AUTORES

Guillermo Lara Villareal

TÍTULO

Felipe Cazals: cine, filosofía y crítica al autoritarismo en el México del Siglo XX

repositorio.lasalle.mx/handle/lasalle/

Vol. 48, No. 1456, 2024, jul-dic, pp. 49-75

Logos. Revista de Filosofía.

ISSN	DOI
2683-1937	
ISSN	Handle
1665-8620	repositorio.lasalle.mx/handle/lasalle/

ENLACES

repositorio.lasalle.mx/handle/lasalle/

ORCID:

Licencia de Atribución Creative Commons 4.0

CC BY 4.0

Este documento se puede descargar y compartir con otras personas, siempre que se reconozca su autoría.

Repositorio Institucional
REIMS

Universidad La Salle México

Felipe Cazals: cine, filosofía y crítica al autoritarismo en el México del siglo XX

Felipe Cazals: cinema, philosophy and critique of authoritarianism in 20th century Mexico

Guillermo Lara Villarreal
Universidad La Salle
ORCID: 0000-0001-5757-437X

Resumen

En 1976, el cineasta mexicano Felipe Cazals lanzó una tríada de películas en las que se detecta una continuidad, no en su historia, pero sí en sus temas, críticas y propuestas: *Canoa*, *El apando* y *Las Poquianchis*. Son filmes que rescatan el escenario político de los 50 y 60, lo que le sirvió para denunciar las violencias estructurales de la sociedad, frecuentemente ocultas. El presente texto propone vincular sendas películas de Cazals con los eventos del movimiento estudiantil de 1968, que encontraron inspiración en la filosofía marxista de mediados de siglo, censurada desde la más alta cúpula del poder. Así, esto provocó que se le rechazara por la fuerza, tanto en sus propuestas como en sus críticas y su imagen. El cine puede plantear problemas filosóficos y argumentar desde la filosofía; por ello, se hace un rescate de la obra de Cazals para hacerlo explícito y evidenciar cómo es que se inserta orgánicamente en el movimiento intelectual de los 60, para defender la legitimidad de la protesta, criticar la centralidad del poder, exponer los estereotipos y visibilizar a los grupos minorizados.

Abstract

In 1976, Mexican filmmaker Felipe Cazals released a trio of films that exhibit continuity not in their narratives but in their themes, critiques, and proposals: *Canoa*, *El Apando*, and *Las Poquianchis*. These films revisit the political landscape of the 1950s and 1960s, using it as a backdrop to expose hidden structural violence. This text aims to connect Cazals' films with the events of the 1968 student movement, drawing inspiration from mid-century Marxist philosophy, which was censored by the highest echelons of power, leading to its forceful rejection in terms of its ideas, critiques, and image. The Film can pose philosophical questions and argue from a philosophical standpoint. Hence, a retrieval of Cazals' work is done here to make this explicit and demonstrate how it organically fits into the intellectual movement of the sixties, defending the legitimacy of protest, criticizing the centrality of power, dismantling stereotypes, and bringing visibility to marginalized groups.

Palabras clave

Cine, marxismo, movimiento estudiantil, protesta.

Keywords

Film, Marxism, the student movement, protest.

Fecha de recepción: febrero 2024
Fecha de aceptación: mayo 2024

¡A sus órdenes, jefe!

En las vísperas de los Juegos Olímpicos de México 68, Mario Moreno Cantinflas, al interpretar una versión de su agente 777, realizó una serie de anuncios publicitarios cuyo objetivo primordial parecía ser, básicamente, invitar o, inclusive, suplicar al pueblo mexicano que se portara bien.[1] En pocas palabras: queremos ser amigos de todo el mundo, es una oportunidad de proyección mundial, qué imagen le vamos a dar a la mirada internacional si por dos semanas no podemos hacer de cuenta que nuestras normalizadas prácticas, en realidad, no existen.

Estos anuncios se estructuraban siempre igual: el agente llegaba a la delegación con algunas personas detenidas, explicaba las razones de su arresto y, cantinfleando, elaboraba una moraleja final en la que se reflexionaba sobre la importancia del evento y se resaltaba aún más que no fueran nuestras conductas las que lo arruinaran. Así, por ejemplo, en algún caso presentó ante la autoridad a dos aficionados presuntamente detenidos en el Estadio Azteca, tras haberse enfrascado en una pelea. Ambos aparecían con las ropas desgarradas y evidentes, aunque discretos, rastros de violencia. En otra ocasión, se presentó a un taxista que le había cobrado excesivamente el viaje a una turista texana, con quien definitivamente no se podía quedar mal. Dichas acciones eran descalificadas no porque en sí mismas sean negativas, sino porque podrían dañar la percepción que se tuviera del país. La patria es primero y dar un mal ejemplo era prácticamente una traición.

Uno de estos arrestados llama particularmente la atención. Se trata de, como lo expresa el propio Cantinflas: "Una cosa llena de pelos que parece individuo". Su apariencia resulta significativa: cabello ligeramente largo, barba y

---

[1] Viajero73, "'Cantinflas' (Spots) Publicitarios para los Juegos Olímpicos de México (1968)", video de YouTube, 6:48, publicado el 27 de septiembre de 2020.

bigote, lentes redondos, un ramo de flores en las manos, en fin, el típico *beatnik* sesentero, identificado en el mismo comercial como "de nacionalidad *hippie*".[2] Lo que llama aún más la atención son las causas de su arresto: según el agente, lo lleva *por faltas de ornato a la ciudad.* Porque, por supuesto, los *hippies* nos afean, huelen raro y se ven sospechosos. Y las fuerzas policiacas tienen la obligación de inhibir tales conductas: "Un greñudo de huaraches, collares, chaleco sin camisa, etcétera, camina con aire ido por Insurgentes. De pronto se detiene un auto sin placas y antenita en el techo, y de él descienden cuatro judiciales que violentamente empujan al greñudo contra la pared y lo sujetan. Un judicial ha sacado unas tijeras y, con una sonrisa sádica, las muestra al greñudo".[3]

El agente 777 de Cantinflas prevenía por igual pelearse, robar, tirar basura y ser *hippie.* Pero no solo eso. La cruzada en favor de la decencia identificaba los males encarnados en las expresiones de las juventudes, más allá de cualquier afiliación contracultural, como si todo fuera lo mismo. Así lo confirma Antonio Rodríguez en un artículo titulado "¿De una juventud podrida, a quién culpar?", publicado en junio de 1968, en la revista *Siempre!*: "Lo que ahora queremos abordar es el problema difícil, complicado y verdaderamente terrible de los jóvenes desquiciados a quienes ayer se llamaron 'rebeldes sin causa' y que hoy ocupan un vasto espectro de la nomenclatura que va de los 'beatniks', 'probos', 'hippies', 'libres', 'juliganes' o de simples 'pandilleros'".[4]

Los consideraban vagos con largas y sucias cabelleras desaliñadas, con conocimiento empírico de los efectos de las plantas sagradas y con su música ruidosa, posiblemente satánica, que inculca la desobediencia y promueve la violencia. Eran una plaga que poco a poco avanzó más allá del hermético círculo donde comenzó. Juventudes que *no respetan nada*, que *no creen en nada*, que *no hacen nada.* Juventud rebelde, emulando a James Dean, sin causa.[5]

---

[2] Como describe José Agustín: "La revista *Mad* los dibujaba con barbita, bigote, pantalón vaquero, huaraches y ¡boina! Los beatniks se hicieron sumamente conocidos, pero como moda duraron poco pues representaban algo que horrorizaba a la gentedecente; sin embargo, durante un tiempo fueron tema de chistes, chismes, caricaturas, programas y reportajes; por supuesto también de satanizaciones, represiones, adhesiones, discusiones y definiciones". José Agustín, *La contracultura en México*, 3.ª ed. (Ciudad de México: Debolsillo, 2021), 51.

[3] José Agustín, José Buil y Gerardo Pardo, *Ahí viene la plaga* (Ciudad de México: Debolsillo, 2007), 128.

[4] Citado por Jorge Volpi, *La imaginación y el poder*, 2.ª ed. (Ciudad de México: Era, 2019), 219.

[5] Como lo describe José Agustín, el sentido original de esta expresión no se refería a que se fuera rebelde sin razones, sino a una particularidad legal: "No deja de ser significativo que el término viniera de una traducción literal del título de la película de Nicholas Ray, en el que la 'causa' no se refiere a un 'motivo', sino una causa judicial, y por lo tanto más bien significa 'Un rebelde sin proceso', un rebelde que está en la línea divisoria y no ha pasado a la delincuencia, un rebelde cultural". Agustín, *La contracultura en México*, 65.

Que se quejaba de todo sin razón, porque todo funcionaba a la perfección y lo que les correspondía, por amor a la patria, era dar una buena imagen, callarse, comportarse y obedecer.

En contraste, estaban los adultos intolerantes, apologistas de la barbarie, interesados únicamente en conservar sus privilegios en favor del corrompido sistema que insistía en justificar el derramamiento de sangre en Vietnam, en Checoslovaquia, en Argelia y donde sea; hasta en sus propias universidades. La naciente brecha generacional se convirtió en enfrentamiento y oposición, donde las posibilidades de encuentro eran cada vez menores: "Yo no quepo en el futuro inventado por mi padre",[6] rescataba Carlos Fuentes, como testimonio. Se tomaron las calles, para arrancarlas de las manos adultas: "Una oposición que se dirige no contra una forma particular de gobierno o contra condiciones particulares dentro de una sociedad, sino contra un sistema social dado como totalidad".[7] Era, pues, un sistema colonial que amenazaba con la destrucción mundial, que ofrecía pocas esperanzas de futuro y que pisoteaba a quien se quejara. Por ello confirmaba Lombardo Toledano que "la responsabilidad de las manifestaciones tumultuosas de los estudiantes y, en general, de la nueva generación, son el resultado de la política imperialista. Es ahí donde hay que buscar las causas verdaderas de la inquietud que agita al mundo".[8]

Al principio, se presumía la estabilidad de un México exento de manifestaciones, aunque no ajeno a las exigencias globales. Hasta que el 22 de julio de 1968, el simple antagonismo generacional se convirtió en el espectáculo de la represión social:

> Una infracción a los reglamentos de policía (una reyerta de poca monta entre dos escuelas) que atrajo en su contra la más desproporcionada, injustificada y bestial de las represiones, tuvo la virtud de desnudar de un solo golpe lo que constituye la esencia verdadera del poder real que domina en la sociedad mexicana: el odio y el miedo a la juventud, el miedo a que las conciencias jóvenes e independientes de México, receptivas y alertas por cuanto a lo que en el mundo ocurre, entraran a la zona de impugnación, de ajuste de cuentas con los gobernantes y estructuras caducos, que se niegan a aceptar y son incapaces de comprender la necesidad de cambios profundos y radicales.[9]

---

[6] Carlos Fuentes, *París, Praga, México, 1968* (Ciudad de México: Era / El Colegio Nacional, 2018), 102.

[7] Herbert Marcuse, *Un ensayo sobre la liberación* (Ciudad de México: Joaquín Mortiz, 1969), 70.

[8] Vicente Lombardo Toledano, *Escritos a la juventud* (Ciudad de México: Centro de Estudios Filosóficos, Políticos y Sociales Vicente Lombardo Toledano, 2013), 99.

[9] José Revueltas, *México 68: Juventud y revolución*, 51.

Todo lo anterior tomó forma institucional cuando, el 1.º de septiembre de 1968, el entonces presidente de México, Gustavo Díaz Ordaz, pronunció su Cuarto Informe de Gobierno, apenas un mes antes de dar la orden de ejecutar estudiantes en Tlatelolco. Al dar cuenta de las acciones realizadas ante las frecuentes manifestaciones estudiantiles, preludió una ronda de aplausos con la siguiente afirmación: "Estamos de acuerdo con los jóvenes en que no deben de aceptar pasivamente nuestra sociedad, tal como es; pero no con que simplemente se resignen a rechazarla o alocadamente se rebelen contra ella sin tener conciencia de lo que quieren y de lo que van a edificar en lugar de lo que pretenden destruir. ¡Que[10] grave daño hacen los modernos filósofos de la destrucción que están en contra de todo y a favor de nada!".[11]

Maldita filosofía destructora de mundos, que con sus libros bajo sus olorosos brazos se atreve a denunciar injusticias que llevan tanto tiempo existiendo. Filosofía que pervierte a la juventud, que *provoca e incita a la violencia*, con el propósito "de crear un clima de intranquilidad social, propicio para disturbios callejeros o para acciones de mayor envergadura, de las más encontradas y enconadas tendencias políticas e ideologías y de los más variados intereses, en curiosa coincidencia o despreocupado contubernio".[12] Anito y Melito volvían por más. La filosofía era denunciada y ya casi bautizada: la maldad que se encarnaba e inspiraba todas las revueltas, que despreciaba el imperialismo y que conglomeraba en sus filas a distintos grupos oprimidos llevaba el nombre de Marx. Así lo describía Fuentes, al dar cuenta del Mayo francés:

> Marx ha regresado a Europa de un largo paseo por las tundras, los campos de arroz y los cañaverales de la periferia aportando una verdad esencial: el socialismo auténtico nacerá de la plena expansión de las fuerzas productivas del capital y de la conciencia límite de las contradicciones entre la producción y el trabajo, entre la riqueza material y la miseria humana. Hemos llegado a esa expansión y a ese límite: jóvenes franceses han prendido la mecha de una explosión irreversible, la del sentimiento de enajenación dentro de un sistema que le ofrece todo menos lo primero que Marx indicó como valor supremo: la realización de todas las posibilidades de la personalidad humana.[13]

---

[10] Se han conservado íntegramente las grafías de los documentos citados en forma directa, aun si la ortografía en algunas citas puede no ser válida según las normas actuales o la puntuación no siempre sea pertinente.

[11] Gustavo Díaz Ordaz, *Informes presidenciales* (Ciudad de México: Cámara de Diputados / Centro de Documentación, Información y Análisis, 2006), 268. https://www.diputados.gob.mx/sedia/sia/re/RE-ISS-09-06-13.pdf

[12] Ibíd., 262.

[13] Fuentes, *París, Praga, México, 1968*, 34-35. También en la revista *Siempre!*, Francisco Martínez de la Vega detectaba un "viraje mundial a la izquierda". Citado por Volpi, *La imaginación y el poder*, 182.

El fantasma del marxismo recorría las aulas universitarias. El expatriado Wenceslao Roces era uno de los principales responsables de su divulgación, debido a su traducción de *El capital*, publicado en el Fondo de Cultura Económica en 1946. Gladys López Hernández recuerda su necesidad de forrar libros y revistas como "*La Madre*, de Máximo Gorki [...], *El Libro Rojo*, de Mao Tse Tung, las obras de Engels, de Lenin, de Rosa de Luxemburgo [...] etc. Cualquier libro que tratara de socialismo o de comunismo era censurado y podías ir a la cárcel por subversivo".[14] Desde Marcuse se denunciaba a la sociedad de consumo, deshumanizante y voraz: "La llamada economía del consumo y la política del capitalismo empresarial han creado una segunda naturaleza en el hombre que lo condena libidinal y agresivamente a la forma de una mercancía. La necesidad de poseer, consumir, manipular y renovar constantemente la abundancia de adminículos, aparatos, instrumentos, máquinas, ofrecidos e impuestos a la gente; la necesidad de usar estos bienes de consumo incluso a riesgo de la propia destrucción, se ha convertido en una *necesidad* 'biológica' en el sentido antes dicho".[15]

Y desde otro expatriado, Adolfo Sánchez Vázquez, discípulo de Roces, se tomaba distancia con respecto al marxismo soviético, para volver a un Marx original, cuya tarea trascendía el mero teorizar, para enarbolarse como una crítica, un proyecto de emancipación, de conocimiento y, sobre todo, de transformación: "El marxismo se distingue por su voluntad de realizar su proyecto de emancipación por su vinculación con la práctica, pues no basta criticar la realidad existente ni proyectar una alternativa social a ella, como tampoco basta [...] el conocimiento de la realidad a transformar ni el de las posibilidades, condiciones, sujetos y vías o medios necesarios para transformar la realidad. Se requiere el conjunto de actos que constituyen sobre todo la práctica política indispensable para realizar el proyecto de una nueva sociedad".[16]

La praxis se compromete con algo más que interpretar el mundo. La filosofía como praxis, que se compromete con transformar al mundo, con lo que refuta, así, las calumnias presidenciales que la acusan de limitarse a criticar desde la distancia inútil. Era una filosofía inspiradora e inspirada en los movimientos (no solo) estudiantiles,[17] que enaltecía el proyecto de revolución como

---

[14] Gladys López Hernández, *Ovarimonio: ¿Yo, guerrillera?* (Ciudad de México: UNAM, 2019), 52.

[15] Marcuse, *Un ensayo sobre la liberación*, 19.

[16] Adolfo Sánchez Vázquez, *Ética y política* (Ciudad de México: FCE / UNAM, 2013), 79.

[17] "El 'movimiento estudiantil'... la denominación misma es ya ideológica y despectiva: oculta el hecho de que secciones bastante importantes de la *intelligentsia* adulta y de la población no estudiantil participan activamente en el movimiento". Marcuse, *Un ensayo sobre la liberación*, 63.

bandera identitaria y que convertía en ídolos equivalentes al Che Guevara, a Bob Dylan, a Jack Kerouac y a María Sabina, "que la universidad deje de ser un bastión del conservadurismo para convertirse en la punta de lanza del radicalismo revolucionario".[18]

La filosofía de izquierda, de herencia marxista, pero también existencialista y estructuralista, hizo el suficiente ruido en las calles como para ganarse la condena política de los estratos más elevados del Estado. La filosofía demostró su ensordecedora capacidad de remover las estructuras y de poner en crisis la estabilidad del poder. La filosofía, tachada de comunista, satánica, anarquista y peligrosa, se volvió la principal provocadora que maleducaba a las juventudes y que infiltraba intereses particulares, en contra del bien común.[19] Hasta que, finalmente, fue silenciada a balazos. Y es que, en palabras de Marcuse: "De acuerdo con la ley y el orden establecidos, no son los crímenes sino el intento de detenerlos lo que se condena y castiga como un crimen".[20]

En la década siguiente, si bien no estuvo exenta de su buena dosis de represión, vio salir a la luz nuevas obras culturales que rescataron los ideales de los 60, que brindaron nuevos testimonios y que lograron el objetivo de la filosofía de la praxis de transformar la realidad. Específicamente, el cine de los años setenta, con tintes más autorales e independientes y que se aleja de las grandes producciones aprobadas por la industria y por el poder de la época de oro, se atrevió a utilizar imágenes y temáticas tabú, lo que le dio cauce a la frustrada revolución de los 60.[21]

Y que el cine sea capaz de realizar crítica y argumentos filosóficos no es algo accidental, extraño o ajeno a su capacidad, sino que, de acuerdo con la perspectiva del filósofo estadounidense Thomas Wartenberg: "Demostraré que las películas no solo tienen la capacidad de ilustrar pretensiones filosóficas o teorías de tal manera que proporcionen genuina iluminación, sino que mostraré que los filmes pueden *hacer argumentos, proporcionar contraejemplos* a propuestas filosóficas y *pro*

---

[18] Volpi, *La imaginación y el poder*, 200.

[19] "Los intelectuales mexicanos de entonces no solo se dedicaron a compartir sus opiniones, aprobando no las acciones del gobierno o de los estudiantes, sino que en verdad *contaminaron* a los lectores mexicanos con la vida intelectual del momento. La idea revolucionaria y su adopción en el tercer mundo, Sartre y Marcuse, la lucha por los derechos civiles, la relación entre la actividad literaria y la política, los movimientos estudiantiles en Europa y Estados Unidos, las vanguardias artísticas, las frustradas revoluciones de Europa del este: todos estos fueron temas que de otro modo no hubiesen tenido la difusión que llegaron a alcanzar". Ibíd., 414-415.

[20] Marcuse, *Un ensayo sobre la liberación*, 76.

[21] Cf. Juan P. Silva-Escobar, "Violencia, corrupción y poder disciplinario en la trilogía del tremendismo de Felipe Cazals (1975-1976)", *Arte, Individuo y Sociedad* 34, n.º 2 (2002): 750. https://doi.org/10.5209/aris.75392

porcionar teorías filosóficas novedosas. Su capacidad para llevarlo a cabo justifica el afirmar que, en tales instancias específicas, están haciendo filosofía".[22]

En particular, dedicaremos este texto para identificar, por un lado, los vínculos de la cultura sesentera con la trilogía de la violencia (a veces, también llamada trilogía negra), en otras palabras, las tres películas dirigidas por el cineasta mexicano Felipe Cazals en 1976: *Canoa, El apando* y *Las Poquianchis*, cada una correspondiente a un capítulo, cuyo orden responde a la cronología de sus estrenos.[23] Estas cintas, sin tratar directamente sobre los movimientos de protesta de finales de la década, pueden dar cuenta de la persecución al pensamiento, de la hipocresía del sistema y de la violencia estructural de las instituciones. Asimismo, argumentan posturas que se alinean con la crítica política contemporánea, y demuestran, también, la capacidad de proyectar un ideal, capaz de ya no solo interpretar la realidad, sino, sobre todo, de transformarla.

Por otro lado, también se busca reconstruir algunos argumentos filosóficos que se encuentran en el lenguaje cinematográfico de Cazals, desde los cuales logra denunciar y criticar al autoritarismo del México de los 60 y 70. Todo ello a través de una investigación con un enfoque cualitativo, no experimental, y con un alcance descriptivo-interpretativo, desde el que se comprendan y caractericen las obras del autor, dentro del marco de su contexto social y de su relación con narrativas políticas oficialistas, así como del horizonte de categorías filosóficas, en específico, marxistas.

Canoa: ¡llegaron los bandidos!

En esencia, *Canoa* es una representación del linchamiento de trabajadores de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, el 14 de septiembre de 1968, en las faldas del volcán de la Malinche. Como es habitual en Cazals, la película no sigue un orden cronológico, sino que comienza una vez ocurridos los eventos, para constantemente estar avanzando y retrocediendo hasta culminar con la masacre. De igual forma, es frecuente su ir y venir de lo documental a lo ficcional, hasta volverse por momentos un falso documental. Específicamente, me refiero a cuando el personaje del testigo (Salvador Sánchez) rompe la cuar-

[22] Thomas E. Wartenberg, *Thinking on Screen: Film as Philosophy* (Nueva York: Routledge, 2007), 9 (traducción propia).

[23] "En este proceso de resignificación y de búsqueda por construir un nuevo cine, la figura de Felipe Cazals es clave para comprender la eclosión y la consolidación de una cinematografía que aportó una nueva estética que puso en escena nuevos aspectos de lo popular que no habían sido considerados hasta el momento, y que vinieron a romper con la imagen idealizada y melodramática que caracterizó la representación de esta clase social en la cinematografía de la época dorada". Silva-Escobar, "Violencia, corrupción y poder disciplinario...", 760.

ta pared para hablarle directamente al espectador, no solo para contextualizar las condiciones del pueblo de San Miguel Canoa, sino hasta para dar sus opiniones y aun desmentir lo que otros personajes afirman. No narra la película, porque su voz nunca se escucha cuando él no está a cuadro, sin embargo, cuando aparece, se acompaña la imagen con un sonido parecido al de un rollo de cine circulando en un proyector, uno de los pocos sonidos extradiegéticos de la película, como si con ello se quisiera enfatizar una voz externa, que no forma parte de los eventos, pero que los mira y evalúa, que se hace a un costado en favor de los protagonistas. El testigo es como la voz autoral que, desde la mirada (y los sonidos) del cine, va encauzando la narrativa a manera de ensayo, y no ya como la voz de un Dios omnipotente que habla desde lo desconocido,[24] sino como uno de ellos, hablando de frente y desde el lugar de los hechos.

Canoa no trata, directamente, sobre la matanza de Tlatelolco, aunque sí está narrada de forma paralela al movimiento estudiantil. Cazals pone en cuadro aquel espíritu no solo antijuvenil y descaradamente represivo, sino antagonista de todo lo que provenga de las universidades, incluyendo, por supuesto, los brotes de filosofía marxista y lo que se le parezca. En palabras del autor: "[*Canoa*] es una historia de un linchamiento —no es ficción— que ocurre en el universo rural mexicano donde el alcoholismo, el despojo y el fanatismo son protagonistas. El contexto sí lo da el momento histórico del 68: la propaganda gubernamental anticomunista y aquel discurso contra 'los jóvenes glandulares que dicen leer a Marx y a Marcuse', mechudos que mejor harían cortándose el pelo, y las octavillas que pegaban en la puerta de la parroquia alertando sobre los estudiantes que iban a llegar al pueblo a violar a las muchachas y a robarse los bienes de los campesinos".[25]

De hecho, la primera vez que se muestra a las víctimas están terminando su jornada laboral el viernes 13 de septiembre, con miras a aprovechar el fin de semana largo con una excursión a la montaña. Esa misma tarde, en el entonces Distrito Federal, sucedería la llamada marcha del silencio, primera manifestación estudiantil que "trastocó el nivel discursivo del movimiento. Para contrarrestar las acusaciones vertidas contra ellos por haber deshonrado a la patria al izar la bandera rojinegra en El Zócalo o por utilizar únicamente símbolos extranjeros [...] los estudiantes modificaron completamente su táctica en esta ocasión".[26] Un evento que precisamente se comentó en los periódicos,

---

[24] Aunque al inicio del filme sí se utiliza este recurso, específicamente, para ofrecer datos sobre el pueblo. Mientras el narrador informa, el testigo opina.

[25] Felipe Cazals, citado por Blanche Petrich, "El drama de *Canoa* es la vigencia de un hecho violento de 1968: Felipe Cazals", *La Jornada*, 8 de marzo de 2016. https://www.jornada.com.mx/2016/03/08/politica/015n1pol

[26] Volpi, *La imaginación y el poder*, 294.

aquel mismo día, para asimilar el discurso oficial de desacreditación. Una de las víctimas, Ramón Calvario Gutiérrez (Arturo Alegro), lee con sarcasmo las palabras de un periodista anónimo: "Se me hace que usted es uno de esos granujas y alborotadores, criminales y antimexicanos que, como dice aquí, que los sociólogos y los psicólogos, que con toda su ingenuidad y pedantería [...] les han inventado filosofías y coartadas, disculpas y paliativos. ¿Qué saben nuestros jóvenes pandilleros y glandulares de estructuras políticas, económicas y sociales, como para poder cambiarlas y sustituirlas por otras más justas y eficaces? ¿Qué saben del señor Marx y, por supuesto, del señor Marcuse? ¿Qué saben de gramática y de ortografía?".[27]

Dichas palabras parecieran copiadas del informe de Díaz Ordaz. De manera muy sutil, Cazals denuncia el poder de los medios en la configuración de la conciencia política. En las dos secuencias —en que los trabajadores discuten sobre el movimiento estudiantil— se presentan primeros planos de periódicos, en cuyos encabezados se menciona el apoyo del presidente a *la juventud obrera y campesina*, y se cualifica de nutrida y emotiva la manifestación de desagravio a la bandera, durante la cual *millares de gentes cantaron conmovidas el Himno Nacional*. Y mientras la prensa encuadra y delimita el discurso, se hace presente en formas a veces invisibles; los trabajadores reaccionan inciertos, pero sospechan de sendas posturas. En palabras de Marcuse: "Sin duda, el método de persuasión se halla aún abierto a la minoría, pero se ve fatalmente reducido por el hecho de que la minoría izquierdista no posee los enormes fondos que se requieren para tener equitativo acceso a los grandes medios de comunicación que hablan día y noche en favor de los intereses dominantes —con esos edificantes interludios en favor de la oposición, que alimentan la ilusoria creencia de que prevalecen la igualdad y el trato justo".[28]

Al mismo tiempo que, en la ciudad, la prensa escrita disemina el mensaje oficial, en San Miguel Canoa, apenas un corte después, se manifiesta su dispositivo de control mediático: los altavoces. Parecen inocentes, porque primero se utilizan para publicar la romántica dedicatoria de una canción, pero la segunda dedicatoria es para exhibir a quien no ha pagado sus deudas. Las bocinas omnipresentes vigilan a la distancia, controlan el discurso y sancionan públicamente a quien se lo merece; a veces aparecen de mayor tamaño que los pobladores, los encierran dentro de sus contornos, tal y como los periódicos que, en la ciudad de Puebla, en ocasiones cubren por completo a los personajes, confinándolos tras las letras.

---

[27] *Canoa*, dirigida por Felipe Cazals (EUA: Imcine / Criterion Collection, 2017), Blu-Ray, 115 min.

[28] Marcuse, *Un ensayo sobre la liberación*, 69.

Pero en *Canoa*, los medios que sirven al poder, en realidad, lo hacen a su principal detentor, es decir, al cura (Enrique Lucero). Él es una verdadera fuerza política que ni siquiera disimula sus abusos: controla y cobra por el agua, la luz eléctrica, la carretera, un puente. Hace las veces de tesorero, manda detener extraños sospechosos, los tortura y los expulsa y, además, da misa. Aunque para sus defensores no es más que un abnegado y desinteresado sacerdote que ayuda al Gobierno, que introdujo el agua, la luz, la carretera y el teléfono, y quien solo es atacado por *los enemigos del progreso del pueblo*. Cazals encuadra este contraste para evidenciar las diferencias entre alabar al cura o denunciarlo. Por un lado, hay unos campesinos furiosos, que recapitulan su corrupción, hacinados alrededor de una frágil y empolvada mesa, en una pequeña habitación, oscura, con objetos usados y escasos, pero, simbólicamente, con un retrato de Ricardo Flores Magón y de Emiliano Zapata, los cuales sostienen ideológicamente las paredes que los resguardan. Por otro lado, está un político en una amplia oficina con paredes pintadas, enormes ventanas que lo iluminan sin molestias, dos escritorios relucientes, repletos de objetos: cuatro teléfonos, cigarros y un par de fotos de Gustavo Díaz Ordaz, que lo resguardan desde los muros a sus espaldas. Sobra decir quién legitima la autoridad del cura.

Así, el cine de Cazals proyectaría un cambio (aunque no en solitario) significativo, con respecto a las tradiciones del cine mexicano y a la industria del entretenimiento, en general. Por un lado, el tratamiento crítico de una figura espiritual, como el cura, contrasta con la exaltación que el cine de oro hacía de los religiosos. Más que el cura tradicional, virtuoso, comprometido, quizás con dudas, pero decidido al final, milagroso, buen ejemplo y capaz de organizar un movimiento de independencia, el cura de *Canoa*, con sus gafas oscuras (con las que incluso oficia la misa) que siempre ocultan su rostro, desea el poder y controla a su rebaño para conservarlo. Difunde a través de sus medios la amenaza latente de los comunistas, anarquistas y ateos (todos eran lo mismo), que tienen en la mira al pueblo de San Miguel para matarlo, arrebatarle el poder, tomar la catedral, despojar de sus tierras a la población e implantar el comunismo.

Por su parte, los pobladores, víctimas de las manipulaciones eclesiásticas, pierden la inocencia. Esta temática se repetirá constantemente en la obra de Cazals: la violencia se reproduce al ejercerse; quien la padece de forma sistemática se la apropia, para ser su nuevo origen. Así, los campesinos pierden el aire romántico con el que se les solía retratar en la época de oro, durante la cual, "la heroicidad de las víctimas melodramáticas [...] reside en la pasividad e inocencia con que aceptan el sufrimiento, condenados a él desde el primer

momento, incapaces de intervenir eficazmente a favor de su felicidad".[29] ¿Hay campesinos quejándose de su condición? Pero si en el periódico apenas se dijo que recibían apoyo del presidente.

Ahora, exaltados por el discurso oficial, aunado a la supuesta amenaza recibida por el cura, la población de San Miguel Canoa deja atrás su virtuosismo idílico para llamar a las armas desde las campanas de la iglesia. En los altavoces se alerta por la llegada de los bandidos, los adoradores de ídolos extranjeros, los guerrilleros que vienen a quitarles su religión. Y mientras se desplazan hasta la casa donde, finalmente, las futuras víctimas consiguieron refugio, no dejan de aparecer en cuadro la iglesia y las bocinas. Esto último es la presencia incesante del poder que vigila a sus legiones.

Y, de pronto, Cazals le ofrece a su audiencia, acostumbrada a los filtros de la información, una mirada realista de una masacre. La violencia se expone explícita, sangrienta, irracional e incontenible. Los trabajadores de la universidad, a quienes hemos conocido durante toda la película, son brutalmente asesinados o mutilados ante nuestros ojos, sumándole a ello la última reproducción de la violencia: Julián González Báez (Roberto Sosa), el líder de la expedición, quien previamente había externado su apoyo hacia los estudiantes, quien afirma incluso que no eran diferentes pues *viven y trabajan en el mismo lugar*, ahora, ante la amenaza inminente, reniega de la semejanza y se identifica solo como un empleado de la universidad. La violencia acentúa las diferencias.

La película cierra similar a como comenzó, esto es, con una procesión. Al final, los habitantes de Canoa, después de matar, siguen tan católicos como siempre, así que celebran la fiesta patronal. La música y el baile inundan las calles, y hasta el diablo se pavonea, sin pena y ante la mirada de cualquiera. El cura encabeza la peregrinación, mientras *los ángeles cantan y alaban a Dios*. Él es su guardián, dueño de la espada, de las trompetas y de los mensajes. Al principio de la cinta, dos grupos marchaban en direcciones opuestas: por un lado, el ejército tomaba las calles de la ciudad, en conmemoración de la Independencia, por el otro, las familias de las víctimas, de luto, exigían justicia. Mientras cruzan caminos, no cruzan miradas. El ejército, el Estado y el poder pasan de largo ante los muertos; visualmente, chocan contra ellos y, simbólicamente, provocan que se celebre su muerte. Y, ¿cómo no? Se preguntaba Revueltas, en torno a Tlatelolco. "¿Por qué si Estados Unidos prosigue la bárbara guerra de Vietnam y la Unión Soviética invade Checoslovaquia con el mayor descaro, sin importarles a ninguno las censuras ni la indignación de la opinión

[29] Juan Pablo Silva-Escobar, "La época de oro del cine mexicano: La colonización de un imaginario social", *Culturales* 7, n.º 13 (2011): 20. https://culturales.uabc.mx/index.php/Culturales/article/view/357/278

pública mundial, no se iba a permitir el gobierno de Díaz Ordaz consumar la espantosa matanza de Tlatelolco...?".[30] ¿Por qué lo harían en Canoa, o en Guerrero o, cualquier otro día, en cualquier otro lugar?

El apando: ¡malhaya la hora en que te engendré!

Ante el movimiento, vino la cárcel. Si, ya de por sí, bastaba con oler a comunista para ameritar, aunque sea, una detención, también fueron varias las movilizaciones y los eventos que derivaron en millares de arrestos: la marcha conmemorativa por la Revolución cubana el 26 de julio, el llamado *bazukazo* de la madrugada del 30 de julio, la toma de la UNAM el 18 de septiembre, la toma del Politécnico el 23, etc. Así lo gritaba José de Molina en su canción *Los gorilas*, imagen paradigmática de la brutalidad policiaca de la época, quizás, creada como reinterpretación del distópico ocaso de la humanidad en *El planeta de los simios*, de 1968:

> Soy un gorila tengo mi fusil,
> Por la consigna yo me he de morir,
> Y si me dicen que habrá democracia,
> A fuerza de bombas lo habré de impedir.
> [...]
> Yo estoy dispuesto a mi pueblo vender,
> Nomás que me dejen dólares ver,
> Por eso lanzo un nuevo manifiesto:
> "Gorilas del mundo unirse y vencer".[31]

En la película de *El grito*, de Leobardo López (1968), se muestra al movimiento estudiantil protestando frente a las puertas del Palacio Nacional; se utiliza una especie de piñata en forma de gorila vestido como policía y sostiene una macana. Mientras se le mantiene en las alturas, se incendia hasta consumirse, justo antes de que en la siguiente toma aparezca un ataúd con la leyenda: "¡Vacío! El ejército ha incinerado los cadáveres". La pira se invertía simbólicamente.[32]

Era simbólico también que las fuerzas armadas y policiacas tomaran las instalaciones de escuelas y universidades. Como si el Estado, además de reprimir, quisiera reeducar. Querían que se olvidaran de sus filosofías comunistas y en-

---

[30] Revueltas, *México 68: Juventud y revolución*, 90-91.

[31] José de Molina, *Los gorilas*, letra de canción, acceso el 17 de febrero de 2024. https://www.albumcancionyletra.com/los-gorilas_de_jose-de-molina___128795.aspx#google_vignette

[32] FilmotecaUNAM, "El grito-Cine en línea", video de YouTube, 1:43:55, publicado el 29 de marzo de 2020. (La imagen exacta de lo descrito sucede en el min 32:07).

traran en razón: "¿Quiénes quieren prepararme y para qué? La respuesta nos la da nuestra propia experiencia y no hay que ver en ella una simple caricatura: *los granaderos.* Los granaderos son quienes quieren prepararme para que permanezca en el aula, me someta sin discusión a lo que digan mis maestros, no conquiste la calle, no manifieste mis protestas, no me atreva a cuestionar nada de cuanto existe".[33] La compositora Judith Reyes Hernández, desgarrada, lo denuncia también en su corrido *La ocupación militar de la universidad*:

> Igual que bestias con botas, han pisoteado
> El patio, el libro, la escuela y la dignidad,
> Fueron a mearse en las aulas y convirtieron
> En un cuartel mi querida Universidad.[34]

Así podría identificarse el entorno que dio origen al pliego petitorio de la Comisión Nacional de Huelga, publicado a comienzos de agosto, en el cual se leían seis puntos que, evidentemente, reaccionan al escenario del momento:

1. Libertad a los presos políticos.
2. Destitución de los generales Luis Cueto Ramírez y Raúl Mendiolea, así como también del coronel Armando Frías.
3. Extinción del Cuerpo de Granaderos, instrumento directo en la represión y la no creación de cuerpos semejantes.
4. Derogación del artículo 145 y 145 bis del Código Penal Federal (que esta blece el delito de disolución social) instrumento jurídico de la agresión.
5. Indemnización a las familias de los muertos y heridos que fueron víctimas de la agresión del viernes 26 de julio en adelante.
6. Deslindamiento de responsabilidades de los actos de represión y vandalismo por parte de las autoridades a través de policía, granaderos y ejército.[35]

El punto cuatro es de peculiar importancia, ya que fue la principal arma legal en contra de los movimientos de protesta y, en específico, de todos aquellos que se inspiraran, ya sea en movimientos internacionales como la Revolución cubana, o bien en pensamientos venidos de fuera, como el marxismo y sus derivados. Así es como se leía el Código Penal en 1941:

---

[33] Revueltas, *México 68: Juventud y revolución*, 193.

[34] Judith Reyes Hernández, *La ocupación militar de la universidad*, letra de canción, acceso el 18 de febrero de 2024. http://tlatelolco.canciones.free.fr/Judith%20Reyes.htm

[35] "M68: Distintas miradas", DGP UNAM, acceso el 16 de febrero de 2024. https://m68.dgb.unam.mx/index.php?option=com_content&view=article&id=251
Como lo apunta Volpi: "Ningún término explícitamente marxista aparecía en su redacción, como si se hubiese querido evitar que se pensase que el movimiento era una conjura comunista". Volpi, *La imaginación y el poder*, 235.

ARTÍCULO 145 bis. —Comete el delito de disolución social, el extranjero o nacional mexicano, que en forma hablada ó escrita, o por medio de símbolos o cualquiera otra forma, realice propaganda política entre extranjeros o entre nacionales mexicanos, difundiendo ideas, programas o normas de acción, de cualquier gobierno extranjero, que afecten el reposo público o la soberanía del Estado Mexicano.

Se afecta el reposo público, cuando los actos de disolución social definidos en el párrafo anterior, tiendan a producir rebelión, tumulto, sedición ó escándalos.

[...]

ARTÍCULO 147 bis. —El delito de solución social se castigará con prisión de tres a seis años, y cuando el condenado sea extranjero, la pena se entenderá sin perjuicio de la facultad que al Presidente de la República concede el artículo 33 de la Constitución General.[36]

Evidentemente, protestar con imágenes del Che Guevara, con fragmentos de los textos de Marx o con alusiones a la Revolución Cultural china podrían ser suficientes evidencias para merecer el castigo: la traición a la patria desplegada sin vergüenza.[37]

José Revueltas fue otra víctima del encarcelamiento, y también fue detenido tras la matanza de Tlatelolco (acusado de varios delitos, aunque no de disolución social). Dentro del Palacio Negro de Lecumberri, donde permanecería hasta 1971, escribió una novela corta, que después sería adaptada al cine por José Agustín, y finalmente sería dirigida por Felipe Cazals: *El apando*.

En contraste con la imagen de los gorilas, unidos hasta vencer, la encarnación tradicional de los policías tenía un rostro amigable, carismático y, sobre todo, virtuoso: Pedro Chávez (Pedro Infante) de *A toda máquina* (1951) y el ya mentado Diógenes Bravo (Cantinflas) en *El gendarme desconocido* (1941) y, posteriormente, en *El patrullero 777* (1978). La cárcel, sin embargo, suele ser rechazada o suele ser escenario de injusticias, aunque también de redenciones. *El apando*, por su parte, no redime, ni libera, ni reinserta a la sociedad: "El apando era una celda de castigo sin luz, húmeda, maloliente y sumamente peque-

[36] Doralicia Carmona Dávila, "1941: Delito de disolución social", *Memoria Política de México*, accesos el 17 de febrero de 2024. https://www.memoriapoliticademexico.org/Textos/6Revolucion/1941-DDS-PAN.html#:~:text=ARTÍCULO%20147%20Bis.,33%20de%20la%20Constitución%20General

[37] Lo cual, por supuesto, no era exclusivo del movimiento estudiantil: "De inmediato se convirtió en una figura del derecho aplicable a todos los que protestaran o no comulgaran con la ideología y acciones políticas del régimen priista, mostrando deslealtad. Jóvenes manifestantes de diferentes ámbitos, líderes sindicalistas, impresores o editores de la prensa de oposición, y hasta algún fabricante de productos que incluyeran una V de la victoria, podían ser sujetos de detención". Marco Antonio Villa Juárez, "¡Cárcel para los revoltosos?", *Relatos e Historias en México*, s.f. https://relatosehistorias.mx/nuestras-historias/carcel-para-los-revoltosos

ña a la que enviaban a quienes se resistían a las órdenes de los mayores, o que eran tan peligrosos que era necesario debilitarlos físicamente".[38]

En otra famosa aparición de Pedro Infante, *Nosotros los pobres* (1948, de Ismael Rodríguez), este protagoniza una escena bastante violenta en un apando de Lecumberri que, finalmente, culmina con una confesión sacada a punta de puñetazos que declara a Pepe el Toro como inocente. La celda, a pesar de estar aislada, tiene una fuente de luz que ilumina las paredes, al centro del cuadro. Además, con excepción de algunos mensajes pintados en los muros, de los cuales se desprenden fragmentos de pintura, el espacio se percibe demasiado limpio y lo suficientemente amplio como para albergar una pelea entre cuatro personas (que, incluso en un plano entero, pueden salir de cuadro), la cual, además, no será interrumpida, sino que, una vez terminada, Pepe el Toro saldrá caminando por la puerta, sin que nadie haga nada más que admirarlo. En *El apando* de Cazals, estas celdas parecen más fieles a su cruel realidad: oscuras, oxidadas, sucias, como si no las hubieran limpiado desde antes de que sus actuales habitantes fueran encerrados ahí. No hay música y su soledad se reafirma con el eco que rebota de las paredes metálicas. Y la violencia que se desata no es el resultado de un conflicto con el antagonista para que el héroe triunfe al final, sino que nace irracionalmente como resultado del encierro, de la indeseada compañía, de la abstinencia del consumo de drogas y por una muy real agresividad propia de los personajes.

El apando narra un breve periodo del encierro de tres "apandados", Albino (Salvador Sánchez), Polonio (Manuel Ojeda) y el Carajo (José Carlos Ruiz), quienes organizan un plan para introducir drogas a Lecumberri. Su objetivo no es únicamente la distribución dentro de la cárcel, sino también el consumo de ellos. Tremendo cambio de timón que hace Cazals (y el resto de su generación) al mostrar al Carajo autolesionándose, ante la indiferencia de los otros reclusos; no es en vano su engrandecimiento frente a la lente, con tal de acceder a la enfermería y recibir los medicamentos que satisfagan su adicción, única fuente de escape, aunque solo sea un simbólico cambio de prisión.

Además de las drogas, aunque quizás con un efecto similar, las mujeres representan para el resto de los apandados, el Albino y Polonio, otra posibilidad de fuga, o al menos hasta el momento, pues habían utilizado a sus parejas, Meche (María Rojo) y la Chata (Delia Casanova), para realizar el contrabando. Los vínculos no parecen muy significativos, pero sí suficientes como para

---

[38] Graciela Flores Flores, *Palacio negro: El final de Lecumberri y el "nuevo" penitenciarismo mexicano, 1971-1976* (Saltillo: Universidad Autónoma de Coahuila, 2023), 77. http://www.investigacionyposgrado.uadec.mx/site/wp-content/uploads/2023/04/3-Palacio-negro.-El-final-de-Lecumberri-y-el-nuevo-penitenciarismo-mexicano-1971-1976.pdf

contrastar con la opacidad de su celda: Polonio, mientras apenas logra que su cabeza escape por la diminuta ventanilla, imagina a la Chata, desnuda, con su blanquísima piel, en una alberca de aguas intensamente rojas, en un entorno pálido; el color y la luz regresan a su mente, antes de ser interrumpidos por la negrura de su realidad. Sin embargo, ante el riesgo de que descubran su ardid, intentarán involucrar a una tercera mujer para consolidar su operación, la madre del Carajo (Luz Cortázar).

A diferencia de la novela de Revueltas, la película puede mostrar un poco más la perspectiva de las mujeres ante el encierro de los apandados. En un par de momentos, por ejemplo, Cazals muestra la entrada de Lecumberri, rodeada por una fila de visitantes que esperan su ingreso a la prisión: todas mujeres. Visualmente, el filme sintetiza la peculiaridad de la experiencia del cautiverio masculino: "Cuando ellos llegan a prisión siempre están las madres, las esposas y los hijos apoyándolos; van de visita a verlos y les proporcionan todo lo que está dentro de sus posibilidades. Pero generalmente, cuando se trata de las mujeres, la situación cambia. En la mayoría de los casos son abandonadas por los esposos y por los propios hijos".[39]

Hasta la prisión se convierte en un mecanismo que reafirma la jerarquía de valores: la exaltación de la virilidad. Como reafirma Gladys López: "Un varón en la cárcel se vuelve el ídolo, el héroe, el muy hombre por estar en presidio. Otros hombres le tienen respeto y miedo, jamás son olvidados".[40] De hecho, muchas mujeres fueron relegadas del movimiento estudiantil igualmente por razones machistas: la manifestación 'no es cosa de viejas'".[41] A veces, sucedía desde el interior mismo del movimiento: "Si bien la mayoría de las mujeres participó en las brigadas y muy pocas en el CNH, algunas tuvieron un papel activo en las asambleas de las facultades, donde se debatían día tras día la naturaleza, el propósito y las actividades del movimiento. Varias de ellas han hablado con entusiasmo de esas asambleas diarias. Otras, en cambio, refieren que no se sentían cómodas al manifestar allí sus opiniones, pues existían pre-

---

[39] López Hernández, *Ovarimonio: ¿Yo, guerrillera?*, 103.

[40] Ibíd. 128. Es importante la aportación de María Celeste Arnaudo: "Se puede decir que la experiencia de la visita se encuentra asumida esencialmente por las mujeres de las familias. Además, indagar sobre el sentido y las motivaciones que conducen a las familiares a asistir semanalmente a la visita, incluso cuando eso implique un gasto de dinero que es escaso en sus economías familiares y el traslado hacia otras ciudades, permitió presentara la visita como una tarea y responsabilidad de cuidado que asumen y llevan adelante las mujeres. Sin embargo, no son todas las mujeres de la familia quienes asumen el rol cuidador, sino que va a depender del vínculo de parentesco —cuya responsabilidad máxima se encuentra en la pareja, cuando esta existe— y de la internalización de las disposiciones cuidadoras". "La experiencia en torno a la visita carcelaria: Mujeres que visitan y cuidan", *Psicología Iberoamericana* 30, n.º 3 (2022): 15.

[41] Agustín, Buil y Pardo, *Ahí viene la plaga*, 96.

siones de sus compañeros para que trabajaran en forma callada, tras bambalinas, o eran inhibidas por ellos".[42]

Otras veces, las represiones venían desde fuera y, en específico, desde su contexto familiar. Las mujeres "teníamos que mentir para poder salir de nuestras casas, al acudir a las marchas nos vestíamos como si fuéramos a una reunión social, con zapatos de tacón, medias, falda, porque los pantalones eran socialmente prohibidos para nosotras, si los usabas te señalaban como 'machorra'".[43] E, inclusive, la exclusión podría haberse dado hasta por motivos de identificación: en un contexto donde aún no era tan común que las mujeres estudiaran, y menos la universidad, se limitaban sus posibilidades de pertenecer a un movimiento estudiantil: "Mientras mejor realizábamos las funciones domésticas éramos 'más mujeres'".[44] Labores que también se les asignaron durante la protesta.[45] Pero, sobre todo, su presencia se hizo visible en las prisiones, tal como se observaba en *El apando*: "Las mujeres del 68 apoyaron a los presos políticos con alimentos, organizaron colectas de víveres, les dieron compañía y los mantuvieron al tanto del exterior [...]. Además, las mujeres proporcionaron a los presos políticos sus servicios profesionales como psicólogas, abogadas, doctoras, maestras y periodistas. Ellas hicieron público el trato brutal del gobierno a los presos, lo cual galvanizó el apoyo a la causa".[46]

La película de Cazals no solo exhibe la relegación de las tareas de cuidado a los personajes femeninos, sino que agrega los constantes abusos que padecen. Por un lado, el simple hecho de ser utilizadas como mulas de carga, aprovechando sus cuerpos para transportar droga difícil de detectar. Cuando, por ejemplo, Meche pasa a revisión de seguridad, la desnudan y la obligan a abrir las piernas para que la oficial uniformada pueda hurgar dentro de sus genitales mientras sonríe en un plano contrapicado, así demuestra su superioridad, para terminar la revisión preguntándole *si le gustó*.

Pero por eso necesitan a la madre del Carajo. Al ser una señora de la tercera edad, no le realizarán dicha inspección, por lo que su cuerpo será un mejor transporte clandestino. Cuando se desata una revuelta, hacia el final de la película, una vez más, con extremada violencia mostrada sin censuras, Polonio y

---

[42] Alessa Pech M. y Osvaldo Romero M., "El olvido de las mujeres asesinadas en el movimiento estudiantil de 1968 en México", *Vita Brevis* 2, n.º 3 (2013): 134.

[43] López Hernández, *Ovarimonio: ¿Yo, guerrillera?*, 60.

[44] Ibíd., 21.

[45] Cf. Pech M. y Romero M., "El olvido de las mujeres asesinadas...".

[46] Ibíd., 139.

el Albino son detenidos, entre tubos y barrotes y bañados en sangre, mientras que el Carajo, arrastrándose, se dirige voluntariamente a los guardias para demostrar que, aunque la madre no es quien permanece encarcelada, no deja de ser abandonada por su hijo en una prisión: "Mi mamá trae la droga adentro, metida entre las verijas".[47]

Una vez más, se presenta el sistema corrupto e hipócrita, que se lava las manos al asumir que quien se rebela lo hace sin razón, contagia su violencia para volver innecesaria la fuerza institucional. A finales de 1969, supuestamente con el objetivo de congraciarse con la juventud, Díaz Ordaz envió un decreto que cambiaría, como efectivamente sucedió, la mayoría de edad de los 21 a los 18 años. Sin embargo, ya Roberto Blanco Moheno veía en el aparente interés por una más temprana participación política, un motivo un poco más perverso: "No va a haber impunidad para los casi niños delincuentes en el sentido político-social".[48] Así, los hacían mayores de edad desde antes, para que pudieran meterlos a la cárcel más fácil y por más tiempo. Con *El apando* queda claro que la violencia no terminó con las muertes callejeras, sino que se alargó dentro de los muy efectivos hoyos negros de la prisión.

Las Poquianchis: la señora se las va a llevar a su casa

En 1929, México vio nacer un movimiento estudiantil que, inspirado en los acontecimientos similares de Argentina, Cuba, Chile y Perú, dio como resultado, tras un par de meses de huelga, una temprana (limitada) versión de la autonomía universitaria. Resulta interesante identificar las condiciones escolares que llevaron al descontento y posterior levantamiento, con su respectiva dosis de intentos de represión. De acuerdo con la crónica de Renate Marsiske:

> En la Facultad de Derecho y Ciencias Sociales, tradicionalmente se habían practicado los exámenes a los alumnos en forma oral al final del año escolar, lo que había dado lugar a frecuentes faltas de los estudiantes durante el año. Por ello, el Consejo Universitario y la Secretaría de Educación Pública, habían aprobado en 1925 un nuevo sistema de reconocimientos, consistente en pruebas escritas y sucesivas durante el año escolar en sustitución del examen final. [...]
>
> Durante 1928, la Facultad de Derecho estuvo caracterizada por un gran desorden y descontento a todos los niveles. Las autoridades universitarias se quejaron de la notoria indisciplina de los alumnos, de un relajamiento en su moral, del descuido de los estudios sustituidos por el deseo vehemente de concluir la carrera de cualquier modo usando procedimientos criticables y de un exagerado interés de los estudian-

[47] Felipe Cazals, *El apando* (México: Zima, s.f.), DVD, 87 min.

[48] Citado por Volpi, *La imaginación y el poder*, 230.

tes por el deporte y por tomar parte en asuntos sociales y políticos fuera de la Universidad, así como de la costumbre de suspender las clases con cualquier pretexto. Para remediar esto, ya habían aumentado el número de maestros, para que los grupos no rebasasen los 25 estudiantes; habían contratado vigilantes para mantener el orden en la Facultad y habían organizado conferencias obligatorias sobre la moral del abogado. Al mismo tiempo se había llamado la atención a los profesores de esta Facultad para que se sujetasen estrictamente a los programas y no terminasen las clases antes de las fechas indicadas.[49]

Pocos lugares son tan comunes como el decir que la historia se repite, pero es que se repite tanto que la frase no puede sino seguir apareciendo. Curioso es, sin embargo, que a pesar de que se tienen ejemplos históricos de escenarios semejantes y de cómo terminaron, se insista en los mismos intentos de solución: imaginar que la disciplina asfixiante, el absoluto control, la evidente condescendencia hacia la juventud, el menosprecio y la urgencia de vigilancia no solo mejorarán las condiciones, sino, sobre todo, que no las van a empeorar hasta límites indeseados.

Finalmente, el movimiento apareció, se protestó y algo se logró. A tal grado que, para 1968, ante las protestas mundiales, antecesoras de los eventos en México, hubo quienes pensaron que América Latina había sido la vanguardia, que lo vivido aquí apenas estaba llegando a Europa o a Estados Unidos y que, por lo tanto, no había de qué preocuparse, puesto que los problemas estaban ya resueltos: "No somos patrioteros ni gustamos de proclamar a todas horas que 'como México no hay dos', pues estamos conscientes de nuestros hondos problemas [...], pero nos parece necesario, en el camino del reconocimiento interno de nuestros aciertos y nuestros errores, destacar esa previsión política natural del mexicano, como se comprueba en estos días en que países de tan honda y remota huella en los afanes culturales y de progreso de la humanidad, se enfrentan a problemas que en nuestro país se advirtieron, se planearon y se resolvieron en su aspecto fundamental, desde 1929".[50]

Así lo escribía la editorial de la revista *Siempre!*, en mayo del 68. Sin embargo, aquellos marxistas pesimistas, como Revueltas, desconocían aquellos triunfos, enaltecidos desde la bandera de la Revolución, a veces tildados de milagrosos, ante las precarias condiciones de importantes sectores de la población: "Este tejido orgánico, en el caso, no ha sido otro que el sistema político y social que rige en el país desde que la mediana y pequeña burguesía 'revo-

[49] Renate Marsiske, "Crónica del movimiento estudiantil de México en 1929", *Revista Historia de la Educación Latinoamericana*, n.º 1 (1998): 5.

[50] Citado por Volpi, *La imaginación y el poder*, 171.

lucionarias', dueñas del Estado a partir del triunfo de la Revolución democrático-burguesa de 1917, se transformaron en una sólida y opulenta burguesía financiero-industrial en el curso y después de la segunda guerra. [...] Los dioses ciegan al que quieren perder y la burguesía mexicana ha perdido de vista la realidad histórica al mirarse en su propia imagen desnuda, que los estudiantes le han puesto ante los ojos sin comedimiento alguno".[51]

Se celebra el crecimiento y la industrialización del país desde mediados de siglo hasta los inicios de los 70 y, sin embargo, ¿el beneficio ha sido uniforme? Se preguntaba Carlos Fuentes, a distintas voces: "¿Dónde está la justicia? [...] en un país donde sesenta personas tienen más dinero que sesenta millones de ciudadanos, ¿dónde está la libertad? [...] ¿en los sindicatos maniatados por líderes corruptos?, ¿en los periódicos vendidos al gobierno?, [...] ¿en la televisión que oculta la verdad?, ¿dónde está la revolución?".[52] En 1959 se desata la huelga ferrocarrilera, ante las pobres condiciones laborales que su sindicato, alineado con el gobierno, prefería ignorar. El resultado: muertes y detenciones. Entre los cuales destacó el caso de David Alfaro Siqueiros, encarcelado por cometer el delito de disolución social. Y, así, mientras la propaganda vendía que México atravesaba por un milagro que lo llevaría a paso firme hacia el primer mundo (y que los Juegos Olímpicos confirmarían), las realidades periféricas lo desmentían, poco a poco, con descontentos silenciados por la fuerza, mucho antes de 1968. Condiciones que se ilustran en la última película del presente análisis, el cierre de la trilogía: *Las Poquianchis*.

Dicha película es narrada en tres líneas temporales: en una de ellas, se muestran las consecuencias de los hallazgos por parte de las autoridades; en otra, los sucesos cometidos por tres hermanas, Delfa (Leonor Llausás), Chuy (Malena Doria) y Eva González Valenzuela (Ana Ofelia Murguía), quienes secuestraban y obligaban a distintas mujeres a participar en actividades sexuales; y en la última, filmada en blanco y negro, los acontecimientos previos, en específico, relacionados con don Rosario (Jorge Martínez de Hoyos), padre de dos de las víctimas e hilo conductor que expone algunos descontentos populares de la década de los 50, raíces no tan remotas del movimiento estudiantil, con lo que demuestra que este no surgió de repente.

Don Rosario es uno de los campesinos desplazados durante la administración de Miguel Alemán en 1951. A pesar de tener los documentos oficiales que les otorgaban la propiedad de sus terrenos, las autoridades arbitrariamente se los arrebataron, en beneficio de intereses privados que pretendían usarlos para la crianza de toros bravos, una industria de la cual cientos, miles de fa-

---

[51] Revueltas, *México 68: Juventud y revolución*, 64.

[52] Fuentes, *París, Praga, México, 1968*, 99-100.

milias vivían, y era una atracción turística que producía riqueza para el país. Quizás no para el sector del país que está frente a sus ojos, atrapado detrás de alambres de púas, amontonado y siempre de menor tamaño que el Delegado (Carlos Cardán); pero sí para el sector que permanece fuera de cuadro, a sus espaldas, que da órdenes con la mirada y con el bolsillo.

Con escasos recursos y aplastados por el poder, los campesinos incluso discuten la conveniencia de migrar, algunos, "al norte"; otros, a los pueblos y las ciudades. Abandonan los ejidos otorgados por el gobierno, pues las hectáreas no eran suficientes: la gran estabilidad económica del México de la posguerra parece depender del sacrificio involuntario de obreros anónimos de los que, a veces, les borraban su pobreza para no manchar las estadísticas. Como lo señala Hubert Carton de Grammont, entre 1950 y 1960, "el crecimiento urbano fue de 4.9 millones de habitantes, de los cuales 1.8 millones provenían, sobre todo, de las migraciones desde las localidades rurales".[53] Y, para asegurarse de que el mensaje quedara claro, sujetos armados irrumpen y disparan contra los ejidatarios; los sobrevivientes, además, son encarcelados tras la balacera. Don Rosario comparte celda con un ferrocarrilero, sabedor de los usos arbitrarios de la ley. Cuando logra salir, abandona a su familia en aras de conseguir algo en que trabajar.

La narración paralela que hace Cazals de la historia de los campesinos, intercalándola con la de las Poquianchis, funciona, en parte, como causalidad y, en parte, como contraste. Por un lado, la película comienza cuando don Rosario encuentra (junto con los medios, las autoridades y los espectadores [¿la audiencia misma?]) el cadáver de una de sus hijas, enterrada en una fosa. Inmediatamente después, se le ve en su casa, mientras el Capitán (Enrique Lucero), colaborador de las Poquianchis, lo convence de que venda a dos de sus hijas, aún adolescentes, mientras le promete darles mejores condiciones de vida. Y, así, el campesino empobrecido, se libera de dos estómagos por llenar, mientras Adelina (Diana Bracho) y María Rosa (Tina Romero) acompañan a Delfa con sus nuevos ofrecimientos de empleo: $200 por trabajar en un restaurante. "Empobrezcamos al campesino, robémonos a sus hijas, encarcelemos a ambos y quedémonos con todo", esa era la idea.

Por otro lado, las narrativas paralelas son un contraste o, quizás, un espejo. Los intereses económicos privados provocan que el Estado beneficie al mejor postor. Una vez más, en palabras de Marcuse: "El mercado ha sido siempre un mercado de explotación y por lo tanto de dominación, que asegura la es-

[53] Hubert Carton de Grammont, "La desagrarización del campo mexicano", *Convergencia: Revista de Ciencias Sociales*, n.º 50 (2009): 18.

tructura clasista de la sociedad".[54] ¿Nos interesan sus tierras para la crianza de toros porque la industria arroja muchísimo dinero? ¡Consigan otras tierras! ¿La demanda por servicios sexuales de las mujeres que tienen esclavizadas en su bar nos arroja muchísimo dinero? ¡Que no se escapen!

Las mujeres explotadas por las Poquianchis, bajo el amparo y la clientela de las mismas autoridades que eliminaron a los campesinos, no solo fueron mantenidas en cautiverio, sino obligadas a maltratarse entre sí. De ahí la exigencia de las tres hermanas por el reconocimiento de su inocencia: "Ellas mataron, claro, porque les dijimos que, si no lo hacían, nosotras las mataríamos, pero somos inocentes".[55] Potente es aquella imagen en que, después de obligar a todas *sus trabajadoras* a golpear a una de ellas, Zenaida (Hilda Cibar), esta termina en el suelo, cubierta de sangre y excremento, con su escasa ropa desgarrada, una difícil respiración y en posición fetal.

Las mujeres víctimas de trata, fotografiadas en la película, distan mucho de su imagen tradicional: "Para 1949, el cine de rumberas ya retomaba temas sórdidos como la vida nocturna, los arrabales y la tragedia de mujeres que, por su inocencia, habían sido arrastradas al pecado y a la perdición a causa de un mal hombre".[56] Hay un énfasis en el pecado; porque si una mujer es comprada en su casa, para ser llevada con engaños a trabajar para realizar actividades sexuales a quien tenga el dinero suficiente para pagar, sin poder escapar y bajo amenaza de muerte, el principal problema es que se vuelve pecadora. O, quizás, una artista más: "En los años setenta surge el cine de ficheras o sexicomedias donde las prostitutas son representadas como las nuevas reinas de la noche, alegres, bellas y sin problemas aparentes. En cambio, en *Las Poquianchis* la prostitución emerge como el territorio del dominio absoluto sobre el cuerpo femenino, convertido en propiedad sexual y destinado al placer y rentabilidad en el mercado de la prostitución".[57]

En *Las Poquianchis*, sin embargo, las mujeres ya no visten de lentejuelas, ni se adornan con plumas multicolor, ni se maquillan para dar su función. Al contrario, visten ropas austeras y desgastadas, a veces, mínimos trapos delgados, maltratados y sucios, sin el maquillaje suficiente como para cubrir sus lesiones o sus rostros desencajados. Otras veces, se les ve hacinadas, detrás de una ventana, encarceladas por los barrotes que nunca podrán cruzar, pues, aun liberadas, las víctimas fueron encerradas por sus mismos clientes. Mien-

---

[54] Marcuse, *Un ensayo sobre la liberación*, 19.

[55] Cazals, *Las Poquianchis* (México: Zima entertainment, s.f.), DVD, 108 min.

[56] Tania Betzabel García González, "La década del setenta en México: Representación de la prostituta en el cine de ficheras", en *Cine mexicano y realidad social: Distintas miradas* (Colima: UAEM / AHMC, 2020), 150.

[57] Silva-Escobar, "Violencia, corrupción y poder disciplinario...", 772.

tras tanto, las hermanas cubren sus cabezas con velos y usan vestidos oscuros, propios de las peregrinaciones a donde asisten para publicar su devota fe.

Así pues, hay un mercado que demanda toros y un mercado que demanda mujeres. Mujeres jóvenes retratadas sórdidamente en toda su precariedad: violadas, no importa que sean trabajadoras sexuales;[58] golpeadas por embarazarse, no obstante, son obligadas a abortar; son pobres, no obstante, deben generar riquezas. Y Cazals no se detiene con su comentario: hacia el final del filme, mientras Adelina, en un primer plano, denuncia sus condiciones y los engaños del juez, y después de afirmar que fueron martirizadas y que de *todo les hicieron*, corta para enfocar la toma hacia la fotografía oficial de Adolfo López Mateos, que volverá a aparecer unos minutos después, cuando se muestre el recorrido final de don Rosario. La película rompe la barrera de la ficción y, mientras presenta al campesino que abandona su pueblo para conseguir trabajo, se escuchan las voces de ejidatarios reales, que denuncian sus condiciones, para que, finalmente, la película cierre, previo al epílogo, con un paneo que toma, sucesivamente, los rostros de los campesinos, desencajados y de mirada perdida. La película termina haciendo énfasis en tres elementos: el letrero de la oficina de la delegación agraria, el mismo Jorge Martínez de Hoyos, intérprete de don Rosario, y, una vez más, la fotografía oficial de Adolfo López Mateos, antecesor inmediato de Gustavo Díaz Ordaz.

Conclusión: los hijos de Marx y de Coca-Cola

El cine tiene la capacidad de argumentar, y no exclusivamente desde el diálogo explícitamente pronunciado, sino también desde sus encuadres, sus colores y el resto de sus sonidos. La esencial, aunque breve, porción de la filmografía de Felipe Cazals que se analizó aquí ha servido para comprobarlo, pues identifica tanto sus cercanías con las narrativas disidentes de los 60 como las denuncias a los excesos del Estado, a sus contradicciones y a sus hipocresías. Además, construye, desde imágenes y símbolos, posturas con carácter autoral que reflejan un pensamiento orgánico y sumamente comprometido con el ideal de transformar la realidad.

La influencia de Felipe Cazals es significativa e innegable. Por un lado, desde el punto de vista cinematográfico, puede encontrarse, sin duda, en las obras de Luis Estrada, quien ha hecho toda una carrera desarrollando filmes políticos y de denuncia que exhiben, con pocos filtros, una realidad que contrasta con la oficial. Sus dos mejores obras: *La ley de Herodes* (1999) y *El infierno* (2010) reutilizan a algunos actores de Cazals; retratan los juegos de corrupción encarnados en figuras políticas, como el cura, el narco o el jefe de la po-

[58] Desafiando el estigma que supone que ello acarrea una contradicción.

licía, para cuestionar las narrativas que a veces, como propaganda, el sistema pretende imponer.

Otra influencia se encuentra en cineastas como Alfonso Cuarón, evidente en el estilo de *Y tu mamá también* (2001), así como en nuevas voces que, velada y distantemente, heredan la apertura de puertas de la que Cazals y su generación (Paul Leduc, Arturo Ripstein, Marcela Fernández Violante, etc.)[59] fueron responsables, como se observa en filmes como *Heli* (2013), de Amat Escalante o *Sin señas particulares* (2020), de Fernanda Valadez, además de la obvia *Rojo amanecer* (1990), de Jorge Fons.

Por otro lado, la influencia de Cazals se ha expresado en los hechos. Y ya no solo por sus incontenibles denuncias, sino también por sus consecuencias. De acuerdo con una entrevista que le concedió al sitio *Noticias 22*, Cazals cuenta cómo es que el entonces presidente, Luis Echeverría Álvarez, secretario de Gobernación durante el gobierno de Díaz Ordaz y responsable de sus dotaciones de represión, como fue el halconazo, le exigió al regente del Distrito Federal, Octavio Sentíes Gómez, que adelantara la apertura de los nuevos reclusorios, prevista originalmente para septiembre de 1976, pero que, ante la noticia del próximo estreno de *El apando*, convenía acelerarla junto con el cierre de Lecumberri.[60]

Por su parte, los artículos 145 y 145 bis del Código Penal Federal fueron derogados en 1970, como consecuencia directa del movimiento estudiantil. En 1979, Felipe Cazals estrenó su película *El año de la peste*, escrita también por José Agustín y Gabriel García Márquez, en la que se narra la súbita aparición de una enfermedad respiratoria que pronto se convierte en una epidemia que las autoridades deciden no priorizar, pues el periodo vacacional se acerca, o los Juegos Olímpicos, o algún evento más importante. Y así, Cazals adelantó por cuarenta años su crítica ante el manejo político de las pandemias.[61]

Finalmente, en sus películas y, en específico, en la trilogía analizada aquí, se demuestra un férreo compromiso con los movimientos sociales, pues se visibilizan las hipocresías y las contradicciones estatales, al dar nombres y fechas. Y, sobre todo, se muestra que ese apellido tan temido y detestado en los 60, o sea, el de Marx, ha sido sumamente significativo para vocalizar las condiciones de sometimiento que tan fácilmente se han normalizado. La filosofía

---

[59] Por ejemplo, con obras como *Reed, México insurgente* (1970) de Leduc, *El castillo de la pureza* (1973) de Ripstein, *De todos modos Juan te llamas* (1976) de Fernández Violante o, incluso, *Matinée* (1977) de Jaime Humberto Hermosillo y *El hombre de los hongos* (1976) de Roberto Gavaldón.

[60] Noticias 22, "Entrevista a Felipe Cazals por 'El apando': Segunda parte", video de YouTube, 6:41, publicado el 24 de mayo de 2014. https://www.youtube.com/watch?v=_8dhoq5g7OM

[61] Y durante todo ese tiempo mantendría su voz crítica, tal y como se descubre en filmes como *Bajo la metralla* (1983) o *Los motivos de la luz* (1985).

marxista inspira y encuadra los argumentos de Cazals pero, sobre todo, el llamado a la praxis; soporta las difamaciones, defiende su legitimidad y provoca que, de alguna manera, el mundo se transforme.

Bibliografía citada

Agustín, José. *La contracultura en México.* 3.ª ed. Ciudad de México: Debolsillo, 2021.

Agustín, José, José Buil y Gerardo Pardo. *Ahí viene la plaga.* Ciudad de México: Debolsillo, 2007.

Arnaudo, María Celeste. "La experiencia en torno a la visita carcelaria: Mujeres que visitan y cuidan". *Psicología Iberoamericana* 30, n.º 3 (2022): 1-17.

Carmona Dávila, Doralicia. "1941: Delito de disolución social". *Memoria Política de México.* Acceso el 17 de febrero de 2024. https://www.memoriapoliticademexico.org/Textos/6Revolucion/1941-DDS-PAN.html#:~:text=ARTÍCULO%20147%20Bis.,33%20de%20la%20Constitución%20General

Carton de Grammont, Hubert. "La desagrarización del campo mexicano". *Convergencia: Revista de Ciencias Sociales*, n.º 50 (2009): 13-55.

Cazals, Felipe. *Canoa.* Estados Unidos de América: Instituto Mexicano de Cinematografía / Criterion Collection, 2017. Blu-Ray, 115 min.

— *El apando.* México: Zima entertainment, s.f. DVD, 83 min.

— *Las Poquianchis.* México: Zima entertainment, s.f. DVD, 108 min.

De Molina, José. *Los gorilas*, letra de canción. Acceso el 17 de febrero de 2024. https://www.albumcancionyletra.com/los-gorilas_de_jose-de-molina___128795.aspx#google_vignette

Díaz Ordaz, Gustavo. *Informes presidenciales.* Ciudad de México: Cámara de Diputados / Centro de Documentación, Información y Análisis, 2006. https://www.diputados.gob.mx/sedia/sia/re/RE-ISS-09-06-13.pdf

FilmotecaUNAM. "El grito-Cine en línea". Video de YouTube, 1:43:55. Publicado el 29 de marzo de 2020. https://www.youtube.com/watch?v=ukFhs746XZQ

Flores Flores, Graciela. *Palacio negro: El final de Lecumberri y el "nuevo" penitenciarismo mexicano, 1971-1976.* Saltillo: Universidad Autónoma de Coahuila, 2023. http://www.investigacionyposgrado.uadec.mx/site/wp-content/uploads/2023/04/3-Palacio-negro.-El-final-de-Lecumberri-y-el-nuevo-penitenciarismo-mexicano-1971-1976.pdf

Fuentes, Carlos. *París, Praga, México, 1968.* Ciudad de México: Era / El Colegio Nacional, 2018.

García González, Tania Betzabel. "La década del setenta en México: Representación de la prostituta en el cine de ficheras". En *Cine mexicano y realidad social*, 145-58. Colima: Universidad Autónoma del Estado de México / Archivo Histórico del Municipio de Colima, 2020.

Lombardo Toledano, Vicente. *Escritos a la juventud*. Ciudad de México: Centro de Estudios Filosóficos, Políticos y Sociales Vicente Lombardo Toledano, 2013.
López Hernández, Gladys. *Ovarimonio: ¿Yo, guerrillera?* Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2019.
"M68: Distintas miradas", Dirección General de Bibliotecas de la Universidad Nacional Autónoma de México. Acceso el 16 de febrero de 2024. https://m68.dgb.unam.mx/index.php?option=com_content&view=article&id=251
Marcuse, Herbert. *Un ensayo sobre la liberación*. Ciudad de México: Joaquín Mortiz, 1969.
Marsiske, Renate. "Crónica del movimiento estudiantil de México en 1929". *Revista Historia de la Educación Latinoamericana*, n.º 1 (1998): 1-17.
Noticias 22. "Entrevista a Felipe Cazals por 'El apando': Segunda parte". Video de YouTube, 6:41. Publicado el 24 de mayo de 2014. https://www.youtube.com/watch?v=_8dhoq5g7OM
Pech M., Alessa y Osvaldo Romero M. "El olvido de las mujeres asesinadas en el movimiento estudiantil de 1968 en México". *Vita Brevis* 2, n.º 3 (2013): 125-144.
Petrich, Blanche. "El drama de *Canoa* es la vigencia de un hecho violento de 1968: Felipe Cazals". *La Jornada*, 8 de marzo de 2016. https://www.jornada.com.mx/2016/03/08/politica/015n1pol
Revueltas, José. *México 68: Juventud y revolución*. Ciudad de México: Era, 2018.
Reyes Hernández, Judith. *La ocupación militar de la universidad*, letra de canción. Acceso el 18 de febrero de 2024. http://tlatelolco.canciones.free.fr/Judith%20Reyes.htm
Sánchez Vázquez, Adolfo. *Ética y política*. Ciudad de México: Fondo de Cultura de Económica / Universidad Nacional Autónoma de México, 2013.
Silva-Escobar, Juan Pablo. "La época de oro del cine mexicano: La colonización de un imaginario social". *Culturales* 7, n.º 13 (2011): 7-30. https://culturales.uabc.mx/index.php/Culturales/article/view/357/278
— "Violencia, corrupción y poder disciplinario en la trilogía del tremendismo de Felipe Cazals (1975-1976)". *Arte, Individuo y Sociedad* 34, n.º 2 (2002): 759–76. https://doi.org/10.5209/aris.75392
Viajero73. "'Cantinflas' (Spots) Publicitarios para los Juegos Olímpicos de México (1968)". Video de YouTube, 6:48. Publicado el 27 de septiembre de 2020. https://www.youtube.com/watch?v=Tnl7YQD56-M.
Villa Juárez, Marco Antonio. "¡Cárcel para los revoltosos?". *Relatos e Historias en México*. Acceso el 17 de febrero de 2024. https://relatosehistorias.mx/nuestras-historias/carcel-para-los-revoltosos
Volpi, Jorge. *La imaginación y el poder*. 2.ª ed. Ciudad de México: Era, 2019.
Wartenberg, Thomas E. *Thinking on Screen: Film as Philosophy*. Nueva York: Routledge, 2007.