

Tlatelolco 1968 y otros gritos subalternos del cine latinoamericano

Mariano Mestman*

RESUMEN

En 1968, los estudiantes mexicanos del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC-UNAM) acompañaron con sus cámaras las protestas del Movimiento Estudiantil entre los primeros incidentes de julio y la masacre de Tlatelolco del 2 de octubre. Esos registros fueron guardados durante algunos meses ante la persecución desatada por el gobierno de Gustavo Díaz Orda y entre 1969 y 1970 terminaron de editarse en el largometraje documental *El grito* (Leobardo López Arretche).

El presente artículo estudia la singular configuración del *testimonio* en aquel documental y su articulación con la representación de las protestas masivas. Asimismo, se compara con otros casos de la "literatura testimonial" de esos años también llevados al cine, a partir de una clásica distinción de John Beverley entre dos momentos *clave* de la producción testimonial latinoamericana: la coyuntura de radicalización en que emerge el "género" en los años 60 y aquella posterior (y distinta) cuando se articuló en la denuncia de las violaciones de derechos humanos y las represiones más cruentas desde la década de 1970.

Palabras clave:

Testimonio; Tlatelolco; Cine

Tlatelolco 1968 and other subaltern shouting from Latin American cinema

ABSTRACT

In 1968, students from the Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC-UNAM) captured with their cameras the process of protests, between the firsts manifestations in July and the October, 2 Tlatelolco massacre. Given the represions of Gustavo Díaz Ordaz government, the footage was hidden and finally edited between 1969 and 1970 to make the documentary *El grito* (Leobardo López Arretche).

This article discusses the presence of the testimony and the representation of masses in *El grito* following John Beverley's reflections about the genre. He has pointed out two key moments of Latin American *testimonial* literature: the emergence of the genre in the sixties still at the Revolutionary imaginary, and its place during the complaints on violations of human rights after the military governments of the seventies. Drawing on Beverley's distinction for the literature, this work focus on film, and also compares *El grito* with other testimonial latin american films of those years.

Key words:

*Testimony; Tlatelolco;
Cinema*

* Doctor por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Autónoma de Madrid - Departamento de Lingüística - Programa en Historia del Cine (2004). Investigador del CONICET y del Instituto Gino Germani de la Facultad de Ciencias Sociales, UBA. Realizó investigaciones posdoctorales en la Universidad de Roma 3 (Italia, 2008).

Mis gritos se confundían con los de la multitud, porque mientras tanto en la Plaza continuaba la matanza. Y mis gritos y los de los demás, quedaban ahogados por las ráfagas de ametralladoras.

Oriana Fallaci

Para que nunca se olviden / las gloriosas Olimpiadas / mandó a matar el gobierno / 400 camaradas.

Canción final del documental *El grito* (1970)

La bibliografía especializada ha insistido de modo recurrente en el lugar que ocupó lo testimonial en el denominado “Nuevo Cine Latinoamericano” de la larga década de 1960, tanto en su alusión general a un tipo de obra que expresase la realidad regional, como en su uso específico de “documento” o “prueba”. Por supuesto, no se trató sólo ni principalmente del cine, sino que, en algún momento de la segunda mitad de esa década, el *testimonio irrumpió en América Latina desde lo literario, periodístico, sociológico, etnográfico o político, hasta donde esos ámbitos pudieran distinguirse.*

En su notable investigación sobre el “escritor revolucionario” en América Latina, Claudia Gilman (2003) se detuvo en la promoción del testimonio en esos años por parte de una extensa fracción de la “familia intelectual latinoamericana”, nucleada en torno a la Revolución Cubana. Y lo asoció al impacto provocado por *Biografía de un Cimarrón de Miguel Barnet* (1966) —en tanto texto “cuasi fundador”— y a la legitimación que vino a otorgar a toda una escritura previa el hecho de la instauración del premio al “género” por Casa de las Américas en 1970. Gilman destacó cómo el testimonio, la poesía, la canción de protesta y fundamentalmente el cine político emergieron como alternativas frente a la novela (o por lo menos a la “novela de laboratorio” o “nueva novela”), en el marco de un énfasis en la politización de la cultura, en lo pedagógico y en la función comunicativa, propagandística del arte¹.

En un texto previo llamamos la atención sobre la incorporación en algunas películas del Nuevo Cine Latinoamericano de los principales casos o personajes que protagonizaron la llamada “literatura testimonial” en ese mismo período (Mestman, 2013²). Allí nos detuvimos en aquella zona del cine político regional que otorgó un lugar principal a dos protagonistas clave: las masas y el testimonio. Si bien podría pensarse que el lugar central asumido por los testimonios de algún modo desplaza al protagonismo de las masas, la cuestión resultaría paradójica al tratarse de hechos en que éstas fueron efectivamente activas y en un período en que estaban llamadas a cumplir un rol esencial en la Historia.

1 Respecto de la genealogía del testimonio en América Latina, también John Beverley (2004) recordó que si bien los textos testimoniales existieron durante mucho tiempo en los márgenes de la literatura (seguía en esto a Raymond Williams), de algún modo el testimonio se configuró como “nuevo género (o modo) narrativo” en los años sesenta. Y entre los hechos y procesos que coadyuvaron en esto, se refiere al citado Premio de Casa de las Américas desde 1970, a la recepción en América Latina del libro de Barnet o el de Truman Capote, *A sangre fría* (1965), y a los trabajos antropológicos y sociológicos de académicos como Oscar Lewis o Ricardo Pozas en los años cincuenta, entre otras cuestiones (Beverley, 2004 [1989]: 31, “The Margin at the Center: On Testimonio”).

2 En el presente trabajo se revisan las páginas dedicadas al caso mexicano de aquel artículo a partir de los comentarios recibidos en los primeros días de octubre de 2013 en el marco de un curso en la ciudad de México, organizado por el Seminario Universitario de Análisis Cinematográfico (SUAC), del posgrado en Historia del Arte de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Agradezco la invitación de Javier Ramírez y los colegas del SUAC.

En aquel texto intentamos mostrar cómo, por el contrario, la apuesta del cine político consistía justamente en la articulación de ambos protagonismos. Para ello analizamos cuatro películas latinoamericanas realizadas entre 1968 y 1972: *Hombres de mal tiempo* (Alejandro Saderman, Cuba, 1968); *El grito* (Leobardo López Arretche, México, 1970); *El coraje del pueblo* (Jorge Sanjinés, Bolivia, 1971) y *Operación Masacre* (Jorge Cedrón, Argentina, 1972). En ellas se expresan de diversos modos los mismos sujetos subalternos que protagonizaron la “literatura testimonial” en esos mismos años: el ex esclavo cimarrón cubano Esteban Montejo, los estudiantes del 68 mexicano, la dirigente de las amas de casa de las minas bolivianas Domitila Barrios de Chungara, el resistente peronista argentino Julio Troxler³.

En las líneas que siguen volveremos sobre el caso mexicano: en 1968, los estudiantes del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos de la Universidad Nacional Autónoma de México (CUEC-UNAM) acompañaron con sus cámaras las protestas del Movimiento Estudiantil entre los primeros incidentes de julio y la masacre de Tlatelolco del 2 de octubre. Esos registros fueron escondidos durante algunos meses ante la persecución desatada por el gobierno de Gustavo Díaz Ordaz, y entre 1969 y 1970 terminaron de editarse en el largometraje documental *El grito, poco antes de la aparición del reconocido libro de Elena Poniatowska sobre los hechos, La noche de Tlatelolco* (1971)⁴.

A partir del estudio de la singular configuración del testimonio en este documental, así como de la dialéctica masas-testimonio allí desplegada, hacia el final nos detendremos en una distinción entre dos momentos clave de la producción testimonial latinoamericana: la coyuntura de radicalización en que emerge en los años 1960/1970 y aquella posterior (y distinta) cuando se articula en la denuncia de las violaciones de derechos humanos y las represiones más cruentas de la década de 1970.

Voces, gritos y susurros de la protesta estudiantil-popular

A diferencia de los otros filmes mencionados (véase nota 3), hay un primer aspecto que singulariza la configuración del testimonio en *El grito*. Frente al lugar central, protagónico o articulador del conjunto ocupado en ellos por las figuras subalternas, sea a través del testimonio directo a cámara (Esteban Montejo y otros veteranos de las guerras independentistas en *Hombres de mal tiempo*), o de su combinación con la actuación, la puesta en escena ficcional de situaciones protagonizadas por ellos mismos (Domitila Barrios y Julio Troxler en los respectivos filmes de Sanjinés y Cedrón), es notable en cambio que en *El grito* el testimonio articulador del texto filmico no sea el de un estudiante, un intelectual o un trabajador representativo de los protagonistas

3 Recordemos brevemente estos filmes: luego de leer *Biografía de un cimarrón* de Miguel Barnet (1966), Alejandro Saderman convocó al escritor cubano para la realización de *Hombres de mal tiempo*, un documental con Esteban Montejo y otros veteranos de la guerra de independencia cubana en el marco de los filmes promovidos por el Instituto Cubano de Artes e Industrias Cinematográficas (ICAIC) para conmemorar su centenario. Hacia 1971, en vísperas de un nuevo golpe militar en Bolivia, Jorge Sanjinés culminó el largometraje de ficción-testimonial *El coraje del pueblo* sobre las matanzas de trabajadores mineros, con particular atención a la última previa a la película, la masacre de la Noche de San Juan (1967). Este film fue “protagonizado” por Domitila Barrios, quien pocos años más tarde llegaría a la Tribuna del Año Internacional de la Mujer (organizada por Naciones Unidas en México, 1975) como representante del Comité de Amas de Casa del complejo minero Siglo XX y publicaría en 1977 su extenso testimonio recogido y editado por Moema Viezzer, titulado *Si me permitiesen hablar...* (1978). Entre 1970 y 1972, el cineasta argentino Jorge “el Tigre” Cedrón llevaría al cine el libro *Operación Masacre*, del escritor Rodolfo Walsh, publicado como investigación periodística en diarios y revistas entre fines de 1956 y mediados de 1957. Quince años más tarde, en la película, tras reconstruir los hechos desde la ficción, Cedrón-Walsh incorporan en un lugar destacado el testimonio de Julio Troxler, sobreviviente y figura de la denominada Resistencia Peronista. Véase enseguida la referencia a la película mexicana.

4 Los jóvenes del CUEC salieron a las calles a documentar el proceso. Pero producto de la represión y persecución luego del 2 de octubre (el mismo Leobardo López Arretche estuvo detenido 2 meses en Lecumberri), recién a comienzos de 1969 el director de la institución, Manuel González Casanova, convocó a Leobardo, Roberto Sánchez y la ayuda de Alfredo Joskowicz para editar (y compaginar, posincronizar con el material sonoro de marchas y entrevistas obtenido en Radio UNAM) las 8 horas de material rodado. Con ellos colaboró Ramón Aupart, entonces editor profesional de la industria.

del 68 mexicano, ni en su carácter de militantes de la protesta estudiantil/popular de agosto-setiembre, ni en el de víctimas de la masacre del 2 de octubre. En este film se produce una suerte de desdoblamiento de la palabra testimonial sobre los hechos: por un lado, la voz de la protesta, del reclamo del Movimiento, es la del Consejo Nacional de Huelga (CNH) que habla a través de sus dirigentes o desde sus comunicados, en directo en los actos o en off; por otro lado, el testimonio de denuncia de la masacre es el de una reconocida (y comprometida) periodista italiana, Oriana Fallaci, quien se encontraba en México para cubrir los Juegos Olímpicos que tendrían lugar algunos días más tarde y concurrió a la Plaza de las Tres Culturas el mismo 2 de octubre para padecer en carne propia la represión.

Los comunicados del CNH y el testimonio de Fallaci⁵ no son las únicas voces “otras” del documental, aunque sí ocupan su mayor parte; y en particular el segundo, de algún modo, lo articula. Recordemos que los registros filmicos y fotográficos obtenidos por los estudiantes del CUEC se organizan en cuatro partes (capítulos) que corresponden a cada uno de los meses en que se desarrolló el conflicto, presentados de modo cronológico (“Julio”, “Agosto”, “Setiembre” y “Octubre”). Mientras que los comunicados del CNH concentran la “autoridad textual” del film en agosto y setiembre –los meses de la toma de la ciudad universitaria, las grandes movilizaciones, los actos y la confrontación con el gobierno y la policía en las calles⁶– el testimonio de Fallaci (no menos extenso) recorre el conjunto, puntúa la edición de las imágenes en algunas partes y, fundamentalmente, abre y cierra el documental. Si los comunicados del CNH “unifican” las voces y los gritos de la revuelta, el testimonio de Fallaci se despliega como un susurro reflexivo, que habla desde su propia experiencia profesional y vivencial de estos y otros hechos; una mirada extranjera (como queda claro desde las primeras palabras: “Son mexicanos...”) que pone en juego una sensibilidad personal fuertemente subjetiva; un texto doblado por una voz con una inflexión dramática que gana en potencia en los momentos en que se dirige a su interlocutor.

La palabra de Fallaci está dotada de “valor testimonial” por tratarse de un testigo (víctima) de la represión del 2 de octubre; sin embargo, no lo es en su carácter de representante, síntesis o expresión de colectivos subalternos (aun cuando con ellos se solidariza o cuando concebamos la subalternidad en términos relacionales). Mientras en los otros filmes mencionados la palabra (y la “actuación” documental o ficcional) del cimarrón cubano Esteban Montejo, la dirigente boliviana Domitila Barrios o el resistente argentino Julio Troxler reconoce esa doble dimensión (de víctima-testigo y de representante de un colectivo), esto parece desdoblarse

5 El testimonio recogido en el film (1970) se diferencia muy poco del más extenso publicado como último capítulo de su libro (1974) sobre la experiencia en Vietnam (véase Oriana Fallaci, 1976). En el caso del film, el relato se edita de modo discontinuo, fragmentado en los capítulos (que, como veremos, corresponden a cada mes), siempre doblado y en off.

6 Son comunicados o informes del CNH que reproducen los seis puntos del reclamo en la concentración masiva del 27 de agosto en el Zócalo, o denuncian la represión policial o militar a los estudiantes del Politécnico y la Universidad, o responden en un acto masivo en la Plaza de las Tres Culturas a comienzos de setiembre al vergonzoso informe presidencial del 1º de ese mes, que difama al Movimiento Estudiantil, o en un tono más radical acompañan la Gran Marcha Silenciosa del 13 de setiembre en el Zócalo, o denuncian la inmediata ocupación de la Universidad por el Ejército.



“El grito”, Leobardo López Arretche, alcanzaría.

siquiera tendencialmente en *El grito: entre el testimonio de Fallaci (periodista de denuncia) y el de aquellos militantes del Movimiento que hablan para el film a través de las consignas, los discursos o los comunicados del CNH*.

De la UNAM a la calle: figuraciones de las masas

Las imágenes de *El grito* y la misma experiencia en torno a su registro son, más que las de otros filmes de esa coyuntura latinoamericana, las del 68 en el mundo⁷. Al igual que en tantos otros sitios, esa experiencia es la de los jóvenes estudiantes del CUEC, reunidos en asamblea para adherir al Movimiento, que consideraban que su mejor aporte sería registrar los hechos con cámaras móviles que salían de la escuela o de particulares (y las latas destinadas a los ejercicios escolares) hacia las calles de ciudad de México, sin plan previo de rodaje, algunos con más formación, otros por primera vez; poner en riesgo los equipos y el propio cuerpo; dar prioridad al registro testimonial “objetivo” de los hechos aunque incluyendo algún encuadre singular (en tanto aporte “artístico”), alguna acción experimental clandestina en un período en que el arte y la política, lo sabemos, se mezclan hasta disolverse en la vida, según se proclamaba.

Aunque la masacre del 2 de octubre llevase a privilegiar lecturas inmediatas asociadas a la inaudita magnitud de la represión, en que la frustración de la derrota permea el ánimo general⁸ y las recuperaciones del Movimiento reconocen un tono martiroológico en la mayoría de los casos, y aunque recién con el tiempo comenzasen

7 Piénsese que en esa sintonía también fueron leídos los primeros comunicados cinematográficos del CNH cuando se presentaron en setiembre de ese mismo año en la famosa I Muestra de Cine Documental de Mérida (Venezuela) que, junto a los Festivales de Viña del Mar (Chile) de 1967 y 1969, suelen ubicarse como hitos de articulación del Nuevo Cine Latinoamericano. Esos comunicados (presentados allí como “anónimos”) no fueron realizados por los estudiantes del CUEC sino que estuvieron a cargo de Paul Leduc y Rafael Castanedo, quienes trabajarían en el documental sobre los Juegos Olímpicos dirigido por Alberto Isaac. En Mérida la crítica agrupó esos primeros materiales (hechos sobre la base de foto fija y, por su fecha, previos a la masacre del 2 de octubre) junto a otros de la agitación estudiantil juvenil de ese año en América Latina, como los trabajos de Mario Handler (Uruguay) o Carlos Álvarez (Colombia), entre otros.

8 Cuestión a la que ha sido asociado el suicidio de López Arretche el 19 de julio de 1970.



“El grito”, Leobardo López Arretche, alcanzaría.



9 Seguimos en esto la perspectiva de Carlos Monsivais (2008) sobre las lecturas del 68 mexicano a través del tiempo. Frente a las del primer momento –que divide entre “los que ensalzan martirologicamente al Movimiento, los que lo califican de subversión aplastada por la fuerza del Estado, y los convencidos de que la democracia no se hizo para México”–; y las de un momento inmediatamente posterior a la masacre donde “se publica poco sobre el tema, el Sistema todavía actúa unificadamente y, en el lado contrario, pesan demasiado la frustración y las reverberaciones de la derrota”, Monsivais destaca el libro de Poniatowska (1971), al que, por otra parte, dedica el suyo. Nos permitimos destacar también a este documental de los estudiantes del CUEC.

las relecturas que junto a la tragedia recuperan el impulso multitudinario y el reconocimiento del carácter movimentista, generacional, de sintonía vanguardista con los sucesos de 1968 en el primer mundo⁹, ambas cuestiones son ya visibles (y audibles) en *El grito*. Es decir, las imágenes y sonidos acumulan pruebas de la represión, pero también transmiten la festividad de un Movimiento que conjuga la dimensión contracultural (aquella que remite a las nuevas sensibilidades y subjetividades *sesentistas* asociadas a los procesos de “modernización” cultural, contracultura juvenil y experimen-

tación artística) y la de radicalización política vanguardista, tercermundista; para denominar de modo condensado dos imaginarios propios de 1968 en el mundo. Una doble dimensión por momentos indistinguible, por supuesto, y que a efectos analíticos podríamos diferenciar entre los capítulos “Agosto” y “Setiembre”, aquellos en que las masas son las protagonistas.

Por un lado, en “Agosto” se despliega toda la nueva subjetividad asociada a lo contracultural: las secuencias de los jóvenes en la explanada de la UNAM en torno a la realización colectiva del Mural Efímero, los sociodramas sobre la represión, los mítines entre discursos y canciones populares, la creación de los grandes muñecos de cartón, como el gorila/granadero quemado en el Zócalo, los folletos repartidos en las calles o a la salida de las fábricas, los graffitis callejeros, los miles y miles de ingeniosos carteles o serigrafías, sean espontáneos o solicitados *ad hoc* por el CNH. Esa gráfica de 1968 interpela al gobierno desde la bronca, pero también desde la ironía y el humor que mantienen en alto el espíritu irreverente del Movimiento¹⁰.

Por su parte, en “Setiembre” se ubica el núcleo del enfrentamiento político. Este se remonta, por supuesto, al mes de julio cuando, con la excusa de una pelea entre bandas estudiantiles adolescentes, el gobierno reprime también las manifestaciones, los granaderos ingresan a las escuelas vocacionales y, ante la protesta del día 26, se desata una represalia desmesurada. Del mismo modo, se observa que en las movilizaciones de agosto sacan el conflicto de la UNAM para extenderlo a zonas del sur de la ciudad (la concentración del día 1º) y luego depositarlo en el mismo Zócalo en la masiva movilización del día 13 y la más grande del 27. Sin embargo, aún con esos antecedentes de julio y agosto, la tensión política se concentra en el capítulo “Setiembre”, en particular con la confrontación entre el informe presidencial del día 1º y la respuesta del CNH desde la Plaza de las Tres Culturas de Tlatelolco, o luego con la gran “Marcha Silenciosa” del día 13 –tal vez “la demostración pública más patética y altiva”, como propuso Ayala Blanco (1974)¹¹–, con su represión y la ocupación de la UNAM por el Ejército entre el 18 y el 30.

Al igual que en tantos documentos filmicos del 68 en el mundo, en *El grito* se destaca el trabajo de montaje de secuencias filmicas y fotos fijas, con un singular uso de la banda sonora. Si en el prólogo (“Julio”) y el desenlace (“Octubre”) predominan las fotos fijas¹², las grandes movilizaciones de masas de agosto y setiembre son presentadas, en cambio, a través de los registros filmicos de los estudiantes del CUEC.

10 Piénsese, por ejemplo, en la fuerte carga antiinstitucional y contracultural de una experiencia como el Mural Efímero (respecto de la cual en 1973 Raúl Kampffer realizaría su conocido documental del mismo nombre). Nos referimos al hecho de pintar de modo colectivo, convocando a artistas de diversas tendencias (incluido algún ex miembro del Taller de Gráfica Popular), bajo la influencia general de esa nueva sensibilidad *sesentista* que, en tensión con la tradición muralista desde comienzos de la década, venía conceptualizando la idea de lo “efímero” en el arte en torno a performances, etc.; optando por pintar sobre las láminas metálicas que cubrían la estatua del expresidente Miguel Alemán en la explanada de la UNAM, colocadas justamente porque años antes había sufrido dos atentados que le produjeron una destrucción parcial. Véase al respecto *Memorial del 68* (Vázquez Mantecón, 2007); y los aportes de Cuauhtémoc Medina (“Pánico recuperado”), Pilar García de Germeño (“Salón independiente: una relectura”) y Álvaro Vázquez Mantecón (“La visualidad del 68” y otros), compilados en Debroise (2006).

11 Las referencias a hechos específicos de estos meses (cuando no están explicitadas en el film) las tomamos de este autor, quien detalla los sucesos.

12 Seguramente porque allí también predomina el registro/denuncia de la represión, más difícil de captar con cámaras militantes o periodísticas, en particular cinematográficas.

En principio, la idea de un Movimiento pacífico y ordenado, sometido a una represión injustificada y finalmente brutal, es explicitada en reflexiones y discursos. Aunque tal vez sin la solemnidad presente en estos discursos, es lo que también transmite una parte significativa de las imágenes editadas; sea porque se trata en definitiva del ritual de la movilización puesto en juego, o porque han sido especialmente seleccionadas entre las tomas privilegiadas a la hora del montaje. Es decir, la mayor parte del material muestra columnas de manifestantes más o menos ordenadas, que avanzan detrás de las respectivas banderas, en muchos casos con cierto alineamiento favorecido porque quienes van a la cabeza entrelazan sus brazos conformando un cordón delante, o porque en los laterales otros separan las columnas de la gente que mira y aplaude desde las veredas. Se trata de rituales (organizativos de las movilizaciones) registrados con las tomas generales o laterales, paneos sobre la enorme multitud por momentos configurada en masa casi indistinguible por la oscuridad de la noche y que, en otros casos, como el de la Asamblea popular (la que vemos en el Zócalo el 27 de agosto), incluyen registros desde dentro mismo, o acercamientos de la cámara para focalizar sea la escucha disciplinada de los discursos, sea la activa respuesta “colectiva” a las preguntas que algún dirigente formula desde la tribuna.

Ese tipo de focalización en rostros y cuerpos parece destacar que el Movimiento excede a los estudiantes (en tanto voceros de su reclamo inmediato y también de la expansión de las demandas sesentistas de las clases medias urbanas) para incorporar a otros sectores de la sociedad. Ya sabemos, porque nos lo dice Fallaci desde la voz *over*, que los estudiantes del politécnico y de la UNAM no son como los europeos, aquí se trata de hijos de campesinos, gente más pobre. Junto a esto, algún paneo sobre los cuerpos y rostros permite mostrar no sólo esa condición, sino también el acompañamiento de familiares y otros sectores medios y populares. También los giros de la cámara desde la columna que avanza por las calles hacia los balcones de los edificios adyacentes, reple-

tos de personas que aplauden, o los paneos sobre quienes desde el borde de la manifestación la alientan, parecen funcionar en este desplazamiento del Movimiento desde lo estudiantil a lo popular y lo ciudadano.

Aunque la efervescencia juvenil, con su carga de espontaneísmo, y la misma masividad de las acciones en más de un registro desbordan los aspectos más disciplinados de la movilización, la composición general insiste en el carácter pacífico, por momentos “ciudadano” de la protesta. Las consignas que remiten a la libertad, la dignidad y la justicia, las denuncias de violación del orden constitucional por la acción autoritaria, represiva del gobierno, o las palabras del rector de la UNAM (quien encabeza una primera marcha bien organizada, a quien se escucha en silencio y con respeto) son expresión de esto, o a su modo también lo es la “Marcha Silenciosa”: las bocas cruzadas por cinta, el andar más o menos encolumnado, etc.

Al mismo tiempo, esas y otras imágenes dan cuenta también de la “combatividad” del Movimiento, que se destaca en pintadas, afiches y canciones, y en las secuencias de actos y movilizaciones. Las cámaras que se insertan en medio de las columnas para acercarse a los “agitadores” nos muestran un cierto desorden asociado a la imposibilidad de organizar la asistencia masiva de manifestantes que inundan las calles y que, en más de un momento, desbordan el cuadro por los cuatro costados¹³. A veces alguna toma desde la altura en picado, otras, paneos sobre una columna que avanza, o también planos generales que comienzan con ese desborde para luego contenerlo y encuadrarlo a través del *zoom out* (cuando el mitín de setiembre en la misma Plaza de las Tres Culturas en repudio al informe presidencial, por ejemplo); en todos los casos la vastedad del Movimiento queda evidenciada en las filmaciones.

Pero las masas en *El grito* no son sólo visibles a lo largo del film, son también (por momentos de modo predominante) audibles. Si en “Julio” el sonido de fondo es un monótono marchar de botas militares, entrecortado con algún grito de padecimiento individual, en “Agosto” y “Setiembre” los registros visuales de los

13 En la movilización del 13 de agosto, por ejemplo, en más de un momento la cámara se detiene o se acerca a los “agitadores” (como los denominaría pocos días después el presidente Díaz Ordaz y como se autoproclaman ellos mismos: “somos los agitadores y decimos la verdad”), en particular a los rostros que cantan, gritan o gesticulan, a los cientos de carteles que portan, a más de un activista motivando a sus compañeros desde un megáfono o “dirigiendo” el tránsito de una ciudad ocupada por la protesta; o se coloca al costado de las columnas para enfocar las piernas y el desplazamiento rápido del conjunto, o se ubica delante de ellas, a media altura, encuadrando los cuerpos entre la cintura y la cabeza o entre las rodillas y el cuello para destacar el dinamismo de un desplazamiento que avanza sobre ella o la pasa por el costado para dejarla atrás.

cientos de jóvenes en las actividades en la explanada de la UNAM o de los actos y movilizaciones están acompañados de modo casi permanente por el murmullo de las multitudes, los cánticos y los reclamos de justicia. Y en “Octubre” incluso la presencia de las masas se diluye visualmente para desplazarse a lo sonoro. Las imágenes fotográficas de este último capítulo están editadas siguiendo el testimonio de los hechos en *off* por Oriana Fallaci; es decir, puntuadas por éste, lo ilustran, por lo menos en sus momentos clave. Al mismo tiempo, ese testimonio se entremezcla con el murmullo de fondo del sonido de las balas, los gemidos de dolor, las corridas y gritos, audibles al modo de una masa sonora uniforme, en la cual sólo se distinguen por momento expresiones individuales¹⁴. En este último capítulo, entonces, el sonido cumple un rol fundamental. El montaje fotográfico no tiene aquí características singulares, y muchas fotografías resultan poco identificables; pero en algunos casos, por supuesto, se destaca la edición, o la cámara las recorre o focaliza por acercamiento (*zoom in*), aportando dramatismo. Sin duda, el capítulo deriva del trabajo de sonido (y su compaginación con la imagen, claro), que de este modo trasmite la dimensión, también masiva, de la masacre.

Ahora bien, frente a la multitud protagonista de la revuelta de julio-setiembre (esas masas estudiantiles, juveniles, combativas pero también festivas en sus expresiones, de disciplina ciudadana que desborda, a cada momento, por su propia creatividad e irreverencia frente al poder), *El grito* no oculta a esas otras “masas” (todavía) dominadas por el aparato estatal autoritario del Partido Revolucionario Institucional (PRI) que durante décadas hegemonizó la vida política y cultural mexicana. Si las masas *sesentiochescas* colman los planos de los registros filmográficos de los jóvenes del CUEC, las imágenes (en general fijas) de estas otras ocupan poco espacio, aunque ilustran de modo elocuente el objeto de confrontación del Movimiento: por supuesto, las imágenes de las fuerzas represivas¹⁵ y, fundamentalmente, la fotografía que abre el capítulo “Setiembre” recorrida por la cámara para mostrar la multitud que

14 “Mis gritos se confundían con los de la multitud, porque mientras tanto en la Plaza continuaba la matanza. Y mis gritos y los de los demás, quedaban ahogados por las ráfagas de ametralladoras”, afirma Fallaci al relatar el momento en que es herida.

15 Esas fotografías o escasos segundos filmicos muestran la dimensión (también numéricamente significativa) de la acción represiva: decenas (a veces cientos) de soldados que avanzan contra alguna manifestación empuñando sus bayonetas o, dispersos en los alrededores, vigilan la ocupación militar de la UNAM; las imágenes que cierran el capítulo “Setiembre”, tomadas en esa audaz acción clandestina de Roberto Sánchez desde el baúl de un automóvil enfocando a través de la luneta retirada a tal efecto.

colma el Zócalo (aunque no lo completa) para escuchar y vivir el discurso del presidente Díaz Ordaz; o las sucesivas que lo exhiben entre miles de adherentes. Se trata de imágenes seleccionadas en el montaje que aluden a cuestiones como la institucionalidad burguesa-aristocrática del evento, el orden y la subordinación disciplinada de los asistentes, el proselitismo partidario populista, la cooptación de sectores populares, etc¹⁶.

Este contrapunto se acentúa en el elocuente final con la ceremonia de apertura de las Olimpiadas, su hipócrita solemnidad, los cientos de periodistas y fotógrafos en el campo del estadio, las escasas pero contundentes imágenes de las gradas colmadas de público, a lo cual *El grito* opone, tal vez como expresión del citado sentimiento de frustración o desolación que permeó el clima posterior al 2 de octubre, la reflexión de Fallaci desde la banda sonora primero (“incómodos son los muertos, las gentes se cansan pronto de ellos”¹⁷), o la famosa toma de las palomas enjauladas, luego. Y, en el final, un registro *ad hoc* (en primerísimo plano) del rostro serio de un niño que mira fijo a la cámara anteponiendo los dedos en V, en un sesgo final de esperanza o por lo menos de reconocimiento al Movimiento, se compagina con la cruel canción de denuncia que cierra el documental: “Para que nunca se olviden / las gloriosas olimpiadas / mandó a matar el gobierno / 400 camaradas (...)”.

El *testimonio* en la era de las *masas*.

Como sabemos, las discusiones en torno al *testimonio* desde la década de 1980 recorrieron principalmente problemáticas asociadas a los derechos humanos propios de ese período en América Latina, con la centralidad ocupada por el “caso Rigoberta”¹⁸ y luego la represión en el Cono Sur.

Al respecto, nos interesa recuperar una distinción de John Beverley (2004) en un texto ya clásico sobre el tema; su idea de que si el *testimonio* se asoció en sus inicios a la *lucha de liberación armada en la región latinoamericana y otros sitios del Tercer Mundo en los años*

16 Respectivamente: el presidente recorriendo las calles en su coche abierto; los distinguidos vestidos y peinados de las mujeres en primera fila; los presentes colmando balcones o la plaza; el niño y la niña vestidos *ad hoc* agitando sus banderines nacionales –imagen que perdura unos segundos más que las otras–; las mujeres indígenas que se acercan al coche presidencial con los niños en brazo; los carteles de sindicatos que adhieren al PRI pintados con molde de confección industrial, tan lejanos del espontaneísmo o la creatividad de la gráfica del Movimiento en sus afiches y serigrafías; etc.

17 Compaginada de tal modo que acompaña el pasaje de unas breves secuencias filmicas de las madres enterrando/lorando a sus hijos con el paneo sobre la citada fotografía de las gradas del estadio repletas de público. Dice Fallaci: “Mientras tanto México se prepara para la apertura de las Olimpiadas en apariencia alegre. La policía sigue haciendo su trabajo. Los periodistas escriben la llegada de la llama olímpica. Se habla de (...) Se dan muchos *cocktails* (...) Incómodos son los muertos...”.

18 Es interesante recordar que su famoso libro Me llamo *Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia* (1983) de algún modo había asumido como “modelo” (o antecedente) el de Domitila. Véase la referencia al respecto del antropólogo guatemalteco Arturo Taracena (que presentó a Rigoberta con Elizabeth Burgos y realizó grabaciones y correcciones para el libro), citada en Jorge Fornet (2009).

sesenta, su “canonización” estuvo “tal vez” incluso más relacionada con la fuerza que asumió la “contrarrevolución” en los años posteriores a 1973: era “the Real”, la voz del “dolor de los cuerpos”, los “desaparecidos”, los “perdedores” que “desmitificaba la falsa utopía del discurso neoliberal (...)”. En este sentido, sostiene:

“el testimonio estuvo íntimamente ligado a las redes de solidaridad internacional de apoyo de los movimientos revolucionarios, o las luchas en torno a los derechos humanos, el apartheid, la democratización; pero también fue un modo de poner a prueba las contradicciones y límites de los proyectos revolucionarios y reformistas todavía estructurados en parte en torno a suposiciones elitistas sobre el rol de las vanguardias culturales” (Beverley, 2004: 77)¹⁹.

En las consideraciones finales del artículo ya citado (Mestman, 2013) intenté reflexionar sobre una configuración, un “funcionamiento” distinto del testimonio (sea en la literatura o en el cine) entre esos dos momentos señalados por Beverley; por ejemplo, en el testimonio de un mismo sujeto subalterno, como el caso de la dirigente minera boliviana Domitila Barrios entre, por un lado, el film de Sanjinés de 1971 durante la breve coyuntura esperanzadora del gobierno nacionalista revolucionario del general Juan José Torres con su diálogo con el movimiento minero y popular, y el libro de Moema Viezzer de 1977 cuando la dictadura de Hugo Banzer había alcanzado un nivel represivo hasta allí inédito, por otro. O la diversa configuración del testimonio en relación con el lugar de la Justicia en la obra político-periodística del escritor argentino Rodolfo Walsh, entre la aparición de su libro en 1957 y su elaboración del guión para la película junto a Julio Troxler y al director Jorge Cedrón entre 1970 y 1972. En lo referido a los filmes, propuse que en ambos puede rastrearse la coexistencia de los elementos de denuncia de la represión –“anticipando” el modo en que poco después se expandirían reconfigurados en el movimiento de derechos humanos en América Latina– con aquellos de los discursos revolucionarios sesentistas; al tiempo que intenté mostrar la subordinación de los primeros a estos últimos. Es decir, la asunción de las derrotas (a veces represiones brutales: las masacres mineras, los fusilamientos ilegales de civiles) como obstáculos graves pero superables en el camino hacia la liberación nacional-popular; un relato épico todavía dominante en esas películas²⁰.

Pero el caso de *El Grito*, objeto específico de estas páginas, parece singular en este aspecto. A diferencia de la percepción que Walsh, Troxler o Cedrón –o en general el cine político argentino del mismo período– podían tener sobre la (im)posibilidad de alcanzar justicia a través de los mecanismos institucionales del “sistema judicial burgués” imperante en esa coyuntura, en el caso de *El grito*, como vimos, el respeto a las leyes,

19 Beverley, John (1996) “The Real Thing”, reproducido en Beverley (2004).

20 Remito a Mestman (2013) para una explicación más detallada de estas cuestiones.

la creencia o esperanza en la democracia, la justicia y la Constitución sí estaban presentes en el reclamo del Movimiento de 1968.

Es decir, al igual que en los otros filmes, también en este caso gran parte del discurso militante del CNH percibía las represiones previas al 2 de octubre como obstáculos de una gesta imparable en la que estaba involucrado el Movimiento. De hecho, un discurso por momentos también épico-revolucionario está presente en los registros directos de los oradores en mítines, movilizaciones, o en documentos del CNH. Pero aún así, la confrontación del Movimiento estudiantil con el gobierno del PRI había estado revestida de reclamos de respeto del orden jurídico y constitucional, como registraron las cámaras de los estudiantes del CUEC. Y en este sentido hay una distancia en este film respecto de la idea de “Revolución” presente en los otros mencionados; entre otras razones porque además se trata de una edición posterior a los sucesos del 2 de octubre. La masacre misma, de algún modo, reconfiguraría ese discurso épico-revolucionario²¹ presente en los meses de agosto y setiembre, tal como se percibe en el capítulo final (“Octubre”), no casualmente a cargo del testimonio de Fallaci, que en este caso no está articulado o subordinado a un relato épico superador (como en los otros filmes) sino que, por el contrario, se despliega en un registro propio de una trágica derrota como denuncia de violación de derechos (incluidos los de “libertad de prensa”).

Ahora bien, la opción de reproducir los comunicados del CNH en lugar de destacar a uno o más de sus líderes (como en cambio ocurre en las otras películas) podría asociarse al vínculo que desde un comienzo los estudiantes del CUEC establecieron con el Movimiento y su tipo de “organicidad”²². Sin embargo, ¿por qué jerarquizar el testimonio de Fallaci sobre la represión en lugar de hacerlo con el de algún líder estudiantil del CNH, alguna figura intelectual destacada como José Revueltas –que acompañó el Movimiento desde su interior–, o algún otro preso en Lecumberri, o incluso en una perspectiva coral al modo de los testimonios de historia oral que compone Elena Poniatowska en el libro que alcanzaría la “más perdurable resonancia” sobre el hecho, al decir de Carlos Monsiváis (2008)²³?

Esta elección podría explicarse en parte por el tipo de sensibilidad que otorgaba ese testimonio (también por las inflexiones de que fue dotado en el doblaje), que podía ser acorde al estilo buscado por Leobardo López Arretche. Recuérdese al respecto que sus intereses culturales/cinematográficos de esos años estaban más asociados a una búsqueda contracultural que política (siquiera de modo tendencial) y que, en este sentido, el entonces director del CUEC, Manuel González Casanova, habría preferido alguien que pudiera componer un documental más “didáctico” respecto de los

21 No sólo de una “epicidad subalterna” propia de la utilización del testimonio en esos años; también pregnado de la tradición revolucionaria nacional. Es decir, a pesar de la intervención contracultural, irreverente respecto de la grandilocuencia de una épica nacional en torno a las Olimpiadas y respecto del discurso Nacionalista-Revolucionario del PRI, también en las manifestaciones del Movimiento encontramos momentos en que la identidad nacional como horizonte común se sobreimprime sobre las singularidades, como cuando luego de las sucesivas “vivas” a los participantes de la manifestación y al propio Movimiento, se culmina afirmando “por sobre todas las cosas, que viva México”. Es decir, el principal grito nacional, con el cual el título mismo del documental sin duda dialoga y confronta.

22 López Arretche formaba parte del CNH como representante del CUEC y, como dijimos, luego de la masacre estuvo preso en Lecumberri. Véase el testimonio de Alfredo Joskowicz (Rodríguez Cruz, 2000).

23 También Poniatowska (2000) [1971] incorporaría un testimonio de Fallaci, pero en este caso como uno más y, en la segunda parte del libro, la específicamente dedicada a la masacre. Allí se la presenta en su doble carácter de periodista profesional y víctima de la represión (“corresponsal de *L'Europeo*, en su cuarto del Hospital Francés”).

hechos²⁴. En el mismo sentido, en su temprano análisis del film, inmediatamente posterior a los hechos, Jorge Ayala Blanco (1974) había observado que su “valor político” se veía limitado por no tener prácticamente ninguna intención analítica: “su materia sensible pasa de la máxima sobriedad objetiva a la reproducción de frases efectistas de la Fallaci, realizando la dimensión fundamentalmente sentimental del filme (...)”. Y de este modo lo comparaba con el documental *Aquí México* (Oscar Menéndez, 1970), cuya perspectiva y finalidad consideraba “opuesta”. Este último documental dedicaba toda su segunda parte a los presos de Lecumberri, a través de imágenes rodadas por ellos mismos de modo clandestino con una cámara super 8 en el mismo penal. Mientras “Leobardo daba una textura poética a su montaje” –dice Ayala Blanco (1974)– Menéndez aspiraba a “la denuncia objetiva, abiertamente impugnadora”²⁵.

Pero junto a estas posibles razones “estilísticas” asociadas a la figura de Leobardo, la opción por privilegiar el testimonio de Fallaci puede vincularse también a la importancia política que desde los hechos mismos alcanzó para la denuncia del gobierno mexicano en el plano mundial en vísperas de las Olimpiadas que tendrían lugar pocos días más tarde. Apenas ocurridos los hechos del 2 de octubre, desde el mismo hospital donde estaba internada a causa de las heridas sufridas durante la masacre, había formulado una dura acusación pública:

“Quiero que la delegación italiana se retire de los Juegos Olímpicos; es lo menos que pueden hacer. Mi asunto va a ir al Parlamento, el mundo entero se va a enterar de lo que pasa en México, de la clase de democracia que impera en este país, el mundo entero. ¡Qué salvajada! Yo he estado en Vietnam y puedo asegurar que en Vietnam durante los tiroteos y los bombardeos (...) hay barricadas, refugios (...) a donde correr a guarecerse. Aquí no hay la más remota posibilidad de escape. Al contrario” (Poniatowska, 1971: 232)²⁶.

Si con el 68 da comienzo, “y en forma multitudinaria”, la defensa de los derechos humanos en México, si ese es el “mensaje esencial” del Movimiento, como propone Carlos Monsivais (2008), probablemente ese sentir es percible ya en los pliegos del petitorio del Consejo Nacional de Huelga en torno al concepto de derechos humanos y civiles el que explica que, a diferencia de otros filmes en los que el testimonio/la palabra subalterna recae en algún representante de colectivos de intervención política y se subordina a las tesis de la revolución sesentista, en *El grito*, en cambio, se despliega de un modo tan significativo ese testimonio singular de quien es víctima y testigo de la masacre, tiene la “distancia” para juzgarla y el “capital cultural”, profesional, para denunciarla en el plano internacional. X

24 Agradezco esta observación a Israel Rodríguez, especialista en la obra de Leobardo López Arretche y que por ello mismo recupera la dimensión más personal de *El grito* (o en todo caso asociada al colectivo más cercano a Leobardo, realizada en parte en un sentido “catártico” o de búsqueda de autoexplicación de lo sucedido, y dirigida a un público en particular: los estudiantes del Movimiento), en lugar de leerlo como un film de intervención política en mayor sintonía con otros de esa misma coyuntura latinoamericana. Si bien en mi texto previo intenté dar cuenta de esas diferencias, las observaciones de Israel y otros compañeros del SUAC me permitieron precisar la cuestión.

25 Sobre *El grito*, y en general el cine y el movimiento contracultural mexicano del período, son imprescindibles los trabajos de Álvaro Vázquez Mantecón, en particular la edición a su cargo del *Memorial del 68* (2007), y a quien agradezco sus comentarios a la versión anterior de este trabajo. Véase también el ilustrativo recorrido sobre la presencia del 68 en la historia del cine mexicano de Eduardo de la Vega Alfaro (1999); las entrevistas compiladas por Rodríguez Cruz (2000), o el análisis del film por Muñoz García (2008).

Bibliografía

- Avilés Cavasola, Juncia (2007). “La respuesta está en el aire: sobre la resignificación de los helicópteros en *El grito*, México 1968”, México D. F.: SUAC-UNAM, 25 al 27 de septiembre. Disponible en: <http://coloquiocine.files.wordpress.com/2013/06/juncia-avilecc81s.pdf>. Fecha de la última consulta: 28 de enero de 2014.
- Ayala Blanco, Jorge (1974). *La búsqueda del cine mexicano* (1968-1972). México: UNAM.
- Barnet, Miguel (1968) [1966]. *Biografía de un cimarrón*. Buenos Aires: Editorial Galerna.
- Beverly, John (2004). *Testimonio. On the Politics of Truth*, Minneapolis-London: University of Minnesota Press.
- De la Vega Alfaro, Eduardo (1999). “Notas sobre el movimiento estudiantil popular de 1968 en el cine mexicano”. En: *Secuencias*, N° 10: pp. 411-428.
- Debroise, Olivier (ed.) (2006). *La era de la discrepancia. Arte y cultura visual en México. 1968-1997*. México: UNAM.
- Fallaci, Oriana (1976). *Nada y así sea*. Barcelona-Madrid: Ed. Noguer.
- Fornet, Jorge (2009). “La voz del otro: del testimonio a la nueva narrativa”. En: *Revista Iberoamericana* 20-2: pp. 297-319.
- Gilman, Claudia (2003). *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Menchú, Rigoberta (1983). *Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia*. México: Siglo XXI.
- Mestman, Mariano (2013). “Las masas en la era del testimonio. Notas sobre el cine del 68 en América Latina”. En: Mestman, M. y Varela, M. *Masas, pueblo y multitud en cine y televisión*. Buenos Aires: Eudeba. Pp. 179-215.
- Monsivais, Carlos (2008). El 68. *La tradición de la resistencia*. México: Ediciones Era.
- Muñoz García, Elsa (2008). “El grito. México 68 o los sonidos del silencio”. En: *Alegrías* N° 70: pp. 411-428.
- Poniatowska, Elena (2000) [1971]. *La noche de Tlatelolco. Testimonios de historia oral*. México: Ediciones Era.
- Rodríguez Cruz, Olga (2000). *El 68 en el cine mexicano*. Puebla (México): Universidad Iberoamericana.
- Vázquez Mantecón, Álvaro (ed.) (2007) *Memorial del 68*. México: Turner-Centro Universitario Tlatelolco.
- Viezzer, Moema (1978). “Si me permiten hablar...”. *Testimonio de Domitila, una mujer de las minas de Bolivia*. México: Siglo XXI.
- Walsh, Rodolfo (1957). *Operación Masacre*. Buenos Aires: Sigla.

26 Tanto en este testimonio desde el hospital, como en el film o el libro de Fallaci, encontramos la misma singular (exagerada, seguramente “incorrecta”) comparación entre Tlatelolco y Vietnam, que funciona para acentuar la brutalidad y dramaticidad del caso mexicano, y sin duda está fuertemente permeada por su experiencia personal y el hecho de haber sido herida. Aún así, al final de su propio libro, pone en boca de Francois, su interlocutor, una observación sobre lo que llamaríamos “límites” de la revuelta mexicana: “El martirio no basta ni sirve (...). Dentro de un mes ya no se hablará de tu México, del mismo modo que ya no se habla de Indonesia. Pero siempre se hablará de nuestro Vietnam”. (1976: 321). En el reciente III Coloquio Universitario de Análisis Cinematográfico, organizado por el SUAC en la UNAM, Juncia Avilés Cavasola (quien participó también de la preparación del *Memorial*) presentó una interesante ponencia sobre la significación de los helicópteros en *El grito* (2007). Allí explica que aunque actualmente se acepta que la matanza del 2 de octubre tuvo su inicio con las luces lanzadas desde el techo de la iglesia de Santiago Tlatelolco, “sin embargo, la acción quedó vinculada de manera férrea con el paso del helicóptero, en gran medida por los testimonios que quedan del inicio de la matanza”. La autora observa, asimismo, que la presencia constante de helicópteros desde las primeras movilizaciones había llamado la atención de las brigadas filmicas del CUEC, cuyos registros fueron utilizados en la edición final de Leobardo, para resignificar al helicóptero como un “símbolo del trauma y una forma de visualizar la amenaza”. Interesa también en relación con la comparación que citamos más arriba de Fallaci, la observación de Juncia Avilés (2007) respecto de la perdurabilidad de este símbolo del helicóptero en los filmes posteriores y la sugerencia de posibles asociaciones con la imagen visual y sonora de estos aparatos en las películas sobre Vietnam (piensa en particular en *Apocalypse Now*, de Francis Ford Coppola, 1979).