

## **La mirada militante en el cine independiente del 68 mexicano: evocación, denuncia y propaganda (1968-1973)**

por Adriana Estrada Álvarez\* y Lorena Noyola Piña\*\*

**Resumen:** Este trabajo tiene el propósito de reflexionar acerca de la experiencia de la mirada militante de las primeras películas que se realizaron sobre la insurrección estudiantil de 1968 en México. Para ello nos hemos abocado a realizar una revisión donde tomamos como base tres películas que se realizaron entre 1968 y 1973: *El grito* (1968-1969) de Leobardo López Aretche, *Historia de un documento* (1971) de Oscar Menéndez y *México, la revolución congelada* (1973) de Raymundo Gleyzer. Se tiene como objetivo trazar la dimensión y los distintos matices discursivos que contienen en el contexto de la confluencia de experiencias del Nuevo Cine Latinoamericano.

**Palabras clave:** cine, militancia y movimiento estudiantil México 1968

**Abstract:** The purpose of this work is to think on the experience of the 'militant view', through the lens of the first movies made about Mexico's student uprising of 1968. We have focused on the revision of three essential films, completed between 1968 and 1973. The films are: *El Grito (The Grudge)* (1968-1968) by Leobardo Lopez Aretche, *Historia de un documento (A document history)* (1971) by Oscar Menéndez and *México, La revolución congelada* (Mexico, the frozen revolution) (1973) directed by Raymundo Gleyzer. Our objective is to trace the extent of the films discursive nuances reflected in the experiences that converge in the context of the New Latin American Cinema.

**Keywords:** cinema, militancy and mexican student struggle 1968

**Fecha de recepción:** 09/01/2016

**Fecha de aceptación:** 08/10/2016

# IMAGOFAGIA

Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual  
www.asaeca.org/imagofagia N°14 - 2016 - ISSN 1852-9550

---

## Introducción

El horizonte histórico donde situamos la mirada militante de las primeras películas acerca de la insurrección estudiantil de 1968 en México se desarrolla durante las décadas de 1960 y 1970. La producción cinematográfica independiente se renueva en diferentes regiones del mundo, porque confluyen rupturas sociales y políticas con la innovación mediática y la masificación de los medios de producción dirigidas a las clases medias. Es el tiempo cuando el cine independiente cobra significado en lo experimental, ensayístico, crítico, revolucionario o libertario. Es también la apuesta a la renovación y transformación del lenguaje cinematográfico. Es una época donde se inauguran obras fundamentales de cineastas como Andréi Tarkovski, Rainer Werner Fassbinder, Werner Herzog, Van Der Keuken, Pierre Paolo Pasolini, Chris Marker, Jean-Luc Godard, Agnès Varda, Akira Kurosawa, Richard Leacock, Albert Maysles o Robert Drew. Las corrientes de la *nouvelle vague*, cine directo, *cinéma vérité*, el grupo Medvedkine, el cine militante, el cine como arma de combate, el cine guerrillero, son movimientos que reciclan, renuevan o redescubren el espíritu de las vanguardias de principios del siglo XX, en el contexto político de un reordenamiento del ejercicio del poder de occidente con el resto del mundo y su relación con los movimientos de liberación que surgieron en el orbe.

Las tres películas elegidas para analizar en este ensayo se tejen en la confluencia del pensamiento libertario y revolucionario que despertó el movimiento estudiantil y que culminó con el crimen de Estado de la masacre del 2 de octubre de 1968, en la plaza de las Tres Culturas en Tlatelolco. Son largometrajes que se realizaron en la clandestinidad y en un clima de censura de un gobierno que había sostenido el crecimiento económico, pero cuya

## IMAGOFAGIA

Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual  
www.asaeca.org/imagofagia N°14 - 2016 - ISSN 1852-9550

---

particularidad radicaba en hacer uso de la violencia de Estado contra demandas y movilizaciones sociales, porque, en palabras del presidente Gustavo Díaz Ordaz (1964-1970): “el desorden abre las puertas a la anarquía y a la dictadura” (Clío tv, (1998) Gustavo Díaz Ordaz y el rompecabezas).

*El Grito* (1968-1969) es una película colectiva realizada por estudiantes del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos de la Universidad Nacional Autónoma de México (CUEC-UNAM), que se logró realizar gracias a Leobardo López Aretche. Marca el tiempo del imaginario político del movimiento del 68 mexicano, pues en ella se encuentran las primeras huellas de las voces militantes de un movimiento social que trascendió como el inicio de una larga lucha por la democracia en la historia de los movimientos sociales en México.

*Historia de un documento (Histoire d'un Document, 1971)* es una película dirigida por Oscar Menéndez, realizada entre México y Francia. En ella se cuenta la historia de los presos políticos en México. Para realizarla introdujeron en mayo de 1970, una cámara 8 mm a la antigua cárcel de Lecumberri en la Ciudad de México y fueron los presos políticos quienes filmaron en la clandestinidad las condiciones en las que vivían, con lo que se denunciaba un México manchado de sangre.

*México, la revolución congelada (1973)* de Raymundo Gleyzer, es una película que yuxtapone los tiempos de la campaña presidencial de Luis Echeverría (1970), con la historia de la revolución mexicana de 1910. Es la primera película que utiliza el documental *El Grito* como material de archivo para elevar la insurrección estudiantil como la esperanza de terminar con un gobierno de “lacras” y recuperar el camino de la revolución en México. Una película filmada

## IMAGOFAGIA

Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual  
www.asaeca.org/imagofagia N°14 - 2016 - ISSN 1852-9550

---

en México y terminada en Argentina, que le valió el premio “Leopardo de Oro” en el Festival de Locarno.

Las tres películas provienen de voces militantes en favor de los movimientos populares. Sus realizadores ven en el cine un instrumento de denuncia para crear conciencia, el llamado *cine-conciencia* de José Revueltas (2014: 140), con el ideal de expandir el horizonte de los ideales revolucionarios y de liberación. Cada una de las películas contiene matices que hemos organizado en la mirada de la evocación, la denuncia y la propaganda.

Hemos dividido este ensayo en tres partes: una breve reseña de los acontecimientos que transcurrieron durante el movimiento estudiantil de 1968; a vuelo de pájaro expresiones importantes de documental, realismo social y propaganda en el cine mexicano; para terminar con una revisión basada en los testimonios de cómo fueron realizadas las películas, así como la forma en que nos cuentan el movimiento estudiantil de 1968.

### **I. Breve reseña del movimiento estudiantil de 1968 en México<sup>1</sup>**

La insurrección estudiantil que se desarrolló en la Ciudad de México en 1968 nació de la represión por parte de los cuerpos policiacos en un conflicto entre dos grupos de dos preparatorias: la vocacional 4 del Instituto Politécnico Nacional (IPN), y el colegio privado Isaac Ochoterena, un pleito socavado de manera desmedida por los policías granaderos de lo que era el Departamento del Distrito Federal. El acto llevó a los estudiantes a convocar a una manifestación el día 26 de julio, día en que los distintos grupos comunistas en

---

<sup>1</sup> Esta breve reseña del movimiento estudiantil del 68 se basa en una revisión de diez películas que se realizaron para el ensayo “El 68 en pantalla” escrito por Adriana Estrada Álvarez y en proceso de publicación en el libro *Cine y política en México (1968-2016)* coordinado por la autora junto con Nicolás Defóssé.

## IMAGOFAGIA

Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual  
www.asaeca.org/imagofagia N°14 - 2016 - ISSN 1852-9550

---

México realizaban una manifestación en conmemoración a la toma del cuartel Moncada, fecha en la que se logró el triunfo de la revolución cubana de 1959. La confluencia de ambas manifestaciones en el centro de la Ciudad de México y el llamado a dirigirse al zócalo fue motivo para lanzar una nueva operación represiva por parte de los cuerpos policiacos de la ciudad. La respuesta de los estudiantes fue intensificar las manifestaciones y ocupar sus escuelas.

Las manifestaciones contra la represión policiaca tomaron fuerza en distintas escuelas y muchas de ellas fueron ocupadas por los estudiantes, como sucedió con la Preparatoria 1 de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). El 31 de julio el ejército lanzó un bazucazo contra la puerta de la escuela, lo que provocó una respuesta de las autoridades universitarias, y el 1º de agosto el rector Javier Barrios Sierra encabezó una manifestación en Ciudad Universitaria en donde pronunció un discurso democrático y libertario a favor de la autonomía universitaria. Carlos Monsiváis, cuarenta años después (Testimonio en Echevarría, Memorial del 68, 2008) recordó que la manifestación del rector le dio legitimidad al movimiento.

A dicha manifestación le sucede la organización del Consejo Nacional de Huelga (CNH), un órgano democrático de toma de decisiones del movimiento. El CNH era una asamblea conformada por representantes de las escuelas que integraban las principales universidades públicas del entonces Distrito Federal, tanto a nivel de preparatoria como universitario. En ese momento destacan el Instituto Politécnico Nacional (IPN), la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) y la Escuela Nacional de Ciencias Agropecuarias de Chapingo. La integración del CNH llevó a la realización del pliego petitorio, con seis demandas los estudiantes: libertad de presos políticos; la desaparición de los

## IMAGOFAGIA

Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual  
www.asaeca.org/imagofagia N°14 - 2016 - ISSN 1852-9550

---

cuerpos represivos en específico del cuerpo de granaderos; la derogación del artículo 145 y 145 bis que hacían valer el uso de disolución social y que fue la ley que amparó al gobierno para reprimir los movimientos sociales; destitución de autoridades policíacas; indemnización a los familiares por muertos y heridos en el movimiento; y la destitución de los funcionarios responsables por los actos represivos. A estos seis puntos se sumó la exigencia de diálogo público con el gobierno. Las demandas del movimiento eran contra el abuso de poder del Estado, y en las acciones se propagó, como sintetiza el cronista mexicano Carlos Monsiváis “*el evangelio de la democracia...*” (Echevarría, Memorial, 2008). Las discusiones ideológicas sobre los rumbos del movimiento se expresaron en acciones colectivas que se realizaban de manera muy concreta exigiendo el cumplimiento de los seis puntos, pues el discurso ideologizado que promovían los grupos comunistas o de izquierda en México, en ese momento no tenían mucho eco, como lo recuerda cuarenta años después Luis González de Alba, dirigente del movimiento estudiantil de 1968:

Para los que no tenían ideología alguna, que eran la gran mayoría, nuestros discursos eran sobre-ideologizados y pretendiendo buscar una línea marxista de la revolución, eran inmediatamente callados a silbidos [...]. Había la palabra mágica que era concretito, no, que Lenin y que Trotsky, no, no, concretito, qué con el mitin de mañana”. (Clío Tv, Gustavo Díaz Ordaz y el 68, 1998)

El trabajo de brigadeo, de difusión de las demandas estudiantiles con la población fue “el alma y corazón del movimiento” dice Luis Tomás Cabeza de Vaca (Echevarría, Memorial del 68, 2008). Durante el mes de agosto, el movimiento cobra fuerza y el 13 de agosto se realiza la primera gran manifestación rumbo a la Plaza Mayor de la Ciudad de México. El 27 de agosto se convoca a una segunda gran manifestación, la manifestación del desagravio

## IMAGOFAGIA

Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual  
www.asaeca.org/imagofagia N°14 - 2016 - ISSN 1852-9550

---

se le nombrará tiempo después, porque a uno de los dirigentes (Sócrates Campus Lemus) convocó a ocupar la Plaza de la Constitución hasta recibir una respuesta del gobierno, acción que provoca la salida de tanques militares de Palacio Nacional y la dispersión de los estudiantes que ocupaban la plaza. Al día siguiente el gobierno llamó a los burócratas de sus corporaciones sindicales a sumarse a una concentración a favor del orden y legitimidad del gobierno, concentración que resultó contraproducente para el gobierno porque las brigadas estudiantiles se filtraron en la concentración y los burócratas terminaron por apoyar las demandas de los estudiantes. Fue un momento donde se puso en evidencia la existencia de grupos de choque que estaban actuando en el interior del movimiento estudiantil. La manifestación del 27 y la concentración del 28 de agosto representa un quiebre en el movimiento (Mendoza, 2007, *Tlatelolco, las claves de la masacre*).

El 1º de septiembre, el presidente Gustavo Díaz Ordaz rinde su cuarto informe de gobierno. En él, amenaza al movimiento con la siguiente frase: “Hemos sido tolerantes hasta excesos criticados, pero todo tiene un límite y no podemos permitir que se siga quebrantando irremisiblemente el orden jurídico como a los ojos de todo el mundo ha venido sucediendo” (*El Grito*, 1968-1969). Los estudiantes responden a la amenaza presidencial con la reconocida manifestación del silencio, cuando miles de estudiantes marchan en silencio por las calles del centro de la Ciudad de México. El 18 de septiembre el ejército toma Ciudad Universitaria y el 24 irrumpe en el Casco de Santo Tomas del IPN, donde los estudiantes resisten hasta que son socavados. La toma militar de las instituciones universitarias y el encarcelamiento de profesores y estudiantes golpearon de manera importante el movimiento. La manifestación del 2 de octubre de 1968 en Tlatelolco se convocó para informar de los avances en las

## IMAGOFAGIA

Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual  
www.asaeca.org/imagofagia N°14 - 2016 - ISSN 1852-9550

---

negociaciones que se habían comenzado a establecer con el gobierno. Sin embargo, la Plaza de la Tres Culturas de Tlatelolco fue sitiada por el ejército al mismo tiempo que un grupo de francotiradores ligados a los cuerpos de seguridad de Presidencia (el llamado “Batallón Olimpia”) comenzaron a disparar, dando inicio a un fuego cruzado, y teniendo como resultado la tristemente célebre masacre del 2 de octubre. Hasta la fecha no se ha esclarecido el número de muertos durante la masacre en Tlatelolco. Sin embargo, este crimen de Estado marcó el fin del movimiento estudiantil y el inicio de lo que hoy se reconoce como el periodo de la guerra sucia en México.

### **II. A vuelo de pájaro, el realismo social y la propaganda en el cine mexicano**

Comprendemos el realismo social en el cine<sup>2</sup>, en términos generales, como una forma que cobra sentido, no en tanto hecho registrado en sí, sino cuando se procesa para elaborar el drama humano contenido en el acontecimiento histórico, como lo sugiere el filósofo francés de la imagen fílmica Francois Niney:

El sentido del evento se juega siempre de manera relativa a su contexto, no solamente en la realidad, sino en la película. Una película lograda es precisamente aquella que logra transponer aquella contextualización en ésta, enriqueciendo de paso sus significaciones por medio de una selección de relaciones específicas, convincentes. Todo depende de las reglas del juego, las

---

<sup>2</sup> Hemos optado por comenzar con la definición de realismo social en el cine, porque es un concepto que discute las tensiones que se establecen entre hacer cine vinculado a procesos sociales e históricos, rebasando la idea de registro para construir un discurso convincente, sea de ficción o documental. Reconocemos que la discusión es compleja y aquí sólo elaboramos anotaciones que nos permiten ubicar la dimensión discursiva que se manejan en las tres películas en cuestión. No es motivo de este ensayo discutir conceptualmente los términos que se manejan en relación a las representaciones de la realidad que se expresan en el cine.



## I M A G F A G I A

Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual  
www.asaeca.org/imagofagia N°14 - 2016 - ISSN 1852-9550

---

cuales no son evidentemente las mismas para una película de exploradores, una película de cine directo, un psicodrama de cinéma vérité, un documental actuado o una película de ficción neorrealista. (2009: 183)

José Revueltas en 1950 decía que el realismo cinematográfico era:

[...] una actitud y disposición del artista que le permite no someterse incondicionalmente a la realidad, sino tomar de ésta tan sólo su esencia y, más aún, una esencia concreta y determinada, que no se refiere a otras posibles esencias como la filosófica, la doctrinaria, etcétera, sino que con precisión es la esencia estética. (2014: 135)

En México el primer movimiento social en ser filmado fue la revolución de 1910. Lo que comenzó como simples escenas para la noticia filmada, se transformó en los primeros relatos fílmicos sobre la Revolución Mexicana. Salvador Toscano, los hermanos Alva, Jesús H. Abitia, Enrique Rosas (Miquel, 1997; Reyes, 1981), fueron algunos de los precursores de la filmografía revolucionaria creando un cine documental que, por una parte se construye con el formato periodístico o informativo, pero también con una apuesta política. Por ejemplo, el historiador mexicano de cine Ángel Miquel, registra como cine de propaganda las distintas versiones que realizó el cineasta Salvador Toscano entre 1912 y 1920 de la *Historia de la revolución*, cuya intención reflexiona Miquel fue: “mostrar la fuerza de los bandos maderistas y constitucionalistas.” (2005: 108).

En 1935 se inaugura en México la empresa Cinematográfica Latino Americana S.A. (CLASA) con una proyección continental. Dicha industria fue apoyada por el Estado durante el gobierno de Lázaro Cárdenas (1934-1940), y favorecida

## IMAGOFAGIA

Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual  
www.asaeca.org/imagofagia N°14 - 2016 - ISSN 1852-9550

---

por la crisis económica de 1929 en los Estados Unidos. Es el tiempo cuando florece la vanguardia muralista, - el llamado *nacionalismo mexicano*-, y expresiones logradas en el cine vinculadas al realismo social se expresan en la obra de Fernando de Fuentes, por ejemplo, con la trilogía de la Revolución Mexicana: *El prisionero 13* (1933), *El compadre Mendoza* (1934) y *¡Vámonos con Pancho Villa!* (1935).<sup>3</sup> Pero también, las miradas de Sergei Eisenstein en 1930-1932 con la película *¡Que Viva México!* (1930-1932), *Redes* (1936) de Emilio Gómez Muriel y Fred Zinnemann fotografiada por Paul Strand, o más adelante, las contribuciones desde el exilio español en México de Luis Buñuel con *Los Olvidados* (1950), Carlos Velo con *Torero* (1956), que enriquecieron las expresiones de realismo social en México.

El esplendor de la industria cinematográfica mexicana de las décadas de los años treinta y cuarenta declinó en los años cincuenta y sesenta, cuando los contenidos se cristalizaron en historias melodramáticas recicladas en añoranza de lo que había sido su esplendor. La decadencia se debió a varios factores, entre lo que destaca el poder de la burocracia en la producción y el monopolio de la distribución. José Revueltas anunciaba en 1949, que la industria del cine corría el “peligro de desaparecer” cuando denuncia el monopolio de distribución controlado por el empresario norteamericano William Jenkins (1949).<sup>4</sup>

---

<sup>3</sup> El investigador e historiador mexicano de los primeros tiempos del cine en México, Aurelio de los Reyes, distingue entre dos estilos diferentes de representar el movimiento revolucionario. Por ejemplo, hace mención de una serie de películas realizadas, entre otros, por Emilio Fernández, Roberto Gavaldón, Benito Alazraki, Ismael Rodríguez, Miguel Zacarías y Roberto Rodríguez, donde se imprime el escenario revolucionario como un anécdota bucólica y de folclor, mientras al citar la película de *El automóvil gris* (1933) de Enrique Rosas, así como las películas mencionadas de Fernando de Fuentes, sostiene que había una intención de reconstruir un ambiente, de dar una imagen real de la Revolución (Reyes, 1983: 1).

<sup>4</sup> El manifiesto *Revueltas lanza un yo acuso: ¡Jenkins estrangula al cine!* es una denuncia al monopolio de la distribución en México, en manos durante ese tiempo del empresario estadounidense William Jenkins. En dicho ensayo expone las redes de corrupción y censura en el cine (Revueltas, 2014: 120).

## IMAGOFAGIA

Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual  
www.asaeca.org/imagofagia N°14 - 2016 - ISSN 1852-9550

---

Si la industria cinematográfica en México estaba en declive, el movimiento artístico vivía un proceso de ruptura.<sup>5</sup> Un proceso cultural y artístico valorado en el 2014, denominado como el periodo de “desafío a la estabilidad” (1952-1967) (Eder, 2014). Un movimiento cultural ligado a corrientes literarias y plásticas que irrumpen en los años cincuenta y se expresan en el cine durante la década de los sesenta y principios de los años setenta. Podemos observar que la primera expresión de ruptura en el cine ligado a este movimiento se desarrolla en 1960 cuando se establece una discusión donde participan los intelectuales y cineastas José de la Colina, Rafael Corkidi, Salvador Elizondo, J.M. García Ascot, Emilio García Riera, J.L. González de León, Heriberto Lafranchi, Carlos Monsiváis, Julio Pliego, Gabriel Ramírez, José María Sbert y Luis Vicensen, que los lleva a escribir el *Manifiesto del nuevo cine mexicano* (1961). En dicho manifiesto se proponen la formación cinematográfica, la creación de una cinemateca, la libertad e independencia de la producción, la realización de cortometrajes y documentales, el fomento de la crítica y la reseña a través de publicaciones, la apertura de los circuitos de distribución y la defensa de la reseña en de cine (Aranzubia, Asier, 2014).

En 1965, Revueltas publica el manifiesto *Lineamientos para un cine de vanguardia*, y reivindica la película *Todos somos hermanos* (1965) de Oscar

---

<sup>5</sup> Uno de los principales intelectuales del periodo de la ruptura fue Octavio Paz. Rita Eder, en la introducción al libro *Desafío a la estabilidad, procesos artísticos en México 1952-1967* (2014) cita que la ruptura es definida por Octavio Paz en 1950 refiriéndose a la obra de Rufino Tamayo: “Octavio Paz es el autor de este concepto que aparece, quizá por primera vez, en un artículo escrito en 1950 dedicado a la obra pictórica de Rufino Tamayo. La Ruptura, según su autor, no suponía la negación de los valores plásticos de algunos integrantes del movimiento de pintura mural, sino más bien una actitud crítica ante el nacionalismo mexicano y el realismo social abanderado por algunos pintores” (2014: 26).

## I M A G F A G I A

Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual  
www.asaeca.org/imagofagia N°14 - 2016 - ISSN 1852-9550

---

Menéndez, para definir el cine de propaganda y cine de agitación (Revueltas, 1966, 2014: 139-140):

La propaganda difunde un cierto número de ideas, una tendencia doctrinaria o ideológica determinada, un sistema específico, un punto de vista. Está más referida al intelecto que la emoción. La agitación es un instrumento decidida y abiertamente emocional: no difunde ideas, sino una sola idea; no se ocupa del conjunto de la tendencia, sino escoge lo más concreto de ésta, su aspecto más sólido y contundente; no expone un sistema, sino que maneja sus reflejos prácticos y objetivos; no es el punto de vista, sino la vista misma. (1965: 139).

Durante los años sesenta en distintos países de América Latina se discute el quehacer cinematográfico relacionado a los contextos de rebeliones sociales y revolucionarias. Surge un movimiento denominado Nuevo Cine Latinoamericano cuya particularidad se resume en la subversión de estrategias de producción, distribución y exhibición (Del Valle, 2014: 7).<sup>6</sup> Un cine en el que convergen las miradas críticas y de voluntad de un cambio social, que se contraponen a los proyectos hegemónicos marcados por la industria de Hollywood, se distribuye de manera independiente y clandestina, y tiene la función de contra-informar las versiones cinematográficas institucionales (Getino y Velleggia, 2002:16).

---

<sup>6</sup> No es objetivo de este ensayo estudiar los procesos y contextos en que se desarrolló el NCL en América Latina. Sin embargo, es importante citar dichas expresiones debido a que las primeras películas del 68 mexicano que se realizaron son parte de este proceso subcontinental, una cuestión poco reconocida entre los estudiosos del cine latinoamericano. Para mayor referencia de este proceso véase Del Valle (2014).

## IMAGOFAGIA

Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual  
www.asaeca.org/imagofagia N°14 - 2016 - ISSN 1852-9550

---

¿Cuál es el espíritu del cine propaganda? El cine propaganda se comienza a perfilar a comienzos del siglo XX, cuando Eisenstein, por ejemplo, concibe la unidad en la forma y el espíritu; o Dziga Vertov, propone el *cine ojo* como una apuesta para hacer visible lo invisible, la verdad comprendida en su unidad orgánica, una propuesta poética inspirada en el constructivismo. También, del otro lado del mundo, se expresaba el humanismo de Flaherty que se opone a la recreación para confrontarse con la industria de Hollywood en el sentido de elevar lo “natural” al rango de “ficción” (Niney, 2008: 819). O, como define Niney, cuando se refiere entre varios cineastas, al documentalista inglés John Grearson como promotor del documental inglés cuya intención es la propagación de valores ciudadanos; o del lado de los estados totalitarios como el del nacional-socialismo Alemán con la película *El triunfo de la voluntad* (1934) de Leni Riefenstahl, es decir, el cine como instrumento de propagación de ideales de proyectos nacionales, hace que:

Los cineastas se interesan en el documental y a menudo en la revolución, así como los poderes políticos de uno y otro lado, dígase revolucionarios o no, comparten a pesar de sus contradicciones, el mismo credo: la película es un instrumento de educación y de persuasión de las masas, de propagación de ideales. (Niney, 2009: 113).

El cine propaganda requiere de esencia poética para persuadir, y no sólo doctrinaria, dice José Revueltas. En México, quizá una de sus mejores expresiones, durante los sesenta se encuentra en el medimetraje *La fórmula secreta* (1965) de Rubén Gámez, cuando se trabaja la representación dialéctica e histórica del mestizaje mexicano.

Las películas del movimiento estudiantil del 68 mexicano realizadas entre 1968 y 1971 tienen la particularidad de definirse con el espíritu a favor de un cambio social y se producen en la clandestinidad, fuera de los circuitos industriales y haciendo frente a la censura de información de los medios nacionales que el gobierno imponía en ese momento. Los realizadores de *El Grito* (1968-1968) e *Historia de un documento* (1971) se asumen como militantes del movimiento y sus películas son de carácter testimonial, de denuncia con el objetivo de dar a conocer las demandas estudiantiles y exigir la libertad de los presos políticos, difícil elevarlas, en términos discursivos, al cine de propaganda o de realismo social. En el caso de *México, la revolución congelada* (1973), se elabora con la escuela del Nuevo Cine Latinoamericano, nacido de la revolución cubana en 1959. Es un ensayo cinematográfico documental que abre un arco histórico que va de la Revolución Mexicana de principios de siglo XX al presente de 1970, un largometraje que yuxtapone tiempos de testimonios, actores políticos y sociales con escenas del archivo de la revolución y del movimiento estudiantil de 1968, y logra elaborar el espíritu del cine propaganda.

### **III. Las primeras películas del 68 mexicano**

#### *El Grito (1968-1969)*

El movimiento social del 68 fue el motor que llevó a la realización de la película *El Grito (1968-1969)*, una película lograda gracias a la participación colectiva de los estudiantes del CUEC-UNAM. Comenzó primero como una iniciativa espontánea de estudiantes de filmar los actos represivos de los cuerpos policiacos del entonces Distrito Federal, para después organizarse y tomar la Escuela de Cine y fotografiar y filmar los acontecimientos que sucedieron entre julio y octubre. De este material el primer resultado fueron cuatro comunicados

## IMAGOFAGIA

Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual  
www.asaeca.org/imagofagia N°14 - 2016 - ISSN 1852-9550

---

cinematográficos, firmados por el CNH, con la intención de denunciar la represión por parte del gobierno y difundir las demandas del movimiento.



*El Grito* (1968-1969) Leobardo López Aretche, CUEC-UNAM México

Sabemos por los testimonios de quienes participaron en la película que el pietaje levantado durante el movimiento estudiantil se escondió en las casas de los estudiantes después del 2 de octubre de 1968 y meses después fue recuperado. La película fue resultado de una convocatoria que realizó el entonces director del CUEC, Manuel González Casanova, quien invitó a Leobardo López Aretche, Roberto Sánchez Martínez y Alfredo Joskowicz a

## I M A G F A G I A

Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual  
www.asaeca.org/imagofagia N°14 - 2016 - ISSN 1852-9550

---

armar una película con el material del movimiento. Joskowicz decidió participar con el material sonoro, y Sánchez Martínez y López Aretche se disputaron la dirección del largometraje. Dos propuestas se pusieron sobre la mesa y la realizada fue la de Leobardo López Aretche (Vázquez Mantecón, *Testimonios “Memorial 68, 2007”*).<sup>7</sup>

Leobardo López Aretche comenzó su trayectoria en la actuación y la dramaturgia para después incorporarse a la escuela de cine de la UNAM. Sus primeros cortometrajes o registros fílmicos los realiza en 1965.<sup>8</sup> Fue uno de los estudiantes militantes del movimiento más activos de la escuela de cine, siendo delegado por parte del CUEC en el Consejo Nacional de Huelga (CNH).

Para realizar la película *El Grito* se utilizaron tres recursos: el registro fílmico, fotográfico y sonoro de los acontecimientos que los estudiantes lograron guardar, una voz masculina en *off* que pronuncia las demandas, y otra voz femenina en *off* (Magda Vizcaino) que lee la crónica que escribió la periodista Oriana Fallaci, que cubrió el movimiento estudiantil para la revista *L'Europeo*. La crónica de la periodista italiana Fallaci envuelve la película en un tono de recuerdo, una crónica con intención de dirigirse a un amigo o amiga, donde elabora su percepción del movimiento, como cuando describe el colectivo estudiantil:

Son muchachos, sabes, trece, catorce, dieciséis, dieciocho, lo máximo veintitrés y veinticuatro años, chicos pobres además, porque de los estudiantes sólo una

---

<sup>7</sup> El cortometraje *Testimonios “Memorial 68”* (2007) del historiador Álvarez Vázquez Mantecón, es hecho en base a los testimonios recabados para el proyecto fílmico del *Memorial del 68*, dirigido por el cineasta Nicolás Echevarría (2008).

<sup>8</sup> En el Festival Internacional de Cine de la UNAM FICUNAM 2016 se realizó una retrospectiva de Leobardo López Aretche. Ver <http://www.ficunam.org/leobardo-lopez-aretche-radicalmente-personal/>, (consultado el 8 de junio 2016).



## IMAGOFAGIA

Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual  
www.asaeca.org/imagofagia N°14 - 2016 - ISSN 1852-9550

---

pequeña parte son hijos de burgueses, la mayor parte son hijos de campesinos, obreros, y su mayoría pertenecen al politécnico. En el poli van los hijos de los obreros, de los campesinos, entonces tal vez a estos muchachitos que no son como nuestros estudiantes con sus camisas limpias, el pantalón planchado, los zapatos limpios, sino que se ven desaliñados y se parecen a los campesinos que el domingo bajan al pueblo, como se veían en Italia hace veinte o treinta años.

La fuerza de la película radica en las escenas y sonidos de los acontecimientos: el discurso de Javier Barros Sierra en CU el 1º de agosto, ríos de personas en las calles del centro de la Ciudad de México, alegorías incendiarias de las movilizaciones o las escenas de la realización del mural efímero del movimiento del 68 en Ciudad Universitaria. En especial las escenas del mural efímero fueron filmadas por Leobardo López Aretche, Toni Kunh y Raúl Kamfferr con Kodachrome y fueron recuperadas por Raúl Kamfferr en 1973 para realizar un cortometraje que lleva por título *Mural efímero*, un cortometraje acompañado por la música progresiva de *Deep Purple*, y una voz grave que recita: “La juventud combatió con rosas/ la juventud se enterró sin flores/ se quemó en los hornos militares/ se castró/ y aún muerta está violada/ Pero no se crea que hemos olvidado/ no hemos dejado de morir!” (Kamffer, *Mural Efímero*, 1973).

Las imágenes de las manifestaciones son poderosas, como las recuerda Margarita Suzan, estudiante de la facultad de Ciencias Políticas de la UNAM en 1968, al describir el 13 de agosto como “una caja de resonancia, un nicho de las libertades de gustar lo que uno quiere decir, de manifestar a gritos que uno quiere cambiar una sociedad...” (Echevarría, *Memorial del 68*, 2008).

## I M A G F A G I A

Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual  
www.asaeca.org/imagofagia N°14 - 2016 - ISSN 1852-9550

---

La toma cinematográfica de la “V” de “venceremos” dibujada con una mano en primer plano, en segundo plano la multitud de jóvenes caminando en la manifestación del silencio frente al parque de la Alameda en el centro de la Ciudad de México durante el atardecer, será recordada por Cabeza de Vaca como la “canción de los sonidos del silencio”.<sup>9</sup> Con un registro fotográfico se testimonia el crimen de Estado que da fe de jóvenes muertos en Tlatelolco. La última escena es un *panning* que sigue el vuelo de los cinco círculos de la inauguración de las olimpiadas de 1968 en el Estadio Olímpico de Ciudad Universitaria.

Volver a revisar la película *El Grito* medio siglo después deja una sensación de escuchar un genuino eco libertario, un eco de dignidad de la juventud mexicana del momento. A pesar del tejido discontinuo, las imágenes se yuxtaponen con la cronología del movimiento, marca el tiempo del movimiento estudiantil de 1968, da la pauta para el imaginario histórico de imágenes fílmicas que evoca la película, imaginario que prevalecerá en varios de los relatos que le suceden.

### *Historia de un documento (Histoire d'un Document, 1971)*

Después del 2 de octubre, cientos de estudiantes y profesores quedaron presos, y con ese relato comienza la historia de una película que cuenta cómo se introdujo una cámara 8 mm en la antigua cárcel de Lecumberri. El objetivo que se propone Oscar Menéndez es denunciar la existencia de presos políticos en México. Oscar Menéndez<sup>10</sup> es originario de la ciudad de México. Comenzó sus estudios sobre imagen en la Escuela Nacional de Artes Plásticas (ENAP) de la UNAM. En los años cincuenta viaja a Checoslovaquia donde realiza

---

<sup>9</sup>“The Sound of Silence”. Simon and Garfunkel (1964).

<sup>10</sup> La información sobre cómo se hizo la película de Oscar Menéndez fue resultado de varias conversaciones que se realizaron con el director en el 2014.

## I M A G F A G I A

Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual  
www.asaeca.org/imagofagia N°14 - 2016 - ISSN 1852-9550

---

estudios de cine. Cuando vuelve a México, trabaja con la mirada puesta con los movimientos sociales y realiza su primer medimetroraje *Todos somos hermanos* (1965). *Todos somos hermanos* (1965) es una historia que denuncia el clima represivo y autoritario del gobierno contra los movimientos sociales, haciendo referencia específica al movimiento ferrocarrilero, campesino y de médicos. Durante el 68, Menéndez, era profesor de la Preparatoria 5, militó y filmó el movimiento, y con el material filmado realizó un cortometraje que lleva el título de *Únete Pueblo* (1968). Después del 68 se convirtió en militante a favor de la liberación de los presos políticos del 2 de octubre. En ese periodo Menéndez trabajó cerca del escritor comunista José Revueltas y Carlos Medina con los cuales logró los textos de la primera versión de la película *2 de octubre, aquí México* (1970), una película que migrará a Francia y se convertirá en *Histoire d'un Document* (1971), y a la muerte de José Revueltas en 1978, se traduce al español con el nombre de *1968: José Revueltas: en memoria de José Revueltas* (1978)<sup>11</sup>. Para el grupo que hizo posible la película, el cine representaba "el testimonio más eficaz para denunciar el clima de represión" y se preguntaban: "¿cómo arrancarle a la prisión la voz y la imagen de esos hombres: estudiantes, obreros, investigadores, empleados, profesores, campesinos, sindicalistas?" (Testimonio de película *Historia de un documento* 1971).<sup>12</sup>

---

<sup>11</sup> Un testimonio sobre cómo se realizó la película lo registra también Olga Rodríguez Cruz en una entrevista que le realizó a Oscar Menéndez en su libro publicado en el año 2000: *El 68 en el cine mexicano* (2000).

<sup>12</sup> Es importante mencionar que el análisis está basado en la versión de 1971.

## I M A G O F A G I A

Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual  
www.asaeca.org/imagofagia N°14 - 2016 - ISSN 1852-9550

---



*Historia de documento* (1971) Oscar Menéndez, México-Francia

El equipo de producción y distribución se conformó por las redes nacionales e internacionales que estableció el cineasta. La estrategia de introducir la cámara a la penitenciaría estuvo integrado por varios grupos, uno externo a la cárcel. Destaca la participación de Antonio Rosete que hizo posible el revelado del material<sup>13</sup>. Un segundo grupo lo conformó Antonieta Lozano, Efraín Bermúdez,

---

<sup>13</sup> Cuenta Menéndez (entrevista realizada en julio de 2014) que uno de los problemas a los que se enfrentaron los productores fue el de quién revelaría el material. Antonio Rosete, quien trabajaba en los laboratorio de los hermanos Savage, logró el revelado del material filmado al interior de Lecumberri. Carlos Savage se destacó por ser el editor de películas como *Los olvidados* (1950) y *Simón del desierto* (1965) de Luis Buñuel, *En este pueblo no hay ladrones* (1965) de Alberto Isaac, *La hora de los niños* (1969) de Arturo Ripstein. Biografía de Carlos Savage Suárez. Biografías de Cineteca Nacional.

## IMAGOFAGIA

Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual  
www.asaeca.org/imagofagia N°14 - 2016 - ISSN 1852-9550

---

Carlos Menéndez, Federico Sánchez Ventura y Antonio Castellanos, quienes introdujeron la cámara a la cárcel. Finalmente los presos políticos, como el profesor Fausto Trejo, quien era parte de la asamblea de profesores que militaban en el movimiento, y Pablo Alvarado, asesinado al interior de la penitenciaria poco después de la filmación.

El archivo fotográfico que se utiliza proviene de la revista *¿Por qué?*. Cabe señalar que Menéndez en ese momento ocupaba el cargo de director en el departamento de fotografía y es él quien realiza una selección de imágenes tomadas por Héctor García, Enrique Bordes Rangel y las del propio director. Enrique Escalona filma los exteriores de la cárcel, y las pistas sonoras fueron armadas en Radio Universidad por el director de orquesta Armando Zayas, apoyado por Rodolfo Sánchez Alvarado y Rene Villanueva.

Al terminar una primera versión, el cineasta Oscar Menéndez viajó a Londres y poco después a París para dirigirse a Jean-Paul Sartre con una carta escrita por Raúl Álvarez Garín y Luis González de Alba, quienes le solicitaban apoyo para la difusión de la película *2 de Octubre, Aquí México*. El filósofo francés hizo posible la exhibición del largometraje en espacios estudiantiles y sindicales en Francia, Alemania, Italia, Dinamarca, Suecia e Inglaterra. También, Raúl Cosío, director de Radio UNAM en ese momento, ayuda a Menéndez a establecer una relación con el consorcio público llamado Office de Radiodiffusion-Télévision Française (ORTF, 1964-1974), que estaba bajo la dirección del compositor Pierre Henri Marie Schaeffer,<sup>14</sup> y donde se pos-

---

<sup>14</sup>Pierre Henri Marie Schaeffer participó en la fundación de la radio clandestina de la resistencia francesa durante la ocupación de Francia por la Alemania del Partido Nacional Socialista. Consultado en Internet Movie Database, (IMBD) : <http://www.imdb.com/name/nm1285601/bio>. (Consultado el 21 de diciembre de 2015).

## I M A G F A G I A

Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual  
www.asaeca.org/imagofagia N°14 - 2016 - ISSN 1852-9550

---

produce a lo largo de un año la versión francesa que en principio sería transmitida por el canal público de la televisión francesa, pero el gobierno mexicano intervino y censuró la transmisión. Después de ser censurada en Francia se trasladó a Chile durante el gobierno de Salvador Allende y con el golpe de Estado chileno, quedó enlatada en la embajada mexicana hasta que se recuperó, y en 1978 la versión en castellano *1968: en memoria de José Revueltas*, se proyectó durante tres semanas en el museo del Chopo. Es recién en 2004 que se presenta en la Ciudad de México en el V Foro Internacional de Nuevas Tendencias en el Documental, Escenarios, organizado por el Centro de Capacitación Cinematográfico de la Ciudad de México.

La película comienza con la intervención de una voz en *off* que describe cómo se introdujo una cámara 8 mm a la penitenciaría para que los presos políticos filmen las condiciones en las que viven, para entonces preguntarse cómo llegaron a la cárcel y referirse al movimiento obrero de los ferrocarrileros, el movimiento campesino y médico de fines de los cincuenta y sesenta y desarrollar el movimiento estudiantil de 1968 para detenerse en Tlatelolco, donde denuncia que fueron trescientos los muertos en Tlatelolco. Una de las denuncias que lanza el documental se refiere a culpar a quien fuera en 1968 Secretario de Gobernación, Luis Echeverría, y presidente en 1971, como el responsable del crimen de Tlatelolco. El largometraje cierra con la represión del 10 de junio de 1971, el conocido "Jueves de Corpus", cuando los estudiantes de la Ciudad de México vuelven a salir para apoyar las demandas de los estudiantes de la Universidad Autónoma de Nuevo León. La última frase de la película es: "No vamos a esperar por los cambios, se los vamos a arrancar. ¡La victoria, vamos a conquistarla!".

## I M A G F A G I A

Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual  
www.asaeca.org/imagofagia N°14 - 2016 - ISSN 1852-9550

---

En términos de lenguaje cinematográfico existen algunas expresiones que tienden a lo experimental desarrolladas en las escenas de las imágenes en el interior de la cárcel, por ejemplo, la escena del hilo como señal para la filmación, pero domina el discurso de la denuncia, centrándose en la masacre del 2 de octubre, el movimiento estudiantil y los presos políticos. Es una película de tejido rupestre, de imágenes borrosas, "de otras verdades no dichas... estruendosa", dirá el crítico de cine Jorge Ayala Blanco (1974), que al paso de los años se siente congelada, atada a su tiempo, al "acontecimiento", diría José Revueltas<sup>15</sup>.

### *México, la revolución congelada* (1973)

Con las preguntas puestas en la historia de la Revolución Mexicana y el gobierno que resultó de dicho movimiento de principios de siglo XX, Raymundo Gleyzer ingresó a México en 1970, acompañado por su esposa Juana Sapire y por Humberto Ríos al haber conseguido autorización de la Secretaría de Gobernación para realizar un documental histórico sobre los frutos de la Revolución Mexicana. El interés del cineasta argentino, que inauguró la corriente de Cine de la Base en el contexto del Nuevo Cine Latinoamericano, se desarrolló a partir de tener conocimiento de la masacre en Tlatelolco (Foster, 2011: 175).

La trama de *México, la revolución congelada*, se teje a partir de contrastar escenas de la campaña presidencial de Luis Echeverría de 1970 con

---

<sup>15</sup> "...el arte-testimonio; el arte-conciencia: el cine conciencia. Arte que puede ser el más puro y abstracto o el más impuro y cargado de contingencias; el más inaprehensible o menos comprometido (¿por qué no si se dan las circunstancias?) o el más atado a los acontecimientos, como en el caso de la bella película de Oscar Menéndez." (Revueltas, 2014). En *Lineamientos para un cine de vanguardia*, un artículo publicado en el Diario *El Día* en 1965 y posteriormente editado por ERA en una recopilación de José Revueltas sobre cine mexicano: *El conocimiento cinematográfico y sus problemas* (1981: 140).

## I M A G F A G I A

Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual  
www.asaeca.org/imagofagia N°14 - 2016 - ISSN 1852-9550

---

testimonios de campesinos de los estados de Morelos, Chiapas y Yucatán, e intercala una voz en *off* que cuenta la historia de la lucha de la revolución mexicana con el material de la película de *Memorias de un mexicano* (1950) de Carmen Toscano, para trabajar un discurso que condena al gobierno de la posrevolución y caer en el movimiento estudiantil con material de la película *El Grito* (1968-1969). Una película que construye el significado del movimiento estudiantil como una señal de esperanza para recuperar el camino de la revolución de las clases proletarias y campesinas en México.

Entre las críticas más recurrentes al largometraje, se señala el espíritu del cine de propaganda, inaugurado en los años veinte con el cine soviético, al contrastar tiempos y realidades, con un discurso ideológico a favor de los grupos de desposeídos (Foster, 2011). Un discurso ideológico basado en el contraste entre las proclamaciones del poder resultado del movimiento revolucionario de 1910 y la realidad marginal de campesinos explotados de los años setenta. A pesar de la censura que sufrió en México, la película logra ser reconocida a nivel internacional al ganar el Leopardo de Oro en el Festival de Locarno, así como el premio al mejor documental del Festival Internacional de Adelaide (Australia), y al ser elogiada en el Festival de Cannes.



## I M A G O F A G I A

Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual  
www.asaeca.org/imagofagia N°14 - 2016 - ISSN 1852-9550

---



*México, la revolución congelada* (1973) Raymundo Gleyzer, Argentina-México

Lo particular de la propuesta de Raymundo Gleyzer es que no trabaja el acontecimiento en sí, como son las propuestas de *El Grito* o *Historia de un documento*, sino el movimiento y de manera más específica la masacre de Tlatelolco, es la punta del iceberg que posibilita al cineasta comunista elaborar un discurso sobre los movimientos revolucionarios en América Latina (Foster, 2011). En este caso, la película se vuelve un ensayo que se pregunta acerca de la masacre en Tlatelolco, como una rebelión frente al poder autoritario del Estado, ese Estado en el que devino la Revolución Mexicana. Califica al movimiento revolucionario de principios de siglo XX como una revolución de las burguesías. Esta condición de ensayo de la película, con un montaje que

## IMAGOFAGIA

Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual  
www.asaeca.org/imagofagia N°14 - 2016 - ISSN 1852-9550

---

yuxtapone temporalidades, acontecimientos y realidades, sitúa al movimiento estudiantil como una respuesta histórica, un salto necesario para trabajar el cine de propaganda que contiene el espíritu de la vanguardia soviética.

### **Apuntes finales**

Pensar acerca de las primeras películas de la rebelión estudiantil nos lleva a reconocer las solidaridades que se tejieron para lograr filmar las escenas del movimiento y luego darlas a conocer en espacios independientes. Vueltas a mirar cincuenta años después, nos recuerdan cuando los estudiantes toman las escuelas, las cámaras, la película y levantan su testimonio de los acontecimientos, siendo un sentir genuino ponerse al servicio del movimiento representado en el Consejo Nacional de Huelga. Los cuatro comunicados del CGH son también huellas del espíritu del Cine de la Base, como lo definiría Raymundo Gleyzer, el cine como arma de combate, el cine como el medio que testimonia y denuncia el acontecimiento, como contra-información de la censura ejercida por “gobiernos oligárquicos”, dirá el cineasta quien fuera desaparecido en 1976 por la dictadura Argentina de 1976-1983.

Las tres películas son documentales, y cada una se desarrolla con intenciones, miradas, recursos y contextos distintos. Las dos primeras: *El Grito* e *Historia de un documento*, se realizaron al calor de los acontecimientos, en la urgencia de informar, denunciar y dejar huella, y ahí radica la fuerza de las imágenes filmadas en blanco y negro. *El Grito* se centra exclusivamente en los acontecimientos del movimiento estudiantil, deja registro fílmico y se vuelve con el tiempo el referente evocativo del acontecimiento. *Historia de un documento* elabora la historia de los presos políticos a través de un discurso de lucha revolucionaria y de denuncia a la represión dirigida a los movimientos sociales

## I M A G F A G I A

Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual  
www.asaeca.org/imagofagia N°14 - 2016 - ISSN 1852-9550

---

durante los años cincuenta, sesenta y principios de los años setenta en México. *México, la revolución congelada* (1973) abre el arco histórico para filmar sobre rebeliones y despojo en México, logra una continuidad fílmica porque hay una apuesta a recuperar los principios del montaje dialéctico que propone Eisenstein. Gleyzer se distancia del acontecimiento en sí, para explicarse la masacre del 2 de octubre como un crimen de Estado que se comprende en el devenir de la Revolución Mexicana, la instrumentalización del ejercicio de la violencia del Estado frente a una rebelión de lucha por la democracia. Los tres largometrajes bien podrían definirse como expresiones del Nuevo Cine Latinoamericano, si por este comprendemos ese arcoíris de experiencias de cuando algunos cineastas convirtieron sus cámaras en un arma para persuadir al pueblo del ideal de la liberación.

### **Bibliografía y filmografía:**

Aranzúbia, Asier (2011). "Nuevo Cine (1961-1962) y el nacimiento de la cultura cinematográfica mexicana moderna", en *Dimensión Antropológica*, Vol. 52, mayo-agosto, pp. 101-121. Disponible en: <http://www.dimensionantropologica.inah.gob.mx/?p=6893> (Acceso el 12 de febrero de 2016).

Ayala Blanco, Jorge (1974), *La búsqueda del cine mexicano (1968-1972)*, Ciudad de México: UNAM.

Buñuel, Luis (1950), *Los olvidados*. México.

Clío TV (1988), *Gustavo Díaz Ordaz y el 68*. Ciudad de México, Televisa.

Clío TV (1968), *Gustavo Díaz Ordaz y el rompecabezas*, Ciudad de México, Televisa.

Consejo General de Huelga (1968), *Comunicados Cinematográficos*, Ciudad de México: UNAM.

Debroise, Olivier y Cuauhtémoc Medina (2014), *La era de la discrepancia. Arte y cultura visual en México*, Ciudad de México: UNAM.

De Fuentes, Fernando (1933), *El prisionero 13*, Ciudad de México, Filmoteca UNAM.

De Fuentes, Fernando (1934). *El compadre Mendoza*, Ciudad de México, Filmoteca UNAM.

## I M A G F A G I A

Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual  
www.asaeca.org/imagofagia N°14 - 2016 - ISSN 1852-9550

---

- De Fuentes, Fernando (1935), *¡Vámonos con Pancho Villa!*, Ciudad de México, Filmoteca UNAM.
- Del Valle, Dávila (2014), *Cámaras en trance. El nuevo cine Latinoamericano, un proyecto cinematográfico subcontinental*, Santiago: Cuarto propio.
- De los Reyes, Aurelio (1996), *Cine y sociedad en México*, Ciudad de México: UNAM.
- Drew, Robert y Richard Leacock (1959), *Primary*, Estados Unidos.
- Echevarría, Nicolás (2008), *Memorial de 68*, Ciudad de México: UNAM.
- Eder, Rita (2014), *Desafíos a la estabilidad. Procesos artísticos en México 1952-1957*, Ciudad de México: UNAM.
- Eisenstein, Sergei (1930-1932), *¡Qué viva México!*, URSS-México.
- Foster, David William (2011), "Contestando una revolución: La revolución congelada de Raymundo Gleyzer", en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Año 37, No. 73, pp. 173-181. Centro de Estudios Literarios "Antonio Cornejo Polar"- CELACP. <https://www.jstor.org/journal/revicritlitelati> (Acceso 1 de junio de 2011).
- Gámez, Rubén (1965), *La fórmula secreta*. México.
- Getino, Octavio y Susana Velleggia (2002), *El cine de las historias de la revolución. Aproximación a las teorías y prácticas del cine político en América Latina (1967.1977)*, Buenos Aires: INCAA Altamira.
- Gleyzer, Raymundo (1973), *La revolución Congelada*, Argentina-México
- Gómez Muriel, Alfredo y Fred Zinneman (1936), *Redes*, México.
- Kamffer, Raúl (1973), *Mural efímero*, Filmoteca UNAM, México.
- López Aretche, Leobardo (1968-1969), *El Grito*, UNAM, México.
- Mendoza, Carlos (1998), *Batallón Olimpia*, Canal seis de julio, México.
- Mendoza, Carlos (2000), *Operación Galeana*, Canal seis de julio, México.
- Mendoza, Carlos (2008), *La conexión americana*, Canal seis de julio, México.
- Mendoza, Carlos (2007), *Tlatelolco, las claves de la masacre*, Canal seis de julio, México.
- Menéndez, Oscar (1971), *Histoire d'un document*, Francia-México.
- Menéndez, Oscar (1965), *Todos somos hermanos*, México.
- Miquel, Ángel (1997), *Salvador Toscano*, Ciudad de México, Secretaría de Cultura del Estado de Puebla-Universidad de Guadalajara-Universidad Veracruzana-Filmoteca de la UNAM.
- Miquel, Ángel (2005), *Acercamiento al cine silente mexicano*, Ciudad de México, Facultad de Artes-UAEM y ediciones mínimas.
- Niney, Francis (2008), *La realidad en la pantalla*, Ciudad de México: UNAM.

# I M A G F A G I A

Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual  
www.asaeca.org/imagofagia N°14 - 2016 - ISSN 1852-9550

---

Riefenstahl, Leni (1934), *El triunfo de la voluntad*, Alemania.

Revueltas, José (2014), "Lineamientos para un cine de vanguardia", en *El conocimiento cinematográfico y sus problemas. Obra Reunida varia II*, Ciudad de México: ERA y Conaculta.

Vázquez Mantecón, Álvaro (2007), *Testimonios "Memorial 68"*, Ciudad de México: UNAM.

Velo, Carlos (1956), *Torero*, México.

---

\* Adriana Estrada Álvarez

Doctora en Ciencias Políticas y Sociales por la UNAM. Profesora de la Facultad de Artes de la Universidad Autónoma del Estado de Morelos. Su trabajo se ha destacado por utilizar el documental y audiovisual como herramientas de investigación social y cultural.

\*\* Lorena Noyola Piña

Doctora en Ciencias y Artes para el Diseño por parte de la Universidad Autónoma Metropolitana y Profesora de la Facultad de Diseño de la Universidad Autónoma del Estado de Morelos. Su trabajo se distingue por trabajar temas como el arte, la fotografía, el diseño, la interactividad en el aprendizaje y en los procesos cognitivos relacionados con la imagen.