



RIDAA
Repositorio Institucional
Digital de Acceso Abierto de la
Universidad Nacional de Quilmes



Universidad
Nacional
de Quilmes

Jornadas de Estudio y Reflexión sobre Movimientos Estudiantiles
(10a : 2025 : Bernal)

Actas de las X Jornadas de Estudio y Reflexión sobre Movimientos Estudiantiles



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Argentina.
Atribución - No Comercial - Sin Obra Derivada 2.5
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/ar/>

Documento descargado de RIDAA-UNQ Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto de la Universidad Nacional de Quilmes de la Universidad Nacional de Quilmes

Cita recomendada:

Jornadas de Estudio y Reflexión sobre Movimientos Estudiantiles (10a : 2025 : Bernal). Actas de las X Jornadas de Estudio y Reflexión sobre Movimientos Estudiantiles. Bernal, Argentina: Universidad Nacional de Quilmes. Disponible en RIDAA-UNQ Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto de la Universidad Nacional de Quilmes <http://ridaa.unq.edu.ar/handle/20.500.11807/6110>

Puede encontrar éste y otros documentos en: <https://ridaa.unq.edu.ar>

X Jornadas de Estudio y Reflexión sobre **Movimientos Estudiantiles**

Universidad Nacional de Quilmes

7 Y 8 DE AGOSTO DE 2025

Centro de Estudios en
Historia, Cultura y Memoria

Actas de las X Jornadas de Estudio y Reflexión sobre Movimientos Estudiantiles

*Universidad Nacional del Quilmes,
Departamento de Ciencias Sociales
Bernal, 6 al 8 de agosto de 2025.*

Guadalupe Seia, Nayla Pis Diez y Luciana Carreño
Editoras

Editoras: Luciana Carreño, Guadalupe A. Seia, Nayla Pis Diez
Revisora editorial: Cinthia Meijide
Maquetador digital: Marcelo Garbarino

Actas de las X Jornadas de Estudio y Reflexión sobre Movimientos Estudiantiles / Nahuel Agustín Domínguez

... [et al.] ; Editado por Guadalupe Seia ... [et al.]. - 1a ed. - Bernal : Universidad Nacional de Quilmes, 2026.

Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga

ISBN 978-631-324-009-8

1. Ciencias Sociales. 2. Estudiantes. 3. Agrupaciones Políticas. I. Domínguez, Nahuel Agustín II. Seia, Guadalupe , ed.

CDD 370

X Jornadas de Estudio y Reflexión sobre Movimientos Estudiantiles

COORDINACIÓN GENERAL

Guadalupe Seia (IHAYa “Dr. Emilio Ravignani”, CONICET/UBA/CEHTI), Nayla Pis Diez (Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales, CONICET/UNLP) Y Luciana Carreño (Departamento de Ciencias Sociales, UNQ, CONICET), .

COMITÉ ORGANIZADOR

Mariano Millán (IHAYa “Dr. Emilio Ravignani”, CONICET/UBA), Juan Califa (IHAYa “Dr. Emilio Ravignani”, CONICET/UBA), Natalia Vega (UNL/UNER), Josefina Ramos Gonzales (IICE, CONICET/UBA), Estefanía Otero (UBA), Lourdes Murri (INCIHUSA/CONICET), Alejandra Álvarez (IHAYa “Dr. Emilio Ravignani”, CONICET/UBA), Mónica Alcántara Navarro (IDH/UNGS/CONICET), Guillermo Bertani (UCA-CONICET, CEHCMe, UNQ), Cecilia Dinius (UBA/UNSAM), Iris Margarita Vallejo (UBA), Ariana Jazmín Orosco (INS-HIS-UNPSJB).

COMITÉ ACADÉMICO

Pablo Bonavena (UBA/UNLP), Osvaldo Graciano (CEHCMe, UNQ, CONICET), Pablo Buchbinder (IHAYa “Dr. Emilio Ravignani”, CONICET/UBA), María Cristina Tortti (IdIHCS/UNLP), Martín Bergel (UNQ, CONICET), Renate Marsiske (IISUE-UNAM), Vania Markarian (AGU-UdelaR), Hugo Casanova Cardiel (IISUE-UNAM), Gloria Tirado Villegas (BUAP), Stefan Rinke (Lateinamerika Institut, Freie Universität Berlin), Sandra Souto Kustrín (IH/CSIC), José René Rivas Ontiveros (UNAM), Cristina Vera de Flash (UNC, CONICET, SHELA), Carolina Rodríguez López (Universidad Complutense de Madrid), Martín Unzué (IIGG, CONICET/UBA), Indira Palacios Valladares (Missouri State University), Claudio Suasnábar (UNLP), Angélica Müller (UFF), Alberto Carillo Linares (Universidad de Sevilla), Denisse Cejudo Ramos (IISUE-UNAM), Gabriela González Vaillant (AGU-UdelaR), Hernán Camarero (IHAYa “Dr. Emilio Ravignani”, CONICET/UBA/CEHTI), Guadalupe Olivier (UPN), Eugenia Jung (AGU-UdelaR), Laura Luciani (CLIHOS - UNR/CONICET), Yann Cristal (UBA), Mariana Mendonça (UNTREF/CONICET), Daniel Laqua (Northumbria University), Judith Naidorf (IICE-UBA-CONICET), Marcelo Prati (UNLP), Miranda Lida (UdeSA, CONICET), César Guzmán Concha (Scuola Normale Superior-Istituto di Scienze Umani e Sociali), Natalia Bustelo (CeDInCI/CONICET, UBA, UNSAM), Burleigh Hendrickson (Pennsylvania State University), Judith Naidorf (IICE-UBA-CONICET), Laura G. Rodríguez (IdIHCS, CONICET/UNLP), Víctor Muñoz Tamayo (UCSH), Lucía Miranda Leibe (UCSH), Pablo Requena (UNC, ClIFFyH), Ivonne Meza Huacuja (Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, CONAHCYT), Jordi Sancho Galán (Universidad Autónoma de Barcelona), Marina Larrondo (IDES-UNTREF/UNGS/CONICET), Josh Platzky Miller (University of the Witwatersrand), Sara Mussotti (IIH-UABC), Sergio Friedemann (UNIPE, CONICET/UBA), Andrés Donoso (Universidad de Chile), Jorge Cernadas (UNGS), Pablo Toro Blanco (UAH), Eduardo Díaz de Guijarro (FCEN/UBA), Adrián Cammarota (UNLaM/CONICET), Romai Robinet (Université d'Angers), Luciano Alonso (FHUC/IHUCSO - UNL), Mario Santiago (Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, CONAHCYT), Fernando Romero Wimmer (UNILA), Paula Fernández Hellmund (UNILA), Ernesto Bohoslavsky (IDH/UNGS/CONICET), Mora González Canosa (IdIHCS, CONICET/UNLP), Martín Mangiantini (IHAYa “Dr. Emilio Ravignani”, CONICET/UBA/CEHTI), Brenda Rugar (IIP, UNSAM/UBA), Daniel Kent Carrasco (IIH-UNAM), Mercedes López Cantera (UBA/CEHTI), Rolando Álvarez (USACH), Rubén Kotler (UNT), Máximo Quitral Rojas (UTM), Virginia Bersais (UNPSJB), Jorge Flores (CEHCMe, UNQ), Daniel González (Depto. Ciencias Sociales, UNQ), Alejandra Rodríguez (Dpto. Ciencias Sociales, UNQ), Robi Morder (GERME, Francia), Ioanna Kasapi (GERME, Francia).

INSTITUCIONES QUE INVITARON Y AVALARON

Centro de Estudios en Historia, Cultura y Memoria, Departamento de Ciencias Sociales (UNQ); Licenciatura de Historia (UNQ); Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales (FaHCE/UNLP-CONICET); Instituto de Historia Argentina y Americana “Dr. Emilio Ravignani” (FFyL/UBA-CONICET); Instituto de Investigaciones Gino Germani (FSOC/UBA); Centro de Estudios Sociales Interdisciplinarios del Litoral (CESIL, FHUC/UNL); Instituto de Investigaciones en Ciencias de la Educación (FFyL-UBA); Centro de Estudios Históricos de los Trabajadores y las Izquierdas (CEHTI); Instituto de Investigaciones sobre la Universidad y la Educación (IISUE-UNAM, México), Archivo General de la Universidad de la República (Uruguay), Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora (México); Centro de Investigación en Ciencias Sociales y Juventud (Universidad Católica Silva Henríquez); Departamento de Historia (FHUC/UNL); Carrera de Sociología (FSOC/UBA); Departamento de Sociología (FaHCE/UNLP); Centro de Estudios e Investigaciones Sociales (CEISO). Groupe d’études et de recherche sur les mouvements étudiants; Cité des mémoires étudiants; Grupo de Estudios Históricos sobre Conflicto y Clases Sociales (UADER); Grupo Interdisciplinario de Estudios e Investigación sobre Capitales Transnacionales, Estado, Clases de Gobierno y Conflicto en América Latina y el Caribe (UNILA); Seminarios Interinstitucional de Historia de la Juventudes y Red de Estudios de Historia de las Juventudes en Iberoamérica (Instituto Mora); Red Nacional de Observatorios de Conflictividad Social (Argentina); Grupo de Investigación EXPEhistoria (UCM); Seminario Permanente Universidad, Historia y Política (IISUE-UNAM). Proyectos “Universitarios en Argentina. Proyectos Científicos y prácticas académicas, culturales y políticas, entre el siglo XX y los inicios del XXI” (CEHCMe, Departamento de Ciencias Sociales-UNQ), “Sistema universitario, políticas públicas y movimiento estudiantil en la Argentina, 1973-2015” (CONICET), “Universidad, movimiento estudiantil y políticas universitarias 1973- 2012” (FFyL, UBA), “Nuestros Profesorados” (IICE, FFyL, UBA), “Memoria y Archivos Liceanos” (USACH). Revistas Archivos de Historia del Movimiento Obrero y la Izquierda; Contenciosa. Revista sobre violencia política, represiones y resistencias en la historia iberoamericana; Cuadernos de Marte; Conflicto Social.

ÍNDICE

Agradecimientos	9
Presentación	10
 El movimiento estudiantil ante el peronismo. Una mirada desde las corrientes de izquierda en la universidad (1943-1955) <i>Nahuel Agustín Domínguez y Gabriel Piro Mittelman</i>	11
 La colonización del poder desde la Federación de Estudiantes de Guadalajara (FEG), 1958-1994: clientelismo, corporación y violencia <i>Armando Martínez Moya</i>	23
 Auge y caída de una red político-popular comunista. La Marcha Estudiantil por la Ruta de la Libertad, de febrero de 1968 <i>Kevyn Simon Delgado</i>	36
 La importancia histórica del Consejo Nacional de Huelga, órgano de dirección política del 68 mexicano <i>José René Rivas Ontiveros</i>	45
 La impronta de Raúl Álvarez Garín en, durante y tras el 68 Mexicano <i>Rosa María Valles Ruiz y Rosa María González Victoria</i>	55
 ¿Qué mezquinos son los estudiantes! Representaciones denigrantes de la juventud universitaria en el cine mexicano (1968-1970) <i>Iris Pascual Gutiérrez</i>	62
 Sobre el ocaso del proceso de radicalización de la militancia estudiantil: el caso del Colegio Mayor Universitario de Santa Fe (1969-1971) <i>Paul Mateo Capdevila Vidal</i>	71
 Entre tantas, las banderas negras. La militancia anarquista en el movimiento Estudiantil platense (1971) <i>Débora López, Enzo De Giobbi y Nestor Ruben Ringa</i>	81
 La chispa del movimiento estudiantil. Un estudio de la revista de la Juventud Socialista de Avanzada (1974-1975) <i>Emiliano Erlach y Nora Rojas</i>	87
 Movilización y represión en la Escuela de Filosofía (FFyH-UNC, 1976 y su antesala) <i>Magalí Argañaraz y Victoria Chabrando</i>	97
 Las demandas de estudiantes del profesorado en torno al ingreso y a las identidades sexogenéricas hegemónicas. El caso de ISP Sara Chamberlain de Eccleston en 1986 <i>Mailen Accarredu y Elia Gonzalez Guerra</i>	103

La vuelta a la democracia en Historia UNR: recuperar las voces de sus estudiantes <i>Miranda Bagalá Saidt</i>	114
Una fiesta de la democracia: la revitalización de la política estudiantil universitaria durante la transición democrática en la Facultad de Derecho de la UNMdP <i>Ana Victoria Blasi</i>	125
Un estado de la cuestión: primeros aportes para pensar la movilización estudiantil del profesorado de la Ciudad de Buenos Aires en la década de los '90 desde una perspectiva interseccional <i>Mariana Trembinsky</i>	131
El salto al torniquete de los y las jóvenes secundarias en el estallido chileno de 2019: reflexiones sobre su visualidad <i>Yanny Santa Cruz Henríquez y Maya Corredor Romero</i>	140
Repercusiones del movimiento feminista de 2018 en el modo de hacer pedagógico actual <i>Lorena Leiva Sepúlveda, José Rubilar Medina, Patricia Quintana Figueroa y Claudia Quintana Figueroa</i>	152
Les jóvenes estudiantes universitarios platenses ante la irrupción de Javier Milei (2022-2024): ¿Malestar en democracia o con la democracia? <i>Antonio Camou, Marcelo Prati y Sebastián Varela</i>	162
Movimiento estudiantil en Argentina 2024: La conciencia de clase formada a través de la lucha <i>Julieta Gil</i>	177
Luchas estudiantiles 2024. Experiencias y politización desde el conurbano sur bonaerense <i>Sonia Puricelli</i>	185
Movimientos estudiantiles en un contexto de conflicto armado: el ejemplo de la guerra en Ucrania <i>Robi Morder</i>	193

¡Qué mezquinos son los estudiantes! Representaciones denigrantes de la juventud universitaria en el cine mexicano (1968-1970)

Iris Pascual Gutiérrez

Universidad Internacional de La Rioja (UNIR), España

Iris.pascual@unir.net

Introducción

La represión del movimiento estudiantil mexicano de 1968 no se limitó a sus formas más evidentes, con una violencia policial y militar que alcanzó su máxima intensidad el 2 de octubre en la matanza de la Plaza de las Tres Culturas. También tuvo una notable dimensión mediática. Salvo por excepciones bien localizadas (como algunas revistas con una línea editorial más cercana a la izquierda), la sociedad azteca recibió una imagen sesgada de las motivaciones que guiaban a los manifestantes o de sus reivindicaciones, alineada de una forma más o menos explícita con los discursos gubernamentales que denunciaban su carácter pretendidamente antipatriótico y destructivo y que definían a sus protagonistas como una minoría privilegiada que vivía de espaldas a las necesidades reales del ciudadano de a pie. Podemos destacar como ejemplos al respecto la caricatura de las demandas estudiantiles publicada por *El Nacional* el 23 de agosto de 1968 (Martínez de León, 1968, p. 9 1ª) o el editorial del mismo diario publicado el 3 de septiembre, al hilo del informe de gobierno presentado por el presidente Gustavo Díaz Ordaz el día anterior (1968, p. 5 1ª). El papel de la inmensa mayoría de los medios de comunicación a la hora de articular una definición esencialmente negativa del movimiento estudiantil y como difusores más o menos acríticos de la retórica oficial en este contexto ha sido profusamente analizado, aunque —a nuestro juicio— de una forma un tanto desigual. En el caso de la prensa, contamos con trabajos como los de Rodolfo Gamiño sobre los instrumentos que las autoridades pusieron en marcha durante las décadas centrales del siglo XX para ejercer su influencia sobre diarios y revistas, aunque fueran de titularidad privada (2011, pp. 29-51), o la revisión por parte de Peter Watt (2009) de los mecanismos a través de los cuales se construyó el relato periodístico del 2 de octubre. Por lo que se refiere a la radio o la televisión, Julio Scherer y Carlos Monsiváis (entre otros) han subrayado la ausencia de espacios para el disenso en estos momentos (1999, p. 37). Sin embargo, las dinámicas imperantes en la gran pantalla han sido mucho menos atendidas desde un punto de vista académico.

En los años inmediatamente posteriores al 68 encontramos un buen número de películas de toda temática o género (ambientación histórica, melodrama, comedia, etc.) que podemos relacionar, sin duda, con una lectura en clave conservadora de este episodio, cuyos planteamientos coincidían en gran medida con los puntos de vista gubernamentales al respecto. No obstante, dentro de este conjunto existe una categoría concreta en la que nos proponemos ahondar con este trabajo. Nos referimos a las cintas dramáticas que ridiculizaban específicamente a la juventud universitaria del país y las modas contraculturales de los sesenta. Para ello, tomaremos dos ejemplos representativos, ambos del año 1969: *Faltas a la moral* (Ismael Rodríguez) y *Cristo 70* (Alejandro Galindo). El interés por estos filmes radica, en primer lugar, en que nos encontramos ante productos comunicativos y culturales relativamente poco estudiados, tal vez porque un simple visionado hace evidente su escasa calidad artística y lo burdo de su mensaje. De hecho, la mirada académica hacia la relación del 68 mexicano con el cine se ha centrado de manera preferente en las cintas elaboradas por los propios manifestantes para, precisamente, contrarrestar los sesgos oficialistas presentes en buena parte de los medios de comunicación (Ayala Blanco, 1974, pp. 338-351); en la representación fílmica de sus principales hitos, con especial atención a la producción universitaria, tanto contemporánea al movimiento como posterior (de la Vega Alfaro, 1999), o en el cine de denuncia política rodado en formato Súper 8 a comienzos de los setenta (Vázquez Mantecón, 2012, pp. 191-242). Pero, sin olvidar las limitaciones que hemos

indicado, consideramos que títulos como *Faltas a la moral* o *Cristo 70* ofrecen una plataforma de gran interés para aproximarnos a las percepciones en torno al movimiento estudiantil poco después de su finalización, no solo por lo que se refiere a las autoridades, sino también entre los sectores más conservadores de la sociedad mexicana. Para desarrollar esta hipótesis, procederemos al análisis histórico de las dos cintas propuestas, a partir del modelo planteado por el historiador francés Marc Ferro (1995, pp. 16-18), quien identifica dos funciones relevantes en cualquier filme, con independencia de su calidad artística: como fuente y como agente. Es decir, toda película aporta información sobre las corrientes ideológicas, modas, acontecimientos, etc. del momento en que se realizó (fuente). Pero además, puede contribuir a generar estados de opinión, influyendo en la sociedad que la consume. La aplicación de este marco teórico, acompañado por recursos hemerográficos y una bibliografía de referencia, nos proporcionará la base metodológica para alcanzar dos objetivos principales. Por un lado, valorar hasta qué punto estas cintas reflejaban la voz del Estado, de los grupos involucrados en su elaboración (en tanto productos de iniciativas empresariales privadas) o de ambos. Para ello deberemos explicar –si bien brevemente– los mecanismos a través de los cuales se verificaba la intervención gubernamental en el campo cinematográfico: sobre todo la censura y el rol destacado en la financiación de las películas, dando lugar a un modelo teóricamente basado en la actividad privada, pero cada vez más dependiente de las aportaciones económicas del Estado. Por otro lado, resulta clave también identificar en estas películas los personajes y tramas representativas de una visión peyorativa de los alumnos de educación superior y/o de la cultura popular urbana de los sesenta en México.

Marco legal y económico del cine mexicano a finales de los años 1960

Películas como *Faltas a la moral* o *Cristo 70* posibilitan (a nuestro juicio) una aproximación en clave histórica a la idiosincrasia conservadora de México en el contexto inmediatamente posterior al movimiento estudiantil de 1968, lo cual es posible porque se trata de productos de un entorno político, cultural y económico determinado, que intentaremos esbozar mediante una revisión de los medios con los que las autoridades se hacían presentes en la creación filmica y se relacionaban con los grupos empresariales dedicados a esta actividad. A finales de la década de 1960 existían dos grandes vías para ello: la censura y la financiación. Por lo que respecta a la primera de estas cuestiones, la Ley de Industria Cinematográfica promulgada en 1949 depositaba la gestión del cine mexicano en el poder ejecutivo federal, a través de la Secretaría de Gobernación, siendo una de sus dependencias (la Dirección General de Cinematografía) la encargada de la censura, definida eufemísticamente como “supervisión” (Anduiza, 1984, pp. 315 y 341). Los supuestos contemplados en este ordenamiento eran numerosos, destacando la trasgresión de las *buenas costumbres* y las ofensas hacia los símbolos nacionales o las autoridades (Anduiza, 1984, 344-345). No obstante, lo más destacado era la discrecionalidad con la que se aplicaban: dado que su interpretación no era unívoca, la censura podía ser más o menos estricta en función de las necesidades que los poderes públicos tuvieran en cada momento. Junto con este control emanado de instancias legales (aunque potencialmente arbitrarias), muchos filmes se veían sometidos a un condicionamiento fáctico adicional, como consecuencia de los créditos que el Estado facilitaba a los productores a través del Banco Nacional Cinematográfico (BNC).

A mediados de los años cuarenta, la pieza empresarial clave del cine mexicano era un conglomerado denominado Compañía Operadora de Teatros S. A. (COTSA), la cual –gracias a su posición predominante en el apartado de la exhibición– determinaba las demás facetas del quehacer fílmico en el país, especialmente la producción, fomentando un modelo de negocio basado en películas de bajo presupuesto y escasa calidad, que se orientaban sobre todo a los espectadores más populares (Garmendia, 2012, pp. 136-139). La constitución del BNC en 1947 estimuló la concentración de la inversión pública en las compañías más saneadas (se buscaba afrontar así el contexto inestable posterior a la Segunda Guerra Mundial) y reforzó ciertos ramos específicos de la industria, como la distribución. Pero permitió que los fondos afluyeran hacia los empresarios mejor conectados con Operadora (García Riera, 1993, p. 106), incluso cuando la Ley de 1949 reforzó sobre el papel los mecanismos para prevenir la formación de monopolios (Anduiza, 1984, p. 336). A partir de 1953, un nuevo esquema de financiación (que vinculaba los préstamos a los productores con los ingresos futuros obtenidos una vez que los filmes fueran comercializados por las distribuidoras estatales) posibilitó que los porcentajes adelantados por el BNC alcanzaran hasta el 85 % del coste total de cada película (García Riera, 1998, p. 185; Garmendia, 2012, pp. 143-147). Desde la perspectiva gubernamental, este mo-

delo no solo garantizaba la continuidad de una industria emblemática, sino que también reforzaba sus perfiles obreristas, asegurando una carga laboral estable a los trabajadores afiliados a los sindicatos del ramo, sólidamente vinculados con el oficialismo a través de los engranajes corporativos característicos del autoritarismo mexicano postrevolucionario. Pero, como contrapartida, facilitaba las prácticas irregulares, ya que los empresarios que recibían los créditos eran los mismos que, como accionistas de las distribuidoras públicas, decidían qué películas se financiaban (Garmendia, 2012, pp. 147-148), y tampoco servía para elevar la calidad general de las películas. Más bien al contrario: consolidó la tendencia previa a los productos de bajo coste. Precisamente, la mediocridad cada vez más acusada en el plano artístico va a provocar una pérdida progresiva de públicos, dando lugar a un círculo vicioso en el que, a la caída de los ingresos por taquilla, las casas productoras responderán recortando más aún los presupuestos, lo que a su vez repercutirá negativamente en su calidad y así sucesivamente. Esta será la causa principal de la crisis en la que se va a encontrar el cine mexicano a partir de la segunda mitad de los cincuenta.

Teniendo en cuenta esta evolución tan problemática, durante los sesenta las autoridades incrementaron su atención hacia uno de los sectores más representativos del país, tanto en lo económico como en lo cultural. Las primeras acciones al respecto se dieron en 1960, con la adquisición —a través del Banco Nacional Hipotecario y de Obras Públicas— de las dos empresas constitutivas de COTSA, con el objetivo de que los plazos entre la finalización de las películas y su estreno se redujeran (Maciel, 2012, p. 195). Asimismo, se desarrolló una Iniciativa de Ley Cinematográfica que aspiraba a reformular por completo la participación del Estado en la industria, pero que finalmente no llegó a entrar en vigor (Garmendia, 2012, pp. 158-161; Maciel, 2012, pp. 192-194). Estas medidas generaron una reacción defensiva por parte de los productores, reforzando su tendencia a financiar un cine barato y sin pretensiones o, incluso, llevando a muchos a alejarse por completo de la actividad, lo cual se tradujo, durante la primera mitad de la década, en un importante descenso en el número de cintas realizadas (García Riera, 1998, p. 234): un hundimiento cuantitativo que —sumado al declive cualitativo ya mencionado— evidenciaba la crisis profunda en la que se encontraba el cine mexicano. Por ello, en los años siguientes se van a tomar algunas medidas orientadas al fomento de la calidad. En primer lugar, cabe señalar la creación en 1964 de un fondo específicamente destinado a financiar películas de gran relevancia artística, una propuesta conocida como “política de aliento” (Maciel, 2012, p. 191). A este fondo se le sumó una racionalización de la política crediticia del BNC a partir de 1965 (reduciendo la capacidad decisoria de los productores) y la adquisición directa de COTSA por esta entidad en 1968 (Maciel, 2012, p. 196). En segundo lugar, la apertura en 1963 del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos de la UNAM (García Riera, 1998, p. 235) supuso una apuesta clara por mejorar la enseñanza de los diferentes oficios relacionados con la gran pantalla, desligándola del aprendizaje cuasiartesanal que hasta entonces era la norma. El CUEC (la primera escuela universitaria de cine de Iberoamérica) será uno de los principales semilleros de técnicos y directores durante los años siguientes, tanto en los medios industriales como en los independientes. Por último, considerando la necesidad de renovación que existía en los sindicatos del ramo (lastrados por las trabas internas que limitaban la incorporación de nuevos afiliados), desde instancias gubernamentales se impulsó la celebración de una serie de eventos dirigidos a captar nuevos talentos para la industria. Su objetivo era incorporar propuestas estéticas y narrativas más actuales, sobre todo las que pudieran despertar interés entre las clases medias urbanas, cada vez más alejadas de las producciones nacionales desde finales de los cincuenta. La principal manifestación de este esfuerzo fue la convocatoria del Primer Concurso de Cine Experimental en 1964 (García Riera, 1998, pp. 236-237; Maciel, 2012, pp. 181-182).

Muchas de estas iniciativas recogieron (aunque fuera parcialmente) las demandas de quienes —desde la sociedad civil— abogaban por una renovación integral del cine mexicano. En este sentido, podemos destacar el grupo Nuevo Cine (1961-1962): una reunión sobre todo de jóvenes aspirantes a director que proponía superar la noción estrictamente economicista imperante en la industria nacional, reivindicando en su lugar la naturaleza artística y cultural —en una lectura amplia— del hecho fílmico, de acuerdo con la “política de autor” planteada pocos años antes por *Cahiers du Cinéma* (García Riera, 1998, p. 235; Maciel, 2012, p. 180). Sin embargo, a pesar del carácter constructivo y razonablemente aperturista de estas medidas, no podemos olvidar que nos encontramos ante expresiones de un reformismo limitado, en un marco netamente autoritario, lo cual resulta evidente si tenemos en cuenta que, durante toda la década de los sesenta, la censura sobre los contenidos que mostraban una discrepancia con las políticas gu-

bernamentales se endureció notablemente, a pesar de que en otros casos (como los relacionados con el desnudo femenino) sí se apreciaba una cierta relajación (Maciel, 2012, pp. 197-198).

Es en este mismo contexto en el que comienza a emerger también la representación de la juventud como una categoría cinematográfica con identidad propia. Durante la segunda mitad de los cincuenta predominaron (salvo por excepciones como *Los jóvenes*, Luis Alcoriza, 1960) las comedias blancas y los melodramas familiares ambientados en entornos de clase media. Estos últimos, sobre todo, aparecían impregnados con un fuerte discurso moralista que alertaba de los peligros asociados a la incipiente contracultura procedente de Estados Unidos y sus exteriorizaciones más reconocibles: consumo de estupefacientes, gustos musicales o pictóricos novedosos, actitudes afectivo-sexuales rompedoras desde una perspectiva tradicional, etc. (García Riera, 1998, pp. 213-214); todo ello entendido además como expresiones ajenas a la idiosincrasia mexicana. Esta dinámica se va a intensificar ya en los sesenta, tratándose de un proceso que reflejaba una fuerte influencia del cine norteamericano: desde las cintas más específicamente orientadas al público juvenil (*West side story*, Robert Wise, 1961) a las que se dirigían a un espectador más adulto para abordar los conflictos generacionales (*Rebelde sin causa*, Nicholas Ray, 1955). Por supuesto, en estos momentos encontramos también miradas alternativas, inspiradas en los postulados del grupo Nuevo Cine. Pero los cambios que introdujeron, tanto en los medios industriales (con títulos como *Los caifanes*, Juan Ibáñez, 1966 o *Patsy mi amor*, Manuel Michel, 1968) como en el cada vez más dinámico cine independiente (*Los meses y los días*, Alberto Bojórquez, 1970) no van a ser concluyentes. De hecho, las comedias blancas protagonizadas por cantantes presentados como ídolos juveniles alternativos a los contraculturales (vestidos formalmente y siempre respetuosos de la autoridad) van a entrar en declive hacia 1966 (García Riera, 1998, p. 265), pero los melodramas que censuraban los comportamientos supuestamente incorrectos de los jóvenes urbanos *a la moda* continuaron ocupando un lugar destacado en las pantallas mexicanas. Es más: al final de esta década encontramos un endurecimiento de su discurso, con varias cintas que, desde el ámbito empresarial privado, atacaron con una violencia inusitada a la juventud universitaria del país, lo cual es algo que —a todas luces— podemos relacionar con el impacto generado por movimiento estudiantil de 1968.

Faltas a la moral y Cristo 70: análisis histórico de dos exponentes de la retórica antiuniversitaria en el cine industrial mexicano post 68

En estos momentos, el melodrama juvenil en México se caracterizaba por unos rasgos bien definidos. En líneas generales, se trataba de películas protagonizadas por jóvenes de posición acomodada (si bien en ocasiones aparecen personajes de extracción más humilde), que se refugian en la contracultura y en sus excesos como escapatoria frente al tedio que inunda sus vidas para, finalmente, retornar arrepentidos a la vida modélica que sus preocupados padres esperan de ellos: una relación de pareja adecuada a los estándares sociales dominantes, un empleo apropiado, el cuidado de los hijos y del hogar en el caso de la mujer, etc. Tenemos una buena muestra de ello en títulos como *El club de los suicidas* (1968), de Rogelio A. Fernández (García Riera, 1994a, pp. 129-130), o *Ya somos hombres* (1970), de Gilberto Gazcón (Ayala Blanco, 1971, p. XVI; García Riera, 1994b, pp. 31-33). Todos estos filmes aportaban una visión poco realista y no muy positiva de los jóvenes mexicanos de la época, pero no solían llevar su crítica más allá de un regaño paternalista, presentando su comportamiento como algo perfectamente corregible, producto de la inmadurez y de un exceso de atenciones (habitualmente maternas). Sin embargo, partiendo de unas premisas semejantes, otro grupo de cintas mostró por las mismas fechas una imagen abiertamente negativa de la juventud, construyendo un prototipo de joven urbano de clase media, universitario e interesado por la contracultura, que supondría un auténtico compendio de vicios y defectos. Una representación que, como decimos, nos parece indisolublemente relacionada con la lectura política y social más conservadora del movimiento estudiantil de 1968. El crítico Jorge Ayala Blanco señala como principal exponente de esta corriente *La fuerza inútil* (Carlos E. Taboada, 1970). La historia de un entomólogo de mediana edad y un grupo de jóvenes, a los que acoge en su mansión para analizarlos como si se tratara de insectos, fue entendida por este autor como el máximo exponente de un cine falsamente crítico “que tiende señuelos para movilizar la conciencia hacia juicios apresurados siempre negativos y en beneficio del *statu quo*” (Ayala Blanco, 1974, p. 253). La denuncia de las costumbres juveniles que se desarrolla en este filme —continúa Ayala Blanco— desembocaría en un discurso burgués y anacrónico, perfectamente conectado con las necesidades gubernamentales en el contexto inmediatamente posterior al movimiento estudiantil:

Esa neofilia que se originó en México a raíz de los acontecimientos del 1968 y que corresponde a numerosos esfuerzos del régimen para mediatizar la rebeldía juvenil y bloquear cualquier toma de conciencia socio-política, desviando la atención hacia signos externos, meramente folclóricos y desmovilizadores en última instancia, tales como rock, drogas, vestimenta jipi [sic] y demás. (Ayala Blanco, 1974, p. 258)

Las dos películas que nos proponemos analizar destacaron sobre todo por incluir entre sus personajes a jóvenes que pueden definirse, indudablemente, por los rasgos que acabamos de mencionar. En el caso de *Faltas a la moral*, nos encontramos con un melodrama repleto de arquetipos y situaciones características del universo cinematográfico de su director.¹⁰¹ La trama gira en torno a Chelo, una abnegada madre de familia, humilde y honesta, que vive con Pancho, un mecánico endeudado y apasionado de las apuestas. La enfermedad y el posterior fallecimiento de uno de sus hijos, a causa de la pobreza en que viven, los lleva a buscar alternativas económicas: Chelo se prostituye y recurre a un antiguo novio, al que pide dinero. Finalmente, es detenida por escándalo público, pero perdonada por una juez bondadosa y también por Pancho.

***Faltas a la moral*. Breve ficha técnica**

Producción (1969)	Matela Films e Ismael Rodríguez
Dirección	Ismael Rodríguez
Guión	Pedro de Urdimalas, adaptado por Ismael Rodríguez
Fotografía	Rosalío Solano
Edición	Jorge Bustos
Intérpretes principales	Alberto Vázquez (Pancho), Ana Martín (Chelo), Juan Miranda (Juancho), Javier Ruán (Pepe), Victorio Blanco (don Jesús)
Duración	85 minutos

Elaboración propia a partir de García Riera (1994a, pp. 255-258)

La lectura más evidente de esta película gira en torno a la forma absolutamente tremendista e irreal (Ayala Blanco, 1974, p. 58) en que Rodríguez se aproximó a la vida en las zonas marginales de las grandes ciudades: en la barriada en la que viven los protagonistas es plausible que un niño fallezca por enfermedad sin que sus padres puedan procurarle una atención médica básica, pero –al mismo tiempo– no hay rastro de analfabetismo o trabajo infantil. También podemos destacar la exaltación de la solidaridad y dignidad de los humildes, que sobrevuela sobre todo el metraje, articulando un discurso conformista con la pobreza muy semejante al que este director había mostrado unas décadas antes en *Nosotros los pobres*. Sin embargo, su punto más interesante (si atendemos al contexto socio-político en que se filmó) es la visión extremadamente peyorativa de la juventud universitaria y de la contracultura, observable en el personaje de Pepe y en la secuencia de la comisaría.

Necesitado de dinero para atender a su hijo enfermo, Pancho acude a su vecino, don Jesús, para solicitarle un préstamo. Pero cuando lo visita, solamente encuentra al hijo de este, el veinteañero Pepe. Vestido con ropas anchas y coloridas, con el pelo largo, barba, etc., constituye el prototipo –la caricatura más bien– de la juventud urbana que Ismael Rodríguez quería representar. Ya en esta primera toma de contacto con el personaje, el espectador es informado con detalle de su carácter mezquino: su actitud hacia la preocupación de Pancho es profundamente des-

¹⁰¹ Ismael Rodríguez (Ciudad de México, 1914-2004) es uno de los directores clave en la evolución del cine mexicano. Su debut se produjo en 1942 con *¡Qué lindo es Michoacán!* y en 1947 dirigió su obra más conocida: *Nosotros los pobres*, en la que planteó una mirada melodramática y edulcorada de la pobreza suburbana. Luego siguieron dos secuelas: *Ustedes los ricos* (1948) y *Pepe el Toro* (1952). Otras temáticas atendidas por este cineasta a lo largo de su extensa carrera fueron la Revolución de 1910 (*La cucaracha*, 1958), la comedia de ambientación rural (*Dos tipos de cuidado*, 1952), el melodrama indigenista (*Tízoc*, 1956) o el western (*Los hermanos del Hierro*, 1961).

pectiva, prestándole una cantidad irrisoria para, acto seguido, sermonearle sobre los vicios de la gente “pobre” y “subdesarrollada” que juega y bebe para evadirse de la realidad. Sin embargo, un diálogo con don Jesús poco después servirá para ahondar en la naturaleza de Pepe y, por extensión, del universitario mexicano. En primer lugar, el joven se nos muestra como un individuo profundamente materialista y superficial: cuestionado por su padre acerca de por qué no ha acudido a clase esa mañana, argumenta que, al no disponer de su motocicleta, se niega a viajar en autobús. En segundo lugar, hace gala de una actitud holgazana e irrespetuosa para con sus mayores, negándose a ayudar a su padre con la reparación de un automóvil, porque –según aduce– ya se ha arreglado para acudir a una fiesta. Y, por último, todos estos atributos aparecen acompañados de una ideología bastante confusa, que aúna un izquierdismo poco convincente (que se manifiesta cuando define a don Jesús como “reaccionario”) con un clasismo muy marcado, llegando en un momento dado a espetar a su padre: “tú no quieres entender que esta generación [refiriéndose a la suya propia] ha superado la melancolía y el sentimentalismo de la indiadá”. Con esta frase, Rodríguez vincula a su personaje con uno de los ejes del relato gubernamental durante el movimiento estudiantil de 1968: los universitarios como una élite social insolidaria que disfruta de su posición gracias al sacrificio cotidiano de las clases populares (agricultores, trabajadores industriales, etc.), despreciadas a pesar de que constituirían lo más puro y genuino de México.

La “íntima tristeza reaccionaria que late en toda la cinta” (García Riera, 1994a, p. 258) se apreciaría igualmente en la secuencia que presenta a Chelo y a Juancho (su antiguo novio) en una comisaría, tras haber sido detenidos por “faltas a la moral”. Mientras esperan a ser juzgados, entra en escena un grupo de jóvenes: cuatro de ellos, bien vestidos, han atacado a otros dos, con cabellos largos y ropas extravagantes, intentando cortarles el pelo en plena calle. El magistrado de guardia da, aparentemente, la razón a estos últimos y los despacha afirmando que “todo el mundo tiene derecho a ir como le dé la gana, estamos en un país libre”. Pero con ello no se hace una denuncia de la intolerancia y el conservadurismo que, en estos momentos, anidaban en buena parte de la sociedad mexicana, sino todo lo contrario: acto seguido, promete castigar “con todo el peso de la ley” a los agresores, aunque “como ciudadano los felicito, muchachos, esas greñas y esas contorsiones raras no van con nuestra idiosincrasia”. Dos minutos sentados en el suelo en silencio será el *duro* castigo que les imponga por su acción. En nuestra opinión, lo más notable de esta secuencia no es tanto la reconvención hacia los jóvenes que participan de la contracultura de los sesenta (uno de ellos, con un tono lastimero y ridículo, solamente parece preocuparse por el tiempo que pasará hasta que le crezca el pelo de nuevo), sino más bien la consideración de que la administración de justicia está disponible para todos, incluso para quienes “no van con nuestra idiosincrasia”. Una afirmación cuando menos discutible, teniendo en cuenta el uso que las autoridades hicieron del poder judicial como instrumento represivo contra los involucrados en el 68 (Monsiváis, 2008, pp. 204-205).

Otra cinta que sobrepasó la reprimenda paternalista para caer en una descalificación abierta de la juventud universitaria y afín a los gustos contraculturales fue *Cristo 70*. En ella nos encontramos con Raúl, un joven de clase media al que su escasa dedicación al estudio lo ha enfrentado con su familia: debido a que no ha sido capaz de terminar ninguna de las tres carreras que ha comenzado, su padre le ha retirado su asignación hasta que sea capaz de reorientar su vida. Frustrado y con poco dinero, organiza el secuestro de un avión de carga junto con cuatro amigos (Jaime, Pedro, “Yeyo” y “Chololo”) tan hasticados y ociosos como él. Tras el improbable éxito del golpe, los cinco jóvenes se refugian en una pequeña localidad que, casualmente, se está preparando para celebrar su fiesta principal, cuyo punto central es una representación teatralizada de la Pasión de Cristo. La ausencia del actor que iba a interpretar a Jesús y el aspecto físico de Raúl (alto, rubio, con barba y melena) hacen que el sacerdote del pueblo le proponga asumir este papel, a lo que accede, no sin reticencias. Sin embargo, a medida que los preparativos de la fiesta avanzan, Raúl comienza a experimentar sentimientos religiosos cada vez más intensos y un arrepentimiento por la que ha sido su conducta hasta ese momento, a lo cual contribuye sin duda un romance incipiente con una piadosa muchacha del lugar. Finalmente, Jaime traiciona al grupo y acude a la policía, pero antes de que todos sean detenidos, hiere de muerte a Raúl, a pesar de lo cual, este culmina su interpretación de la Pasión y –completamente redimido– muere cuando es ascendido a la cruz.

Cristo 70. Breve ficha técnica

Producción (1969)	Foga Films y Constelación
Dirección	Alejandro Galindo
Guion	Enrique Rosado y Alejandro Galindo
Fotografía	José Ortiz Bustos
Edición	Alfredo Rosas Priego
Intérpretes principales	Carlos Piñar (Raúl), José Roberto Hill (Jaime), Gabriel Retes (Pedro), Alejandro Fouguier ("Yeyo"), Enrique Novi ("Chololo")
Duración	85 minutos

Elaboración propia a partir de García Riera (1994a, p. 323)

Parte de la trama y personajes de *Cristo 70* se inscriben de manera clara en la muy nutrida tradición del cine religioso mexicano, especialmente en uno de sus ejes principales: la recreación de los fragmentos bíblicos alusivos a la vida de Jesús de Nazaret. Esta tendencia había tenido su auge durante la década de los cincuenta, con títulos como *¡... Y murió por nosotros!* (Joselito Rodríguez, 1951), aunque experimentó una recuperación notable a finales de los sesenta, gracias a un tríptico dirigido por Miguel Zacarías, formado por *Jesús el niño Dios* (1969), *Jesús, María y José* (1969) y *Jesús nuestro Señor* (1970) (García Riera, 1998, pp. 191 y 270). Por supuesto, tanto en estas películas como en otras que desarrollaban la trama específica del sacerdote que se ve introducido en ambientes teóricamente conflictivos, con ejemplos como *Las chicas malas del padre Méndez* (José María Fernández Unsáin, 1969) o *El cielo y tú* (Gilberto Gazcón, 1970) (García Riera, 1998, p. 270) el hecho religioso se abordaba con un tono superficial, sin plantear una lectura social como la que, en estos mismos años, ofrecían, por ejemplo, las cintas de Alfredo Joskowicz, uno de los principales exponentes del cine vinculado con el movimiento estudiantil de 1968 (Ayala Blanco, 1970, p. 15). Porque el eje que guía esta narración es, ante todo, la denuncia de la supuesta degradación moral que afectaría a una parte de la juventud mexicana, ligada a un rechazo sin tapujos de la cultura popular urbana de los sesenta. Ambos elementos se nos muestran intrínsecamente unidos desde el inicio mismo del filme, con una secuencia de créditos en la que Raúl y sus amigos caminan por una calle concurrida vestidos con ropas extravagantes, haciendo gala de andares chulescos y vandalizando el mobiliario urbano. En síntesis: son presentados como delincuentes en potencia, algo a lo que sin duda contribuirían (en el ideario del director)¹⁰² sus gustos contraculturales. Esta identificación se construyó no solo con el aspecto físico de los personajes, sino también mediante la música rock que conforma el fondo sonoro de la secuencia y la estética *psicodélica* de los títulos de crédito (colores brillantes, tipografía redondeada, etc.).

La primera impresión negativa sobre los protagonistas que se genera con esta introducción no tarda en verse confirmada. Todos ellos carecen de una mínima base moral, lo que resulta evidente sobre todo en los personajes de Raúl y Jaime. El primero destaca por su aversión hacia toda forma de sacrificio (hasta el punto de preferir organizar el secuestro de un avión antes que esforzarse con sus estudios) y una inflexibilidad infantil (cuando expone ante sus amigos el plan que ha diseñado, afirma que considerará como su enemigo a quien no lo respalde). El segundo, por su parte, se define por su carácter envidioso: la razón por la que finalmente acude a la policía a denunciar a sus

¹⁰² Al igual que Ismael Rodríguez, la trayectoria de Alejandro Galindo (Monterrey, 1906-Ciudad de México, 1999) nos habla de uno de los directores más influyentes del cine mexicano. Destacó por su labor en el ámbito del melodrama, con algunas películas de elevada calidad en las que retrató la vida en el arrabal (*Mientras México duerme*, 1939), personajes atormentados y de origen humilde (*Campeón sin corona*, 1945) o relaciones familiares complejas en una sociedad cambiante (*Una familia de tantas*, 1948). A partir de 1954 se convirtió en una de las principales figuras admonitorias contra la rebeldía juvenil y la incipiente contracultura, con títulos como *¡... Y mañana serán mujeres!* (1954), *Ellas también son rebeldes* (1959) o *Mañana serán hombres* (1960). Asimismo, fue una de las voces que se opuso con más encono al acceso de nuevos directores a los sindicatos cinematográficos, auspiciado por las autoridades a finales de los sesenta y comienzos de los setenta.

compinches no es el arrepentimiento o un recién nacido sentido de la justicia, sino los celos que siente hacia Raúl, sobre todo por su éxito con las mujeres y el respeto que ha obtenido de los vecinos de la localidad por su interpretación de Jesucristo en la Pasión. Al igual que *Faltas a la moral*, esta película propuso un retrato de la juventud universitaria mexicana absolutamente distorsionado, con dos puntos principales: la bajeza moral e inanidad intelectual (asociada esta última a la preferencia por las expresiones culturales foráneas frente a las supuestamente autóctonas) y el disfrute de una vida acomodada. Todo lo cual, como ya se ha dicho, entronca con los relatos más conservadores en torno al movimiento estudiantil pronunciados por las autoridades y desarrollados por los medios de comunicación mayoritarios a lo largo de 1968. Sin embargo, mientras en el filme de Ismael Rodríguez predominaba el segundo de estos elementos (reflejado sobre todo en el personaje de Pepe y su desprecio por las desdichas de Pancho), entendemos que *Cristo 70* identifica con especial fuerza la maldad de sus protagonistas con la contracultura: no parece casual que la redención –trágica, en última instancia– de Raúl se produzca gracias al contacto con los valores *auténticos* del México rural, religioso y modesto.

Conclusiones

El análisis histórico de *Faltas a la moral* y *Cristo 70* que se ha presentado en las páginas anteriores evidencia que el cine participó activamente en la diseminación de una lectura extraordinariamente negativa del movimiento estudiantil de 1968 entre la sociedad mexicana. Si bien es cierto que estas cintas –u otras elaboradas en las mismas fechas en entornos productivos semejantes– planteaban una aproximación tangencial a los hechos (sin referencias directas a los manifestantes o a sus demandas, solamente con la construcción de un arquetipo muy determinado del universitario) y carecieron de la inmediatez propia de otros medios de comunicación, los mensajes que vehicularon no presentan grandes diferencias respecto de los que podemos encontrar durante la segunda mitad de 1968 en prensa, radio o televisión. Esto engloba también el hecho de que sus historias se articulaban a partir de premisas parecidas –cuando no idénticas– a las gubernamentales: sobre todo, la identificación de los alumnos de educación superior como un colectivo insolidario, privilegiado y desafecto hacia los valores nacionales, incluyendo el gusto por las modas foráneas, en el que estos filmes ponían tanto énfasis, sobre todo el de Galindo. Con esta caricatura se buscaba desactivar ante la sociedad los componentes más políticos de las reivindicaciones estudiantiles, ya que de ellas podía extraerse una crítica profunda hacia el sistema autoritario imperante en el país (caracterizado por elementos como la simbiosis entre el Partido Revolucionario Institucional y el aparato del Estado, la cooptación de las masas trabajadoras en sindicatos verticales o el vaciamiento del modelo territorial federal en beneficio de un sistema centralista *de facto*) y, al mismo tiempo, reforzar la percepción de las autoridades como defensoras de las masas populares y continuadoras de la obra benéfica iniciada con la Revolución de 1910.

Ahora bien: es importante anotar que no todas las películas realizadas en México a finales de los sesenta pueden adscribirse a estas coordenadas. Las tramas y los personajes desarrollados por el cine ubicado fuera de los canales del BNC (sobre todo si nos referimos a las universidades) nos sitúan ante un escenario más complejo. Y, además, aunque lo descrito en este trabajo era la tónica dominante para la producción industrial, esto no significa que filmes como los propuestos fueran simples correas de transmisión de los discursos oficiales. Estos se hacían patentes a través de los mecanismos que hemos mencionado: por un lado, mediante el control gubernamental sobre los contenidos, profundamente arbitrario pero que se presentaba como una “supervisión” necesaria para garantizar tanto los derechos del público como el discurrir ordenado de la creatividad artística (Martínez, 1969, p. 4b); y por otro lado, con una participación pública creciente en la financiación, lo que suponía también un condicionante destacado. Pero cualquier película es un producto comunicativo y cultural complejo, que refleja los puntos de vista de quienes participan en su elaboración (aunque no siempre el de todos por igual). En el caso del cine industrial mexicano del periodo que nos ocupa, esto se refería sobre todo a los productores y, en menor medida, a directores o guionistas. Por esta razón, consideramos que cintas como *Faltas a la moral* o *Cristo 70* recogieron no solo la forma en que las autoridades conceptualizaban a la juventud universitaria durante e inmediatamente después del movimiento estudiantil de 1968, sino que –al mismo tiempo– serían potencialmente representativas de cómo entendían este episodio los círculos empresariales, sólidamente relacionados con el oficialismo desde la presidencia de Miguel Alemán (1946-1952), o los trabajadores que disfrutaban de una posición acomodada en los sindicatos vinculados con el PRI, “una

de las fuerzas más conservadoras del régimen populista mexicano” (Durand, 1993, p. 53). Unos sectores de la población que, en estos momentos, podrían sentirse más o menos identificados con las políticas gubernamentales (por afinidad ideológica, interés corporativo u otros motivos), pero que contaban con una cierta autonomía a la hora de opinar sobre la realidad nacional. La existencia de esta voz propia, relativamente independiente de las instancias oficiales, resulta más evidente aún si tenemos en cuenta la evolución del cine de producción privada en México a partir de 1971: seguiremos encontrando cintas que reinciden en el arquetipo del universitario elitista e insustancial (por ejemplo *Conserje en condominio*, Miguel M. Delgado, 1973), pero en un escenario socio-político diferente, en el que las autoridades, a través de la “Apertura Democrática” propugnada por el presidente Luis Echeverría, buscaban restablecer puentes con la intelectualidad crítica de los sesenta y con el medio universitario.

Referencias bibliográficas

- Anduiza, V. (1984). *Legislación cinematográfica mexicana*. UNAM.
- Ayala Blanco, J. (30 de agosto de 1970). Los santos lugares según Joskowicz. *Diorama de la Cultura*.
- Ayala Blanco, J. (19 de mayo de 1971). La violencia inhumana. *La Cultura en México*.
- Ayala Blanco, J. (1974). *La búsqueda del cine mexicano 1968-1972*. UNAM.
- De la Vega Alfaro, E. (1999). Notas sobre el movimiento estudiantil-popular de 1968 en el cine mexicano. *Secuencias: revista de historia del cine*, (10), 66-81.
- Durand, P. (1993). La persistencia del régimen político mexicano. *América Latina hoy. Revista de ciencias sociales*, (6), 50-57.
- El fondo del problema. Editorial. (3 de septiembre de 1968). *El Nacional*.
- Ferro, M. (1995). *Historia contemporánea y cine*. Ariel.
- Galindo, A. (Director). (1969). *Cristo 70* [Película]. Foga Films y Constelación.
- Gamiño, R. (2011). *Guerrilla, represión y prensa en la década de los setenta en México. Invisibilidad y olvido*. Instituto Mora.
- García Riera, E. (1993). *Historia documental del cine mexicano. 4, 1946-1948*. Universidad de Guadalajara/Gobierno de Jalisco/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Instituto Mexicano de Cinematografía.
- García Riera, E. (1994a). *Historia documental del cine mexicano. 14, 1968-1969*. Universidad de Guadalajara/Gobierno de Jalisco/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Instituto Mexicano de Cinematografía.
- García Riera, E. (1994b). *Historia documental del cine mexicano. 15, 1970-1971*. Universidad de Guadalajara/Gobierno de Jalisco/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Instituto Mexicano de Cinematografía.
- García Riera, E. (1998). *Breve historia del cine mexicano. Primer siglo 1897-1997*. Ediciones Mapa, Instituto Mexicano de Cinematografía.
- Garmendia, A. (2012). Del monopolio de la exhibición a la estatización (ineficiente) de la industria (1952-1964). En C. Carmona y C. Sánchez (Coords.), *El Estado y la imagen en movimiento. Reflexiones sobre las políticas públicas y el cine mexicano* (pp. 135-163). Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Instituto Mexicano de Cinematografía.
- Maciel, D. (2012). La sombra del caudillo: el cine mexicano y el Estado en la década de los sesenta. En C. Carmona y C. Sánchez (Coords.), *El Estado y la imagen en movimiento. Reflexiones sobre las políticas públicas y el cine mexicano* (pp. 165-225). Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Instituto Mexicano de Cinematografía.
- Martínez, P. A. (9 de enero de 1969). Permitirán películas con escenas fuertes cuando sean de calidad. *Excelsior*.
- Martínez de León, J. (23 de agosto de 1968). El privilegio de ser estudiante. *El Nacional*.
- Monsiváis, C. (2008). *El 68. La tradición de la resistencia*. Ediciones Era.
- Rodríguez, I. (Director). (1969). *Faltas a la moral* [Película]. Matela Films e Ismael Rodríguez.
- Scherer, J. y Monsiváis, C. (1999). *Parte de Guerra*. Nuevo Siglo.
- Vázquez Mantecón, A. (2012). *El cine súper 8 en México 1970-1989*. UNAM.
- Watt, P. (2009). The invisible tyranny of the Mexican media: Tlatelolco and beyond. *Sincronía* 52(3). <http://sincronia.cucsh.udg.mx/wattfall09.html>