también todo aquello que se intentaba ocultar. No en vano el famoso crítico Jorge Ayala Blanco la comparó con la obra de Leni Riefenstahl, pero no con *Olympia*, sino con la apología hitleriana *El triunfo de la voluntad* (1935). “*Olimpiada en México* –decía Ayala Blanco– es el triunfo del fanatismo nacionalista sobre la lucha de clases, el triunfo de la élite en nombre de la idea de patria, el triunfo del más fuerte y el mejor entrenado sobre el más necesitado y mejor explotado, el triunfo de la propaganda sobre la razón. Es otro triunfo de la voluntad: la voluntad de la manipulación colectiva.”¹

Era 1969. Las películas no eran neutrales y tampoco los espectadores. En las imágenes de la Olimpiada el público sin duda veía a Tlatelolco. Aunque la cinta de Alberto Isaac tuvo cierto éxito internacional (incluyendo una nominación al Óscar en 1970), el fantasma del 2 de octubre hizo que su recepción en México quedaría muy por debajo de las expectativas.

TLATELOLCO

Aunque algunos simpatizantes del movimiento filmaron pequeños comunicados para contrarrestar la imagen que los medios masivos habían difundido de los estudiantes, estaba claro que sus posibilidades de contrainformación eran mínimas frente al enorme aparato del régimen. No era en la comunicación inmediata sino en las imágenes para la historia donde las filmaciones de los estudiantes podrían dar la batalla. Si en 1969 se había estrenado la cinta que proyectaba la representación oficial de 1968, en los siguientes años aparecieron dos producciones que la confrontaron por primera vez, que mostraron la otra cara del 68 mexicano. Esas cintas eran *Aquí México* (Óscar Menéndez, 1970) y *El grito* (Leobardo López, 1971).

¹ Jorge Ayala Blanco, *La búsqueda del cine mexicano*, México, Centro de Estudios Cinematográficos, UNAM, 1974, p. 321.

Dos años después de la represión del 2 de octubre, las primeras imágenes que denunciaban la actuación del Estado irrumpieron en las pantallas. La proyección de *Aquí México* se llevó a cabo la noche del 27 de noviembre de 1970 (cuatro días antes del final del sexenio de Díaz Ordaz) en la Facultad de Ciencias de la UNAM. Se trataba de una cinta militante que mostraba tanto acontecimientos registrados durante el movimiento estudiantil como una serie de filmaciones realizadas de manera clandestina en 1970 al interior de la cárcel de Lecumberri. Pocos sabían quiénes habían participado en la cinta. Para cuando comenzó a proyectarse, su autor principal, Óscar Menéndez, ya se encontraba volando rumbo a París con una valija en la que llevaba todos los materiales.

La primera parte de *Aquí México* era un contundente llamado a la memoria, una arenga para no olvidar lo ocurrido la tarde del 2 de octubre. Sobre los rostros de los estudiantes asesinados se oía un dramático discurso que increpaba a los espectadores: “aunque estemos libres en este momento, somos todos presos políticos, por eso hay que recordar, recordar, recordar...” La segunda parte de la cinta presentaba, uno a uno, los rostros de los presos. Mientras sus caras desfilaban por la pequeña rendija de una puerta, una enfática voz en off declaraba: “mi voz se levanta fuera de las murallas para seguir denunciando ante los ojos de la nación y del mundo la rabiosa represión que practica el gobierno fascista de México”.

A juzgar por las notas de prensa, la proyección de la cinta resultó impactante. El suplemento cultural de la revista *Siempre!* la describía en su portada como “la primera película filmada clandestinamente en nuestro país”. Aquella tarde el cineclub de la Facultad de Ciencias de la UNAM se había convertido en un gran mitin cargado de rabia y nostalgia en el que se exigía nuevamente la libertad de los presos políticos. Y es que para 1970 los presos eran uno de los asuntos más sensibles en el debate político nacional y, para los grupos de izquierda sobrevivientes a la represión de 1968, el principal punto de referencia. Era el final de 1970 y del sexenio de Díaz Ordaz. Había pasado ya la gloria mundialista, habían pasado ya unas elecciones marcadas por la desconfianza y el abstencionismo, había concluido una campaña de Luis Echeverría cargada de retórica conciliadora. Pero los estudiantes seguían presos. Por eso eran ellos los protagonistas de una cinta que denunció al Estado mexicano. *Aquí México* era el primer gran intento cinematográfico por revertir la imagen de paz y modernidad que el régimen había intentado promover desde la sección cinematográfica. La cinta de Menéndez sacaba a la luz no solo la violencia estatal de 1968, sino su continuidad hasta 1970.

La otra gran película sobre el movimiento estudiantil, *El grito* (Leobardo López, 1971), es sin duda la obra más conocida de 1968. Gracias a las entrevistas con sus realizadores y a importantes estudios publicados en la última década, hoy sabemos de forma detallada las difíciles circunstancias en que los alumnos del CUEC realizaron sus registros cinematográficos en los meses de agosto y septiembre de 1968, los problemas que tuvieron para editarla casi en secreto y la censura que pesó sobre la película por más de un año. Esa es historia ya contada. Lo que nos interesa ahora es apuntar lo que ocurrió una vez que la cinta fue exhibida.

Es necesario decir que *El grito* no es, como en general se piensa, una cinta hecha a partir de la edición de lo que los alumnos filmaron en 1968, sino un complejo universo cinematográfico cuyos elementos tienen varios orígenes. Conviven en ella las fotografías tomadas por varios alumnos, las imágenes publicadas en la prensa, los registros de audio hechos por Radio Universidad y hasta la traducción y dramatización del testimonio de Oriana Fallaci, que fue grabado de modo expreso para la cinta. Todo ello con el objetivo de convertir a la futura película en una especie de testimonio total del enfrentamiento entre los universitarios y el Estado mexicano.

Pues bien, tras un largo periodo de censura, a finales de 1971 *El grito* se proyectó de manera “ilegal” en el cineclub de la Facultad de Ciencias donde un año antes lo hizo *Aquí México*. Tras la primera proyección la noticia corrió como el agua y las copias pronto se multiplicaron y se distribuyeron entre los comités de lucha de varias escuelas. Desde ese momento el control de las exhibiciones fue imposible, y el público era cada vez mayor. El crítico Emilio García Riera describía así una de aquellas proyecciones: “la cantidad de público impedía, no digamos ya sentarse, sino moverse siquiera. Solo una película de las características de *El grito* puede despertar tal avidez y tal entusiasmo.”² El éxito fue tal que el propio Luis Echeverría declaró en la entrega de los Arieles de 1973 que tenía conocimiento de que en los medios universitarios “está circulando una película sobre los sucesos de Tlatelolco”.

Pero la polémica sobre *El grito* no terminó con su proyección. Todo lo contrario. Tras sus primeras exhibiciones, la película fue objeto de un enconado debate entre quienes lograban verla. En estas opiniones no había medias tintas. Mientras un crítico como David Ramón aseguraba conmovido que “Leobardo López y nuestros compañeros cineastas han creado el filme más trascendente del cine mexicano”, otros, como Arturo Garmendia, reprochaban que no exhortara a continuar la lucha y se limitara a presentar las imágenes de

lo ocurrido: “eso le da a *El grito* –decía Garmendia– un peculiar tinte a medio camino entre el anarquismo y el reformismo”.³ Otro crítico, Francisco Sánchez, iba más allá y se lamentaba de que el material hubiera caído en las manos del fallecido Leobardo López, “un hombre digno de respeto, pero no por sus dotes cinematográficas, que eran nulas, ni por su posición política, presidida por la confusión y el sentimentalismo”.⁴

Ya era diciembre de 1971. Habían transcurrido tres años desde los hechos mostrados en la pantalla, y el ambiente en que era recibida la película no aceptaba posturas intermedias. En el contexto de radicalización política de principios de los setenta, no fueron pocos los que vieron en *El grito* un filme moderado y pequeñoburgués.

Sin embargo, con el paso de los años estas imágenes fueron las que permanecieron y se convirtieron en la memoria visual de 1968. ¿Por qué ocurrió esto?, ¿por qué las imágenes marginales se volvieron memoria colectiva? La respuesta parece estar, por un lado, en el contundente fracaso que a mediano y largo plazo tuvo la empresa visual del Estado. Desde 1970, la película *Pax?* (Wolf Rilla, 1970), otra megaproducción pacifista de 1968 y con financiamiento estatal, tuvo que ser exhibida casi a escondidas debido a su terrible manufactura y a que su tema central resultaba indefendible y hasta incómodo tras los sucesos del 2 de octubre. Además, pasada la euforia modernizadora de los años sesenta, *Olimpiada en México* se convirtió muy pronto en la postal de un país ilusorio o, por lo menos, de un pasado remoto e irrecuperable.

Finalmente, como en otros espacios, en la cultura visual de las últimas décadas del siglo XX la obstinación de la memoria del movimiento estudiantil fue ganando terreno poco a poco frente a un discurso oficial que parecía esforzarse en olvidar el año de 1968. La silenciosa pero constante proyección de cintas como *Aquí México* o *El grito* no se detuvo, por lo menos, en tres décadas hasta que en los años noventa sus imágenes se insertaron en documentales televisivos. Año tras año estas cintas marginales se siguieron viendo en cineclubs estudiantiles, locales sindicales o barrios populares. Discretamente continuaron incomodando la memoria de los vencedores y desordenando sin remedio la iconografía de un régimen que, a la larga, en el universo cinematográfico y en el discurso de la historia, había perdido la batalla. —

ISRAEL RODRÍGUEZ es historiador por la UNAM y El Colegio de México y especialista en historia política del cine mexicano.

² Emilio García Riera, “*El grito*”, *Excelsior*, 10 de junio de 1972.

³ Arturo Garmendia, “*El grito*”, *Esto*, 12 junio de 1972.

⁴ “*El grito*”, en *Revista Mexicana de Cultura de El Nacional*, 30 de julio de 1972.