Fecha de recepción: agosto 2026
Fecha de aceptación: noviembre 2026

El trazo que no termina: Rotoscopia y la resignificación visual del 68 en *Olimpia*

Verónica Durán Alfaro (*)
Jorge Alberto González Arce (**)
Claudia Mercado Peña (***)

Resumen: Este artículo analiza la película *Olimpia* (2018) desde la perspectiva de la comunicación visual, centrándose en cómo el uso de la rotoscopia transforma el archivo histórico de *El Grito* (1968) en una herramienta de memoria visual activa. Más que una simple técnica de animación, el trazo aplicado sobre el metraje original actúa como un proceso de resignificación que reduce la distancia temporal del registro documental en blanco y negro. A través de la síntesis gráfica de la imagen, la película enfatiza la iconografía del movimiento estudiantil, otorgando nueva expresividad a los rostros, gestos y símbolos de la resistencia. Asimismo, se analiza el uso del color simbólico como recurso narrativo que trasciende el realismo para comunicar los climas emocionales del periodo, desde la efervescencia del movimiento en la UNAM hasta la tensión derivada de la represión. Finalmente, se examina cómo la integración de la gráfica de protesta original de 1968 dentro del entorno animado actualiza su potencia comunicativa y establece un diálogo con el espectador contemporáneo. El análisis concluye que la intervención gráfica del archivo no solo preserva el pasado, sino que lo reactiva, convirtiendo el diseño en un puente generacional que acerca la memoria colectiva al presente.

Palabras clave: rotoscopia – comunicación visual – memoria colectiva – iconografía de protesta – movimiento estudiantil de 1968.

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 110]

(*) (**) (***) Ver CV de Verónica Durán Alfaro, Jorge Alberto González Arce y Claudia Mercado Peña en página 111

El año de 1968 marcó un punto de inflexión en la historia contemporánea de México. La movilización estudiantil cuestionó las estructuras autoritarias del Estado y articuló demandas vinculadas con la democratización de la vida pública, las libertades civiles y la justicia social. Lo que comenzó como un conflicto entre estudiantes y autoridades derivó en un amplio movimiento social que enfrentó mecanismos de control y represión gubernamental, cuyo episodio más dramático ocurrió el 2 de octubre en la Plaza de las Tres Culturas de Tlatelolco, pocos días antes de la inauguración de los Juegos Olímpicos de México 1968.

Más allá de su dimensión política, el movimiento estudiantil constituyó también un fenómeno cultural y comunicativo de gran relevancia. Ante las limitaciones impuestas por los medios informativos tradicionales, los estudiantes desarrollaron estrategias alternativas de producción y circulación de mensajes que permitieron visibilizar sus demandas y construir narrativas propias sobre los acontecimientos. En este contexto, la imagen adquirió un papel fundamental como recurso de denuncia, memoria y representación colectiva. A partir de esta perspectiva, el presente trabajo analiza los procesos de resignificación del movimiento estudiantil de 1968 mediante tres manifestaciones visuales: los carteles producidos durante la movilización, el cine documental realizado en torno a los acontecimientos y una obra cinematográfica de ficción contemporánea que recupera y reinterpreta este episodio histórico.

Para abordar esta problemática, en primer lugar se examinará la gráfica política producida durante el movimiento estudiantil, particularmente aquella desarrollada en las escuelas de arte de San Carlos y La Esmeralda. A través de técnicas como el grabado y la serigrafía, estudiantes y artistas generaron un repertorio visual que trascendió la función propagandística para convertirse en un mecanismo de denuncia social. Estas imágenes construyeron símbolos de gran fuerza expresiva que cuestionaron la violencia ejercida por las fuerzas del orden, al tiempo que desmontaron, mediante recursos críticos e irónicos, el discurso oficial promovido por el gobierno.

En segundo lugar, se analizará el documental *El Grito* (1968), realizado por estudiantes del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC) de la Universidad Nacional Autónoma de México. Concebido inicialmente como un registro de los acontecimientos y un medio alternativo de información, este material evolucionó hasta constituirse en uno de los testimonios audiovisuales más relevantes del movimiento. Su valor radica no solo en documentar marchas, asambleas, discursos y actos represivos, sino también en preservar la mirada de quienes vivieron directamente los acontecimientos.

Finalmente, se estudiará la resignificación contemporánea de este episodio histórico a través de la película *Olimpia* (2018), dirigida por José Manuel Cravioto. La obra emplea la técnica de la rotoscopia, un procedimiento de intervención visual que consiste en dibujar sobre imágenes previamente filmadas. Mediante la integración de fragmentos documentales de *El Grito* con una narrativa de ficción centrada en la experiencia de jóvenes universitarios, la película establece un diálogo entre memoria e imaginación, generando nuevas formas de aproximación al pasado para las generaciones actuales.

En conjunto, estas manifestaciones visuales permiten comprender que el movimiento estudiantil de 1968 trasciende su dimensión histórica inmediata y permanece vigente como

un referente de memoria colectiva. La gráfica política, el documental y la ficción cinematográfica han contribuido a mantener activos los significados asociados a las demandas de libertad, participación y justicia social, evidenciando que la construcción simbólica de este acontecimiento continúa abierta y en constante proceso de reinterpretación.

El movimiento estudiantil del 68

El año de 1968 constituye uno de los momentos más significativos de la historia contemporánea de México, al representar un punto de convergencia entre transformaciones sociales, políticas y culturales que marcarían el rumbo del país durante las décadas posteriores. En un contexto internacional caracterizado por la intensificación de los medios masivos de comunicación y el intercambio global de ideas, la sociedad mexicana, particularmente los sectores juveniles, comenzó a establecer vínculos con movimientos y acontecimientos que cuestionaban diversas formas de autoridad y desigualdad.

Entre los referentes más influyentes se encontraban la oposición a la Guerra de Vietnam, los movimientos pacifistas, la Revolución Cubana, la lucha por los derechos civiles en Estados Unidos, las movilizaciones estudiantiles del Mayo Francés y la represión de la Primavera de Praga por parte de la Unión Soviética. Estos acontecimientos configuraron un escenario internacional en el que las demandas de participación política, libertad de expresión y transformación social adquirieron una notable visibilidad.

La circulación de estas ideas permitió que amplios sectores de la juventud mexicana entrarán en contacto con nuevas corrientes de pensamiento, formas de organización colectiva y expresiones culturales emergentes. Como señala Garabito Elías (2018), este contexto favoreció el desarrollo de una conciencia crítica que impulsó el cuestionamiento de las estructuras tradicionales de poder y fortaleció la exigencia de cambios democráticos dentro de la sociedad mexicana.

De forma paralela a esta apertura global, los cambios sociales y culturales internos se vieron fortalecidos por el crecimiento de un sistema educativo cada vez más accesible e incluyente. Esta visión de una educación en expansión, impulsada por el auge económico del periodo del Desarrollo Estabilizador, buscaba llegar a sectores cada vez más amplios de la población. Esto no solo incrementó las posibilidades de movilidad social, sino que también amplió el acceso al conocimiento y a las corrientes intelectuales contemporáneas. Las universidades e instituciones de educación superior se transformaron en espacios de debate y pensamiento crítico, donde podían discutirse abiertamente diversas problemáticas nacionales y formular propuestas de cambio.

La generación de 1968 en México comprendió que existía un mundo mucho más allá de la narrativa sustentada en los ideales de la Revolución Mexicana promovidos por el gobierno, y que las luchas de los oprimidos era un fenómeno real y global. Era también la época de las ideas perfectas e irrealizables. Esta combinación de desarrollo con una juventud de clase media que creció en entornos urbanos, con mejor educación, más conectada globalmente y con mayor conciencia de las disparidades sociales, creó las condiciones necesarias para las movilizaciones y los acontecimientos que definirían ese año (Garabito Elías, 2018).

Aunque el movimiento estudiantil mexicano puede parecer, a primera vista, una expresión similar a los movimientos estudiantiles que surgieron en distintas partes del mundo, en particular el icónico Mayo Francés, sus condiciones particulares, su génesis y, sobre todo, el trágico desenlace, fueron intrínsecamente diferentes. Mientras que en París las protestas se enmarcaban en un contexto de crítica a la sociedad de consumo, el autoritarismo estatal y académico, y una búsqueda de libertades culturales y sexuales; en México, el movimiento se gestó en un ambiente de autoritarismo estatal mucho más férreo, un sistema político de partido hegemónico, el Partido Revolucionario Institucional (PRI), y una represión gubernamental sistemática que no admitía la disidencia pública.

Inicio del movimiento: del 22 al 30 de julio

El movimiento estudiantil comenzó por un incidente de abuso policial que escaló rápidamente tras una pelea entre estudiantes del Instituto Politécnico Nacional (IPN) y de una preparatoria particular. El cuerpo de granaderos de la policía reprimió las protestas e invadió planteles. El 26 de julio la represión aumentó y el ejército y la policía ocuparon escuelas de la Universidad Autónoma de México (UNAM) y el IPN, llegando a destruir una puerta de la Preparatoria No. 1 con un bazucazo. En protesta por la violación de la autonomía universitaria, el 30 de julio se suspendieron las clases y el rector Javier Barros Sierra izó la bandera a media asta en Ciudad Universitaria.

Auge del movimiento: del 1 al 27 de agosto

El 1 de agosto el rector Javier Barros Sierra encabezó una manifestación en Ciudad Universitaria. Ese mismo día, en Guadalajara, el presidente Gustavo Díaz Ordaz lamentó los acontecimientos recientes y ofreció su "mano tendida" para el diálogo. El 8 de agosto se formó el Consejo Nacional de Huelga (CNH) con la participación de diversas universidades y escuelas. El CNH lanzó un pliego petitorio de seis puntos. El 13 de agosto se realizó la primera manifestación estudiantil al Zócalo. El 15 de agosto el Consejo Universitario aprobó las demandas estudiantiles. El 22 de agosto, el secretario de Gobernación, Luis Echeverría Álvarez, ofreció un "diálogo franco y sereno" con representantes del movimiento. El CNH aceptó la propuesta con la condición de que el diálogo se realizara públicamente y con la presencia de la radio y la televisión. El 27 de agosto tuvo lugar una nueva manifestación en el Zócalo, y durante la madrugada los estudiantes que permanecían en la plaza fueron desalojados por la fuerza.

La represión: del 28 de agosto al 2 de octubre

El gobierno realizó un "acto de desagravio" a la bandera nacional al que asistieron trabajadores del Estado. Algunos grupos de estudiantes se mezclaron entre los asistentes y el

acto terminó siendo disuelto por carros blindados y tropas de infantería. En su IV informe de Gobierno, el 1 de septiembre, el presidente Gustavo Díaz Ordaz advirtió que tomaría las medidas necesarias para restablecer el orden y sofocar el movimiento estudiantil. El 3 de septiembre el CNH respondió ratificando su demanda de un diálogo público. El 9 de septiembre el rector Javier Barros Sierra hizo un llamado a la comunidad para volver a clases, sin renunciar a los fines del movimiento. El 13 de septiembre se celebró la marcha del silencio, a lo largo del Paseo de la Reforma.

El 15 de septiembre, el ingeniero y maestro Heberto Castillo dio el grito de independencia en Ciudad Universitaria. Tres días después, el ejército ocupó sus planteles y cerca de 500 personas fueron detenidas. El 19 de septiembre, el rector protestó contra la ocupación y la calificó como "un acto excesivo de fuerza". El 20 de septiembre se registraron enfrentamientos entre estudiantes y elementos de la policía en planteles del Instituto Politécnico Nacional. El 30 de septiembre, el ejército desocupó la universidad. El 1 de octubre, se reanudaron labores de investigación, administración y algunas de difusión cultural en Ciudad Universitaria. El CNJ decidió continuar en huelga.

El 2 de octubre, se celebró un mitin en la Plaza de las Tres Culturas en Tlatelolco. Tras el lanzamiento de luces de bengala, se desencadenó un tiroteo que dejó un número aún indeterminado de muertos y heridos, entre los que se encontraban estudiantes, vecinos y personas ajenas al movimiento. Asimismo, cientos de estudiantes fueron detenidos.

Fin del movimiento: del 9 de octubre al 4 de diciembre

El CNH responsabilizó al gobierno federal de los sucesos de Tlatelolco y declaró que no obstaculizaría la realización de los Juegos Olímpicos. El 12 de octubre se inauguraron dichos Juegos. El 29 de octubre el ejército desalojó las instalaciones del Instituto Politécnico Nacional (IPN). El 4 de noviembre, las asambleas estudiantiles del Politécnico y la Universidad decidieron continuar el paro, el CNH se reunió con el procurador general de la República y exigió la liberación de los estudiantes detenidos. Finalmente, el 4 de diciembre, el Consejo Nacional de Huelga acordó levantar la huelga estudiantil.

No obstante, las consecuencias del movimiento se extendieron más allá de 1968. El 1 de septiembre de 1969, en su V Informe de gobierno, el presidente Gustavo Díaz Ordaz declaró que asumía "Íntegramente la responsabilidad personal, ética, jurídica, política e histórica, por las decisiones del gobierno del año pasado." Sin embargo, para entonces, los principales líderes del movimiento continuaban recluidos en la cárcel de Lecumberri (Filmoteca UNAM, 2018).

La gráfica frente al silencio

Tras los actos violentos del 26 de julio y la formación del Consejo Nacional de Huelga (CNH) el 2 de agosto, la actividad política del movimiento se intensificó. Los estudiantes, en su búsqueda de mecanismos eficaces para difundir sus demandas y dar a conocer sus

peticiones a la sociedad mexicana, utilizaron diversos medios de comunicación, incluyendo volantes, pasquines, mantas, anuncios en prensa, comunicados, material visual, carteles, caricaturas, pegas y panfletos (Luna Cárdenas, 2008).

Gracias a su céntrica ubicación, la Escuela Nacional de Artes Plásticas (ENAP) de la UNAM, con sede en San Carlos, funcionó como un núcleo para la producción y reparto de material visual de propaganda. Incluso estudiantes de otras escuelas asistían para crear allí sus propias mantas y otros elementos de difusión.

A pesar de que esta escuela se unió a la huelga, sus talleres permanecieron en funcionamiento. Su producción se aceleró debido a la alta demanda de propaganda por parte de estudiantes de universidades y politécnicos. La creación comenzó en sus talleres libres y se extendió a toda la escuela, bajo la dirección de los alumnos más experimentados.

El principal desafío para estos futuros artistas fue encontrar soluciones plásticas para las necesidades políticas del momento, para lo que los estudiantes emplearon principalmente pintura vinílica para las mantas y para el resto, recurrieron al grabado en linóleo y a la serigrafía (Luna Cárdenas, 2008).

Aunque meses antes del inicio del movimiento, la escuela de San Carlos se encontraba inmersa en una disputa contra las formas y temáticas de la vieja escuela, caracterizada por el estilo figurativo y los temas de la cultura mexicana y buscaba una postura artística más vanguardista y moderna, los artistas decidieron hacer una pausa en sus debates. Al comenzar a realizar este trabajo de propaganda, volvieron a los patrones figurativos cercanos a las propuestas del Taller de Gráfica Popular (TGP).

De las imprentas de la escuela salían diseños de gran tamaño, aunque algunos optaban por la serigrafía. Sin embargo, lo más frecuente, por ser más rápido y económico, era el grabado en linóleo. En los patios se hacían las mantas que encabezaban las marchas de los estudiantes; los mimeógrafos y la imprenta trabajaban sin descanso. La necesidad de material aumentaba, pero los estudiantes de San Carlos pudieron aliviarse un poco cuando los estudiantes y profesores de la Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado "La Esmeralda" (ENPEG), del Instituto Politécnico Nacional (IPN), también se sumaron al movimiento (Luna Cárdenas, 2008).

Las imágenes y los lemas del movimiento estudiantil de 1968 funcionaron como herramientas de expresión del sentimiento generalizado de enojo e indignación estudiantil, a pesar de no seguir una línea política clara. Los motivos visuales frecuentes incluían representaciones de la represión: policías antimotines (gorilas) con porras, tanques de guerra en primer plano, bayonetas dirigidas hacia los estudiantes y la parodia a los emblemas olímpicos (Luna Cárdenas, 2008).

Los lemas, que servían como eje central de las representaciones, demandaban principalmente la victoria, el diálogo público, la libertad de expresión y la libertad de los presos políticos. En estas expresiones se destacaba el uso de figuras clave como el Che Guevara, Demetrio Vallejo y Gustavo Díaz Ordaz (como opositor), además de figuras simbólicas como el estudiante, el preso político, el militar y el granadero (de la Garza y Henaro, 2018).

Las noches era el momento propicio para la creación y producción. En una ocasión, Jesús Martínez, en los talleres de San Carlos, con la ayuda del maestro Osorio, imprimió una de las imágenes más significativas del movimiento: un cartel que utilizaba una variación

del símbolo de la paloma de la paz, diseñado por Pedro Ramírez Vázquez y Beatrice Colle para el programa "La publicidad al servicio de la paz" en las Olimpiadas. Esta variación del símbolo olímpico era atravesada por una bayoneta militar. El propio Martínez relata así el proceso:

> Lo hicimos con esténciles, o sea con mascarillas, se cortaba una mascarilla y con un rodillo pasábamos una impresión en un papel mina gris y éramos una especie de banda de producción; uno pasaba la culata, otro pasaba la paloma, otro pasaba la bayoneta y luego unos toques de color rojo a mano. (Entrevista a Javier Martínez, como se citó en Luna Cárdenas, 2008, p. 148)

La gráfica política del movimiento del 68 no solo buscaba establecer un "diálogo público", sino que también implicaba una disputa por el control y la ocupación del espacio común. No se trataba únicamente de una acción declarativa, sino de una contienda por los símbolos y significados en el entorno social y la influencia que estos generaban. La toma de las calles, especialmente el Zócalo como corazón político de la nación, tenía un gran peso simbólico: las paredes de la ciudad se cubrían de mantas, carteles y cartulinas; se repartían volantes mediante brigadas informativas en diversos lugares y, fundamentalmente, los mensajes eran portados por los cuerpos de los manifestantes, quienes se movilizaban con ellos para difundir las demandas y el anhelo de un cambio.

Finalmente, la represión también impactó a la producción gráfica. Como resultado, se diseñaron carteles y calcas de menor tamaño que eran más sencillos de llevar consigo y distribuir discretamente. La ENAP participó en esta práctica, exhibiendo gran parte de su trabajo en la galería y en la fachada de la Antigua Academia de San Carlos. Esta obra permaneció expuesta durante varios meses hasta que, a finales de una noche de septiembre, la obra fue retirada, los talleres allanados, y el equipo de impresión y los materiales destrozados (de la Garza y Henaro, 2018).

El registro fílmico de *El Grito*

En el verano de 1968, al comenzar las primeras manifestaciones estudiantiles, alrededor de veinte estudiantes del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC), con la aprobación del director del plantel, Manuel González Casanova, decidieron que la mejor forma de participar en el movimiento era documentar los eventos y crear los *Comunicados del Consejo Nacional de Huelga*. El material fílmico que los alumnos registraron con este objetivo, posteriormente se convertiría en el documental conocido como *El Grito* (Pascual Gutiérrez, 2015; De Lara Rangel, 2018).

Comunicados del Consejo Nacional de Huelga

La filmación de los Comunicados —pensada como un medio de contrainformación frente a la versión oficialista de los hechos— fue llevada a cabo por alumnos de los primeros y últimos años de la carrera, para la que utilizaron cámaras Bolex de cuerda y algunas de 400 pies, junto con equipos de grabación de sonido de ese tiempo (De Lara Rangel, 2018). Los cuatro comunicados, filmados en formato de 16 mm, en blanco y negro, tienen una duración total de 20 minutos. El Comunicado número uno, "La agresión" muestra al CNH presentando a la prensa fotografías de la "brutal agresión" de granaderos y militares, con imágenes fijas, sonidos y música militares. Incluye recortes de prensa con declaraciones como: "Nuestro ejército es de paz" (Gral. Marcelino García Barragán), "Fue una intervención razonable" y la exigencia de "MANO DURA" (Agustín Barrios Gómez).
El Comunicado número dos, "La respuesta", presenta imágenes fijas de las primeras manifestaciones de agosto, con la canción "Me gustan los estudiantes" de Violeta Parra. Muestra al CNH anunciando la unión de escuelas, el paro y el pliego petitorio. Continúa con tomas de manifestaciones, acompañadas por la canción "Los granaderos" de Judith Reyes, cánticos, pancartas y símbolos del movimiento.
El tercer comunicado presenta entrevistas en voz en *off* a varias personas sobre su opinión acerca de los mítines y brigadas. Los entrevistados manifiestan su claro apoyo al movimiento y a sus demandas, mientras se muestran imágenes de la Ciudad de México y Ciudad Universitaria.
El Comunicado número cuatro inicia con imágenes fijas de la manifestación del 27 de agosto en el Zócalo, con representantes de otros sectores. Se escuchan en voz en *off* consignas como: "Obreros y estudiantes, unidos venceremos", "Libros sí, tanques no", "Libertad Vallejo" y "Presos políticos libertad". Concluye con la petición de un diálogo público con el Gobierno en el Zócalo, el 1 de diciembre a las 10:00 a.m.; después muestra la acampada y posterior desalojo militar.

El grito

El CUEC no solo se dedicó a filmar los comunicados, sino que también tuvo participación dentro del Consejo Nacional de Huelga (CNH). El estudiante Leobardo López Arretche fue designado como su representante y para los miembros del CNH era simplemente conocido como "el Cuec" (De Lara Rangel, 2018).
De tal manera que estos estudiantes que habían seguido de cerca el movimiento y logrado registrar material importante que no se utilizó en los comunicados, decidieron, después del 2 de octubre, realizar el documental *El grito*, eligiendo al mencionado López Arretche como director. El documental presenta cronológicamente los hitos del movimiento estudiantil. Su estructura se divide en cuatro capítulos, los meses en que se desarrolló el movimiento, separados por fundidos en negro.

Julio

En su primer capítulo se muestran tomas de una gran cantidad de estudiantes platicando, riéndose y saludándose en el exterior de una escuela, quizás una preparatoria, justo en el momento en que se inició el paro. En voz en *off*, la narradora (Magda Vizcaíno) lee un texto de la periodista italiana Oriana Fallaci: "Los mexicanos son pendencieros, ¿comprendes? Son también divertidos. Es una especie de deporte esto de las peleas. Parece una historia de críos. Unos se pelearon con otros." Y explica así el inicio del movimiento: el director llamó a la policía, que llegó con un despliegue desproporcionado de veintiséis camiones para el incidente. La mayoría de los camiones se dirigió a una manifestación en otro lugar, pero los policías que se detuvieron atacaron a los estudiantes, lo que desencadenó las protestas iniciales, seguidas de la represión a cada manifestación.
Después se muestran imágenes fijas, ya utilizadas en el primer comunicado, que evidencian la brutalidad contra los estudiantes. La narradora continúa con otro texto de Fallaci que compara lo sucedido con la guerra de Vietnam, donde ella había estado como corresponsal. Señala que era diferente, porque en ese lugar estaba en un contexto de guerra, donde ambos lados estaban armados y se disparaban. Siguen imágenes de estudiantes detenidos, ruido de máquinas de escribir, un camión incendiándose y estudiantes proclamando: "justicia, justicia, justicia."

Agosto

El capítulo inicia con imágenes de pintas en bardas y jóvenes elaborando mantas. Se leen consignas como: "Cuando un granadero sepa leer y escribir, México será más grande", "Respeto a la autonomía" y "La lucha nunca termina". En los jardines de Ciudad Universitaria, el rector Javier Barros Sierra pronuncia un discurso, ilustrado con imágenes de la manifestación del 1 de agosto, donde subraya que las protestas son por la libertad universitaria y nacional. A continuación, se muestra a estudiantes pegando calcomanías, repartiendo volantes en las calles y a la salida de las fábricas, y en brigadas, dialogando con la gente en los mercados. Se incluye la narración de Oriana Fallaci: "Me habían impresionado aquellos miles de muchachos, porque son muchachos, ¿sabes?, trece, catorce, dieciséis, dieciocho, lo máximo veintitrés o veinticuatro años…".
También se aprecian imágenes de las brigadas de "Servicio médico popular-estudiantil", compuestas por estudiantes de medicina. Más adelante, durante las marchas, la música de fondo se mezcla con consignas como "Los hijos de un gorila, resultaron granaderos". Luego, la voz en *off* de un integrante del CNH denuncia la violencia del cuerpo policial y la actitud pacífica de los estudiantes, exclamando indignado: "El gobierno pisotea nuestros centros educativos". Posteriormente, lee los seis puntos del pliego petitorio estudiantil.
Las cámaras capturan la magnitud de la manifestación, con gente observando desde los balcones, incluso desde el Palacio de Gobierno, con la vista fija en el Zócalo. Al caer la noche, una enorme efigie que representa a un gorila vestido de general es paseada por el Zócalo y quemada junto a otros objetos en la plancha de la plaza, entre cantos.

También se incluyen imágenes de actividades culturales en la UNAM, que muestran una cara pacífica del movimiento, entre las que destacan la realización del Mural Efímero, sobre las láminas que cubrían la vandalizada estatua del expresidente Miguel Alemán, con la participación de artistas como Manuel Felguerez, José Luis Cuevas, Vicente Rojo y Arnaldo Cohen, entre otros; conciertos al aire libre, como el de Óscar Chávez, quien interpreta el corrido "El 30-30", y representaciones teatrales que recrean la brutalidad policiaca contra los estudiantes.

A continuación, se presentan imágenes de la manifestación en el Zócalo del 27 de agosto, destacando los discursos de una madre de familia, ovacionada de pie, y del dirigente estudiantil Sócrates. Este último, con el apoyo de los asistentes, propone que las pláticas con representantes del gobierno sean públicas y se realicen el 1 de septiembre a las 10 de la mañana. Integrantes de la multitud gritan: "¡Que no haya soldados!, ¡Que no haya tanques!". El evento finaliza con el canto del himno nacional, seguido por imágenes del desalojo militar que vino después, acompañado de sonidos de ambulancias.

La sección concluye con la escena del ingeniero y profesor Heberto Castillo en una cama de hospital, narrando a los reporteros la agresión que sufrió cuando un grupo de la Dirección Federal de Seguridad (DFS) intentó levantarlo cuando llegó por la noche a su casa. Le siguen más imágenes de granaderos desalojando el Zócalo y las consignas de manifestantes que gritan: "¡Borregos, borregos!".

Septiembre

Este apartado comienza con la escena del presidente Gustavo Díaz Ordaz dirigiéndose triunfalmente a su informe en un automóvil descapotado, escoltado por el ejército y simpatizantes, en un Zócalo que había sido desalojado de manifestantes pocos días antes. Sobre el telón de fondo de estas imágenes y otras de la cámara de senadores, se escucha el audio de su informe presidencial. En este, el presidente justifica la intervención de la policía, condena el "libertinaje" y afirma que la tolerancia ha llegado a su límite. Subraya que, como presidente, hará uso de su facultad para disponer de las fuerzas armadas. Además, elogió la labor de los soldados por cumplir su "callada tarea" para garantizar la tranquilidad ciudadana, asegurando que el ejército interviene para salvaguardar la paz, no para oprimir al pueblo.

A continuación, se presenta la manifestación en Tlatelolco el 3 de septiembre. Ante una plaza abarrotada, una estudiante ofrece una respuesta simbólica al informe presidencial y reafirma la posición de lucha del movimiento estudiantil. Le siguen imágenes de la Marcha del Silencio, llevada a cabo el 13 de diciembre en Paseo de la Reforma, donde se mencionan las escuelas participantes. Jóvenes reparten volantes, varios estudiantes hacen la "V" de la victoria con sus manos y otros llevan esparadrapos en la boca representando su silencio.

En seguida, se suceden imágenes de la toma de la Universidad por el ejército el 18 de septiembre. Se puede observar a estudiantes haciendo la "V" de la victoria mientras son capturados. En voz en *off*, un trabajador de Ciudad Universitaria narra su experiencia al salir de las instalaciones. Se aprecian distintas tomas de tanques y soldados en las inmedia-

ciones. Se escucha el discurso que, a nombre del CNH, pronuncia el rector Javier Barros Sierra sobre la toma de la Universidad, la cual califica como un atropello a "la autonomía universitaria y al pueblo de México." Para concluir, se observan los destrozos en los planteles después de la ocupación.

Octubre

El capítulo de este mes se inicia con una secuencia en la que, con los sonidos ambientales de la calle, introduce la manifestación del 2 de octubre en la Plaza de las Tres Culturas de Tlatelolco. La combinación de tomas en movimiento, imágenes fijas registradas ese día y la narración del texto de Oriana Fallaci, confieren al capítulo una narrativa muy dramática.
En su relato ella menciona que un estudiante, Ángel, le advirtió que la plaza estaba rodeada de carros de combate y soldados. Luego que el líder estudiantil Sócrates instó a la multitud a dispersarse pacíficamente para evitar la provocación del ejército. Que, al terminar el discurso, la agresión se desató: un helicóptero militar lanzó dos bengalas verdes, que ella identificó como señal inminente de un ataque. Un gran estruendo de cañones y carros blindados resonó. Los soldados, desde los camiones que rodeaban la plaza, comenzaron a disparar hacia abajo contra la multitud, una escena que describió como una "pesadilla" donde los estudiantes "caían como liebres".
Enseguida, unos 60 hombres de mediana edad, vestidos de civil con camisa y pañuelo o guante blanco, armados con pistolas, llevaron a cabo el asalto, disparando para contener a la gente. Un guardia la agredió, la sujetó por el pelo y la lanzó contra un muro, dejándola aturdida. Comentó que la situación era peor que en Vietnam, pues no había dónde refugiarse y los policías les disparaban si intentaban moverse.
Finalmente, narra cómo se dio cuenta de sus heridas (hinchazón en la espalda y sangre en la pierna) y gritó pidiendo ayuda en inglés y español, identificándose como "Periodista, italiana", mientras la arrastraban escaleras abajo por el pelo. Recibió golpes y le robaron el reloj. Por último, fue llevada a un primer piso, donde la colocaron en una habitación inundada por las tuberías rotas.
Después, mientras se suceden una serie de imágenes de madres identificando a los estudiantes, la narradora continúa:

> Mientras tanto, la Ciudad de México se prepara para la apertura de las Olimpiadas en apariencia alegre. La policía sigue haciendo su trabajo. Los periodistas describen la llegada de la llama olímpica. Se habla de primacías, de cronómetros, de atletas, de zambullidas, de saltos, de medallas; se dan muchos *cocktail parties* para festejar a las representaciones, para brindar por el deporte, por los atletas. Qué incómodos son los muertos. Las gentes se cansan pronto de ellos.

Se muestran imágenes de la inauguración de los juegos olímpicos, de las palomas enjauladas, esperando a ser soltadas en la ceremonia como símbolo de la paz. Se escucha música

con tonos prehispánicos. Y para finalizar, una serie de imágenes fijas de una atleta que se dirige al pebetero olímpico para prenderlo. La imagen se funde a negro y comienzan los créditos acompañados de una canción de Óscar Chávez:

> Para que nunca se olviden, las gloriosas olimpiadas, mandó matar el gobierno, cuatrocientos camaradas. Ay Plaza de Tlatelolco, cómo me duelen tus balas, cuatrocientas esperanzas, a traición arrebatadas. ¿Cómo harán los granaderos, cuándo llegan a sus casas? ¿Amarán a sus mujeres con manos ensangrentadas?

En los créditos se menciona a ese grupo de estudiantes que participaron en el movimiento estudiantil realizando el registro de los hechos. Con el título de fotografía, aparecen los nombres de Francisco Bojorquez, Jorge de la Rosa, León Chávez, Francisco Gaitán, Raúl Kanfer, Leobardo López, Jaime Ponce, Roberto Sánchez, Federico Villegas, Arturo de la Rosa, Carlos Cuenca, Guillermo Díaz Palafox, Alfredo Joscowicz, Fernando de la I. de Guevara, Juan Mora, José Rovirosa, Sergio Valdés y Federico Weindartshofer. Como ingeniero de sonido, Rodolfo Sánchez Alvarado y como responsables de la grabación: Paul Leduc, Raúl Helmer y Rafael Castanedo. Como editor, Juan Ramón Aupart y en la dirección Leobardo López Arretche.
Su proyección se inició en varias instituciones universitarias y cineclubs en julio de 1971. Sin embargo, su estreno formal no ocurrió sino hasta el 23 de junio de 1976, como parte del ciclo "Cine mexicano no industrial", en el Salón Rojo de la Cineteca Nacional (De Lara Rangel, 2018).

Olimpia: una película de ficción sobre el movimiento estudiantil del 68

Olimpia (2018) es el quinto largometraje de José Manuel Cravioto, cuya producción contó con el respaldo de la UNAM. Su nombre hace referencia tanto al grupo paramilitar que intervino en el asalto de los estudiantes el 2 de octubre, como a las Olimpiadas que en ese momento estaban a punto de comenzar en México.
Impulsado por el deseo de profundizar en el levantamiento de 1968, el cineasta quiso indagar en las motivaciones de la juventud de la época más que en explicar los sucesos. Su propósito principal fue acercar estos hechos históricos a las nuevas generaciones que, aunque conocen la matanza de Tlatelolco, suelen ignorar las causas profundas del conflicto.
Al ser entrevistado, Cravioto, menciona que el movimiento fue parte de su vida desde la infancia, ya que en su hogar se encontraba el libro *La noche de Tlatelolco* (1971) de Elena Poniatowska, cuyas fotografías revisaba con detenimiento y asombro. Este interés se reafirmó más tarde al ingresar al CUEC, donde escuchó numerosos relatos de sus maestros que participaron en la filmación de *El Grito*; en dicha institución y en la UNAM en general, el movimiento del 68 siempre ha estado presente (Vértiz, 2017).
El director confiesa también que, como espectador, los filmes de época siempre los consideró un tanto cursis, ya que no cuentan con la energía de la realidad del momento y no logran transmitir una verdad emocional. Pensó así en recurrir al registro fílmico de *El*

grito que, al ser un documental en blanco y negro, contiene esa energía que te hace sentir mal, ya que te cuestiona y enfrenta con los detalles de las imágenes. Por esta razón surgió la necesidad de acudir a la Filmoteca de la UNAM, para poder mezclar así la energía de *El Grito* con *Olimpia*.

La técnica que le permitió realizar esta mezcla fue la rotoscopia, recurso del género de la animación que consiste en utilizar una filmación real, para dibujar o pintar sobre sus fotogramas cuadro por cuadro. Utilizando esta técnica, la película completa podría verse a color y con el mismo estilo, tanto las escenas de ficción, como las imágenes de *El Grito* y las fotos de archivo pertenecientes a la Filmoteca de la UNAM, TV UNAM y la revista *Proceso* (Vértiz, 2017).

Otro aspecto importante que consideró para usar esta técnica es que la realización de una historia de este tipo es muy costosa, ya que, al no tratar solo la matanza del 2 de octubre, sino todo el movimiento estudiantil, implicaría recrear marchas multitudinarias, con los problemas logísticos que estas representan.

De igual manera, como guionista y después de consultar varios libros como los escritos por Fernando del Paso, Luis González de Alba y Carlos Monsiváis, pensó que al movimiento estudiantil como tal nunca se le había hecho justicia, ya que la narrativa oficial solo se centraba en la matanza del 2 de octubre en Tlatelolco. Esto, a la larga, representaba un triunfo del gobierno de esa época, ya que el hecho trágico terminaba opacando los verdaderos ideales del movimiento, que había logrado reunir a la sociedad de una manera tremendamente exitosa.

Para construir a sus personajes, Cravioto se basó en historias reales. Por ejemplo, el estudiante cuyo padre le prohíbe salir por el peligro de los eventos está inspirado en las vivencias de su padre con su abuelo, quien era general. La protagonista, por su parte, se basa en la poeta uruguaya Alcira Soust Scaffo, mencionada en el texto de Poniatowska, quien enfrentó la ocupación militar de la Universidad leyendo poesía de León Felipe. Finalmente, el joven arquitecto aficionado a la fotografía que colabora con los estudiantes del CUEC en la filmación del movimiento también tiene su origen en un hecho real.

La trama de *Olimpia*

La película *Olimpia* se ambienta en el movimiento estudiantil de México en 1968, centrando su narrativa en las vivencias de cuatro jóvenes ficticios. Raquel, estudiante de Filosofía y Letras, quien anhela participar activamente en la energía de la multitud de estudiantes y poder decir unas palabras en el estrado de una manifestación. Rodolfo, un joven de Arquitectura, quien utiliza su cámara de 16 mm para documentar el dinamismo de las calles en lugar de edificios estáticos. Hernán, un personaje del Politécnico, que busca registrar la realidad con su cámara fotográfica tras haber vivido de cerca la represión policial, además de enfrentar el autoritarismo personificado en su padre, un militar retirado. Finalmente, Tarcisio, que como líder de la brigada a la que asisten los otros tres personajes, encarna los ideales del movimiento y actúa como un guía, transmitiendo los principales comunicados del Consejo Nacional de Huelga.

El preámbulo de la narración es un discurso de Raquel, que funciona como eje de la historia:

> Colegas, como mujer, como estudiante, como mexicana, pero sobre todo como joven, no concibo cómo será posible abrazar el futuro de una patria avanzada y prominente, donde mi pensamiento y actuar en consecuencia de lo que mi corazón dicta es menguado o peor aún, es como un fuego que no se ha extinguido.

La acción comienza en un aula universitaria decorada con propaganda del movimiento y una frase de Demian, de Hermann Hesse, pintada en uno de los muros: "El que quiera nacer tiene que destruir un mundo", Tarcisio, ante su joven audiencia, cuestiona las demandas de la movilización y relata los incidentes recientes, subrayando la represión de los granaderos. Asimismo, vincula la lucha local con un contexto global, citando el asesinato de Martin Luther King y el Mayo Francés. Finalmente, enfatiza la determinación del movimiento de no ceder ante la fuerza ni permitir que la violencia silencie su voz.

Impulsados por sus propias inquietudes, los protagonistas se vuelven partícipes de momentos clave del movimiento. Esto incluye desde las declaraciones que Heberto Castillo brindó a los medios desde su cama en el Centro Médico, hasta las sesiones del Consejo Nacional de Huelga y las diversas protestas organizadas en el Zócalo y el Paseo de la Reforma.

La trama alcanza su punto crítico con la incursión militar en las instalaciones de Ciudad Universitaria. En este escenario, Tarcisio es capturado mientras se aferra a una máquina de escribir, objeto que simboliza su derecho a expresarse y la fuerza de sus ideas; tras un simulacro de ejecución, es trasladado al penal de Lecumberri. Por su parte, Rodolfo oculta su equipo fílmico y vive un instante de reconocimiento mutuo al toparse con un soldado joven en los corredores, descubriendo que ambos comparten el mismo temor ante la incertidumbre de la situación. Entretanto, Hernán opta por el aislamiento y asume un papel de observador distante, limitándose a capturar el entorno a través de su lente fotográfica.

En paralelo, Raquel busca resguardo en la cabina de medios, donde utiliza el equipo técnico para difundir el mensaje de su discurso previamente registrado en su grabadora personal. No obstante, la incursión de un militar interrumpe la transmisión, obligándola a huir y buscar refugio en los sanitarios del plantel. Ante la imposibilidad de forzar la entrada, el soldado daña el mecanismo de la cerradura con la culata de su fusil, dejando a Raquel atrapada y aislada, lo que provoca su desaparición ante los ojos de los otros.

Desde ese instante, la narrativa adopta el tono de un *thriller*, siguiendo la búsqueda incansable de la madre de Raquel por hallar a su hija desaparecida. Por otro lado, Hernán se debate entre involucrarse de lleno en la causa, publicar sus fotografías y asistir a la madre de Raquel o ceder ante la figura autoritaria de su padre y el orden establecido que esta encarna. Mientras tanto, Rodolfo asume un rol heroico al intensificar su labor documental con el CUEC, llegando al extremo de esconderse en el maletero de un vehículo para capturar imágenes de la ocupación. En contraste, Raquel padece el aislamiento en los sanitarios, donde el hambre, la sed y el silencio forzado pueden muy bien simbolizar la represión y la

parálisis que asfixiaba a la totalidad del movimiento estudiantil en aquel periodo.
El desenlace de la historia converge en la Plaza de las Tres Culturas, en Tlatelolco, el 2 de octubre. Ante la desaparición de Raquel, su madre se encamina a este sitio con la esperanza de encontrarla. Por otro lado, Hernán, a quien su padre había confinado en su cuarto para impedir su asistencia a la protesta, logra huir tras quebrar el cristal de la ventana; pese a sus lesiones, aborda un transporte público hacia el lugar, mientras su progenitor inicia su persecución al notar su huida. Simultáneamente, Rodolfo recurre nuevamente al maletero de un coche para registrar cinematográficamente la concentración, viéndose atrapado en medio del fuego cruzado durante los disturbios.
Con imágenes de la masacre como fondo, Hernán es rescatado por su padre; mientras en Ciudad Universitaria Raquel es hallada casi muerta por su hermana. Al ser llamada por ella y no poder responder, la protagonista prende su grabadora personal y hace que termine así su discurso inicial:

> En la ciudad y el idioma que prefieran. Tenemos quince, veinticuatro, dieciocho años, cuerpos hermosos, saludables, tenemos la cabeza y las conciencias claras, y derecho a vivir humanamente…Nos gustan los Beatles, las fiestas y el fútbol. Y todos amamos a esa muchacha de ojos negros, a un muchacho…No nos gusta, señores, a ninguno de nosotros, yo lo juro, que un muchacho, de nuestros mismos años, ni cualquier hombre o mujer sobre la tierra, se vuelva difunto o asesino en las guerras imbéciles. Sea aplastado por presupuestos o tanques, castrado, encerrado en la prisión. No nos gusta que no le enseñen a leer, pero sí a engordar a los políticos ladrones. A tener hambre y dar gritos solamente para clamar el acelerado desarrollo nacional y unánime progreso. Como que lo del hambre suena ya muy dicho, ¿no les parece así? ...Pero vamos al grano. En dos o tres palabras, lo que pasa, poderosos señores, es que el mundo que ustedes nos heredan es un poco demasiado puerco, viejo y podrido y, definitivamente, no nos gusta.

La película termina con escenas de las Olimpiadas y con un grupo de jóvenes mirando a la cámara, entre los que se encuentra Raquel, haciendo con ellos la "V" de la victoria.

La rotoscopia

La rotoscopia constituye un método para convertir el metraje de video o película real en una obra animada. El proceso implica dibujar directamente sobre cada cuadro (fotograma) de las tomas originales, generando una sensación de movimiento. Este concepto toma su nombre del primer dispositivo diseñado para tal fin, el rotoscopio, el cual fue creado y patentado por Max Fleischer en 1917. Su objetivo primordial era lograr que las animaciones presentaran un realismo superior y movimientos más delicados y naturales, en contraste con la rigidez de las producciones animadas de principios del siglo veinte.
En dicho aparato, la película se proyectaba sobre una superficie de cristal que servía como

mesa de luz. Encima de esta superficie se ponía una hoja o acetato donde se calcaba, cuadro por cuadro, la acción de los intérpretes. Posteriormente, cada hoja dibujada se fotografiaba y, al unirse, daban forma a la película terminada (Rendeiro, 2017).

Max Fleischer aplicó esta invención inicialmente para crear la animación de *Koko* el payaso, cuyo referente real era su hermano, Dave, dando lugar a la serie *Out of the Inkwell* (Fuera del tintero) (1915). Los resultados obtenidos fueron tan notables que la técnica se incorporó en otras producciones de su estudio, incluyendo *Betty Boop*, *Los viajes de Gulliver* y *Popeye*.

Los estudios Disney también adoptaron el método para perfeccionar la fluidez de los movimientos de Blanca Nieves en el largometraje *Blanca Nieves y los siete enanos* (1937). Para lograrlo, se contrató a la actriz Marjorie Belcher, a quien se le indicó ejecutar las acciones necesarias de manera despreocupada. Dado el éxito de esta aplicación, la rotoscopia se empleó en futuros títulos de la firma como *La Bella Durmiente* y *Pinocho* (Rendeiro, 2017).

Con el tiempo, la técnica evolucionó: pasó de imitar movimientos reales para crear personajes animados a permitir la inserción de tratamientos visuales innovadores y sorprendentes sobre capturas naturalistas. Este cambio invirtió el enfoque tradicional de los dibujos animados, priorizando la estética visual de la animación sobre la simple réplica del movimiento (Herbert, 2006).

El predominio de las capacidades estéticas visuales, que cumplen un rol fundamental en los objetivos expresivos del creador y contribuyen a difuminar las fronteras entre lo real y lo imaginario se observa en producciones como el videoclip *Take on me* del grupo a-ha (Barron, 1985), el videojuego *Príncipe de Persia* (1989) y las películas *Despertando a la vida* (2001) y *Una mirada a la oscuridad* (2006) del director Richard Linklater.

Finalmente, *Loving Vincent* (Kobiela y Welchman, 2017) es otro filme destacable que emplea la rotoscopia con un fin artístico. Partiendo de una filmación con actores reales, la película construye un universo narrativo completo al replicar cada fotograma con óleos que imitan el estilo pictórico de Vincent Van Gogh y sus conocidas obras.

La rotoscopia en *Olimpia*

La técnica de rotoscopia empleada en *Olimpia* inició con la filmación convencional de los intérpretes. Posteriormente, este material se segmentó en cuatro bloques cronológicos distribuidos entre diversos grupos de animación. Dichos equipos recibieron nombres propios en honor a figuras destacadas del movimiento estudiantil: Heberto (Castillo), Alcira (Soust Scaffo), Margarita (Islas) y Leobardo (López Arretche).

En la creación de *Olimpia* colaboraron 100 alumnos de las áreas de Artes Visuales y Diseño de la FAD de la UNAM que fueron seleccionados mediante una convocatoria. Cada estudiante debió intervenir entre 500 y 1200 cuadros para alcanzar la cifra total de más de 15,000 ilustraciones que conforman la obra (Soto, 2019).

De la totalidad del metraje se eligieron únicamente ocho fotogramas por segundo, una cifra reducida frente a los 24 cuadros habituales. Esta decisión otorgó a la película un ritmo visual más pausado y permitió que la realización del largometraje fuera mucho

más factible.

Una alumna de la licenciatura en Diseño y Comunicación Visual, partícipe en la animación, detalla que elaboró cerca de 800 fotogramas del desenlace. Asimismo, señala que la edición se efectuó mediante Photoshop, siguiendo un proceso de trabajo en capas similar a colocar láminas de acetato sobre una fotografía para intervenirla (Soto, 2019).

De este modo, cada artista se ocupaba de ilustrar los distintos niveles de la imagen: el escenario, los extras y los protagonistas. En ocasiones se añadía una cuarta capa para precisar detalles. No existía un orden estricto para el coloreado; cada animador decidía si empezar por el fondo o por los personajes según su propio estilo. El carácter digital de la edición facilitó la organización posterior de todo el material.

Debido a que se aplicaría rotoscopia, se optó por grabar las escenas con encuadres fijos, siendo los actores quienes se desplazaban en el espacio. Esta estrategia permitió que los animadores reutilizaran el mismo escenario pintado para cada secuencia, centrando sus esfuerzos en las capas de movimiento (Soto, 2019).

Algunos integrantes comentan que, si bien al inicio tardaban un mes en completar una escena, la práctica les permitió reducir ese tiempo a solo dos semanas. Además, la técnica facilitó la corrección de elementos visuales, permitiendo modificar objetos o eliminar logos de la vestimenta de los actores con facilidad.

Puesto que los registros de *El Grito* eran monocromáticos, fue necesario colorearlos digitalmente antes de su edición. Este proceso representó una carga de trabajo doble: primero se dotó de color al material antiguo y, paralelamente, se ajustaron escenas nuevas grabadas en color para que emularan la estética de la época mediante una reducción bitonal (Soto, 2019).

Para unificar el criterio estético, se realizó una prueba piloto durante el primer mes bajo la consigna de lograr un acabado plástico y pictórico. No obstante, las distintas interpretaciones entre diseñadores y artistas plásticos generaron contrastes visibles. Tras varias etapas de ajuste, se obtuvo un clip de referencia que guió la estética del resto del filme.

La labor resultó ser demasiado vasta para el plazo inicial de cuatro meses. Por ello, fue necesario reclutar más animadores y extender el periodo de producción hasta los ocho meses para poder manejar la complejidad del proyecto (Soto, 2019).

El proceso fue complejo, tanto para los alumnos que incursionaban en la animación, como para algunos docentes que no estaban familiarizados con el uso de las tabletas gráficas. Aunque se buscó un reparto equitativo de tareas, muchos colaboradores realizaron trabajo adicional para elevar la calidad de la película, aprovechando incluso sus ratos libres entre asignaturas para progresar.

Finalmente, un grupo de alumnos coordinado por el profesor Homero Santamaría plasmó un mural en la Cineteca Nacional con los personajes y el logo de la cinta para promover su lanzamiento el 27 de septiembre de 2018, que se proyectó junto con El Grito en programa doble para conmemorar los 50 años del movimiento. Estos estudiantes representaron el esfuerzo final de un equipo que logró retratar el movimiento estudiantil mediante una propuesta cinematográfica innovadora (Soto, 2019).

Conclusión: las diferentes representaciones del movimiento

Según Manuel Castells (2012), los movimientos sociales surgen de la transición de emociones individuales a la acción colectiva. El proceso inicia cuando la ira ante la injusticia permite superar el miedo y la ansiedad, dando paso al entusiasmo compartido y a la esperanza como motores de movilización. Para consolidarse, esta chispa emocional requiere de una comunicación efectiva que genere significados compartidos y conecte las vivencias personales con el grupo.

Como se ha expuesto, el movimiento estudiantil de 1968 en México se originó tras un incidente menor: una confrontación entre estudiantes de nivel preparatoria. Sin embargo, la respuesta violenta y desproporcionada de la policía, a través del cuerpo de granaderos, visibilizó la naturaleza autoritaria del sistema gubernamental y del partido en el poder.

El enojo frente a lo sucedido, aunado a las ideas de cambio y transformación del contexto social y cultural a las que los estudiantes estaban expuestos, provocaron que comenzara el movimiento, cuya primera expresión fue la toma de los espacios públicos a través de las manifestaciones. Así, formar parte de un grupo con una indignación compartida fomentó en ellos el compañerismo, la solidaridad y el entusiasmo, con la firme convicción y esperanza de que las cosas podían cambiar.

Gracias a las brigadas organizadas por los estudiantes, ese entusiasmo compartido llegó también a otros sectores de la población. Esos pequeños grupos de estudiantes se encargaron de difundir ese descontento y propagar las ideas que daban evidencia de que el discurso del grupo en el poder se había vuelto caduco e inoperante. Lo hicieron por medio de acciones solidarias, como los consultorios médicos en poblaciones necesitadas o como acontecimientos teatrales, por ejemplo, donde por medio de la actuación, los estudiantes de teatro realizaban puestas en escena improvisadas para convencer a los espectadores con su causa.

El movimiento adquirió una profunda carga simbólica, destacando el respaldo explícito de una institución tan relevante como la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). El rector, al encarnar este apoyo, no solo pronunció un emotivo discurso solidario, sino que también encabezó una marcha masiva que hizo visible la magnitud de la indignación colectiva ante la represión gubernamental. Este apoyo institucional fue fundamental para legitimar la causa estudiantil y consolidar la visibilidad del conflicto.

La organización de las escuelas en un Consejo Nacional de Huelga además permitió que los esfuerzos se repartieran según sus diferentes áreas de conocimiento y de experiencia, generando que estudiantes de artes plásticas se enfocarán en producir la gráfica de protesta y que los de cine apoyaran registrando el movimiento, produciendo una contra información de lo que sucedía, ya que los medios de comunicación del sistema presentaban otra cara de los hechos. Así, el movimiento social se convirtió también en uno cultural, donde los significados compartidos y asumidos, con sus símbolos y representaciones, jugaron un papel muy importante.

Así, pudimos ver cómo la gráfica producida en la antigua Academia de San Carlos y posteriormente en la Esmeralda, logró concretizar a través de las imágenes plasmadas en sus carteles, panfletos, mantas y pegas, esos sentimientos de indignación. Para ello utilizaron poderosos signos visuales habitantes de su entorno cotidiano, como la recurrente analogía

de la brutalidad del granadero o militar con la fuerza de un gorila, el simiesco perfil del presidente, así como los uniformes, las armas y tanques militares con que el movimiento era reprimido constantemente. También lo fueron las figuras de los estudiantes caídos y golpeados y la iconografía producida por el Comité Olímpico Nacional que, aunque su finalidad era la de identificar y promover este evento deportivo sin ningún objetivo político, representaba para los estudiantes la autoritaria narrativa del sistema y su desesperación por querer silenciar ese movimiento que podría obstaculizar que estas gestas, que daban cuenta del aparente desarrollo y estabilidad del país, se llevaran a cabo.

Tan poderosas fueron estas imágenes que constituyeron la respuesta silenciosa ante el sistema y su aparato represivo, que fueron disueltas con el mismo coraje y fuerza por los policías y militares que los grupos de personas integrantes de una manifestación. Y, sin embargo, la iconografía del movimiento sigue ahí con el pasar de los años, mostrando que sus trazos portadores de indignación aún perduran; recordándonos, cuando las vemos, la fuerza de un cambio posible que no se puede ocultar.

El movimiento del 68 y su iconografía a su vez fueron registrados por las cámaras de 16 mm de los estudiantes del CUEC. Las tomas que realizaron, que quizás tenían diferentes posturas ideológicas, cumplieron en su conjunto con dos finalidades distintas. Primero, la de servir como un instrumento de divulgación y concientización, cuando fueron dispuestas como parte de los Comunicados del CNH y posteriormente, como un testimonio de denuncia, al ser colocadas en orden cronológico y disponiendo de recursos altamente emotivos, como los textos de la reportera Oriana Fallaci en la película documental *El Grito*. El mismo material gráfico de indignación dio lugar a dos productos comunicativos diferentes. Uno se usó como parte de los esfuerzos de divulgación del movimiento y el otro como prueba documental de los sucesos, funcionando como medio de denuncia para que las futuras generaciones comprendieran el desarrollo de los hechos y la forma trágica en que se intentó que estos concluyeran. No obstante, esas imágenes permanecen como testimonio de que lo ocurrido en el 68 no fue solo un evento que terminó en tragedia, sino una acción colectiva de jóvenes que encarnaron la esperanza de una gran parte de la población.

El director José Manuel Cravioto quiso conmemorar el movimiento del 68, cincuenta años más tarde, realizando una película sobre este tema. Para ello, adoptó el punto de vista de los jóvenes que vivieron aquellos sucesos, cuestionando las motivaciones que los impulsaron a participar. Así, decidió hacer una película de ficción, pensada para un público joven y contemporáneo. A fin de evitar los costos de una producción que requiriera marchas y manifestaciones, optó por basarse en las imágenes del documental El Grito, utilizando la técnica de la rotoscopia para crear una película de animación.

El proceso de rotoscopia contribuyó a resignificar y remediar las imágenes del documental, dotándolas de una renovada expresividad. Resulta interesante cómo el efecto de *jitter* (ese trazo nervioso o tembloroso) propio de esta técnica, funciona como una metáfora constante de la energía estudiantil y de la inestabilidad social de aquel periodo. Al sintetizar los trazos, se resaltaron las líneas que enfatizan la narrativa, tales como un brazo en alto, una bayoneta o el rostro fatigado de un personaje. De este modo, la gráfica del movimiento, sus carteles y sus símbolos, resurgen como protagonistas indiscutibles de la historia.

También podría decirse que el proceso de pintar sobre un fotograma humaniza de alguna

forma una imagen cruda en blanco y negro de archivo, despojándola de la frialdad que pudiera haber tenido. Es como si esas imágenes sufrieran un proceso de reinterpretación en el que los contornos marcados de una impresión en serigrafía, por ejemplo, fueran dibujados por una mano inexperta que, aunque modifica un poco su sentido inicial, le confiere un aire *naíf* al conjunto. Y es que el conjunto es ahora lo que significa, ya que, si nos pusiéramos a analizar la cinta fotograma por fotograma, podríamos muy bien dar con ilustraciones particulares que bien trataran de emular el proceso sufrido por el pequeño Ecce Homo de Borja.

Por otro lado, destaca el uso simbólico del color. La transición del blanco y negro documental hacia una paleta de tonos saturados aporta una dimensión más presente y cotidiana a la narrativa, comunicando sentimientos de manera directa. En este sentido, los espacios y eventos aparecen codificados: mientras los matices cálidos y vibrantes evocan la efervescencia de las asambleas y el anhelo de autonomía universitaria, los contrastes violentos y las sombras frías anticipan la irrupción del ejército y la fatídica noche de Tlatelolco.

Respecto al cromatismo, también sobresale la distinción entre las escenas diegéticas y las históricas o mediadas, como la proyección del noticiero olímpico en la sala de cine. Estas últimas se representan en duotono para remitir al material de archivo original. Asimismo, la mediación visual se manifiesta en las tomas subjetivas a través de las lentes de Hernán y de Rodolfo, cuyos planos nos permiten comprender que las fotografías y grabaciones reales fueron capturadas con esa misma urgencia, incluso desde la cajuela de un auto.

Las ventajas de la animación y los recursos de la rotoscopia nos permiten habitar, junto a los personajes, los entornos del movimiento que solo conocíamos a través de imágenes documentales. Podemos apreciar a los reporteros y estudiantes que estaban presentes en la sala del Centro Médico mientras entrevistaban a Heberto Castillo. Del mismo modo, podemos observar el registro de las imágenes que ya conocíamos y los eventos específicos que pudieron ocurrir dentro de las instalaciones de una escuela en Ciudad Universitaria.

Finalmente, hay que destacar el proceso de significación que las imágenes del movimiento tuvieron, al ser interpretadas por ese grupo de estudiantes y profesores del FAD. La historia, plasmada en esas imágenes de indignación, ayudó a que, a través de ese proceso técnico de la rotoscopia, este grupo de personas conociera o reconociera ese espíritu de cambio y esperanza que es el origen y motor de todos estos esfuerzos colectivos. Este espíritu después llevó a una parte de este grupo a plasmar las imágenes de la película de animación, basadas en las imágenes de un hecho histórico que no se olvida, en un muro de la Cineteca Nacional. Y es que espíritu de cambio y resistencia que caracterizó al México de 1968 permanece activo en el tiempo, demostrando que la lucha por la transformación social y la esperanza colectiva no pudo ser sofocada en una sola noche

Para concluir, nos permitimos citar una imagen muy poderosa y a la vez insignificante que tiene el documental de *El Grito*, ya que solo aparece entre los créditos finales. Se trata de un adolescente que mira a la cámara fijamente y lleva su mano a su cara. Sus dedos nerviosos hacen furtivamente la "V" de la victoria, al igual que los personajes de Cravioto la hacen al final de su película. Porque el movimiento estudiantil de México 68 fue realmente una victoria, la cual sigue vigente a través de todas sus representaciones, que han ido formando, a través del tiempo, un trazo que aún no termina.

Referencias

Castells, M. (2012). *Redes de indignación y esperanza: los movimientos sociales en la era de Internet*. Alianza Editorial.

Cravioto, J. M. (Director). (2018). *Olimpia* [Película]. Universidad Nacional Autónoma de México; TV UNAM; Filmoteca de la UNAM; Pirexia Films.

De la Garza, A y Henaro, S. (2018). Gráfica del 68. Imágenes rotundas. En *68 +50* [Catálogo], Museo de Arte Contemporáneo (MUAC). pp. 60-67. https://muac.unam.mx/exposicion/imagenes-y-revuelta-la-grafica-del-68

De Lara Rangel, M. (2018). *El grito, el testimonio fílmico más importante del 68*. Entrevistada por Gutiérrez Alcalá, R. Gaceta UNAM. https://www.gaceta.unam.mx/el-grito-el-testimonio-filmico-mas-importante-del-68/

Filmoteca UNAM (2018). Cronología dle movimiento estudiantil de 1968. Cine en línea. https://cineenlinea.filmoteca.unam.mx/wp-content/uploads/2025/01/cronologia-movimiento-estudiantil-esp.pdf

Garabito Elías, Rosa Albina (2018, septiembre) Caminos libertarios de México. *Relatos e Historias en México* 121, pp. 38-57

Herbert, P. (2006). Les trois ages de la rotoscopie [Las tres edades de la rotoscopia]. [versión electrónica] En M. Jean, Quand le cinéma d'animation rencontre la vivant. http://pierrehebert.com/fr/publications-fr/textes/les-trois-ages-de-la-rotoscopie/

Leduc, P., Castanedo, R. y Menéndez, O. et al. [Cine Mexicano Olvidado].(1968). Comunicados del Consejo Nacional de Huelga [Video] https://www.youtube.com/watch?v=XBqqoHrCuEQ

López Arretche, L. (Director). (1968). *El grito* (Versión restaurada) [Película]. Filmoteca de la Universidad Nacional Autónoma de México.

Luna Cárdenas, D. (2008). *La Academia de San Carlos en el movimiento estudiantil de 1968*. Escuela Nacional de Artes Plásticas. Universidad Autónoma de México.

Pascual Gutiérrez, Iris (2015). El grito. Testimonios cinematográficos del 68 mexicano. En Colomer, C., Esteve, J. y Ibañez, M. (coord). Ayer y hoy. Debates, historiografía y didáctica de la historia, pp. 141-145

Rendeiro, D. V. (2017). Na cave curta-metragem de animação em rotoscopia [Tesis de maestría]. Universidad da Beira Interior, Portugal. Pp. 8-10

Soto, D. (2019, 28 de septiembre). Olimpia y el movimiento del 68: así se realizó la animación de la primera rotoscopia mexicana. *Infobae*. https://www.infobae.com/america/mexico/2019/09/28/olimpia-y-el-movimiento-del-68-asi-se-realizo-la-animacion-de-la-primera-rotoscopia-mexicana/

Vértiz, C. (2017, 7 de octubre). *"Olimpia", película sobre los jóvenes del 68*. *Proceso*. https://www.proceso.com.mx/reportajes/2017/10/7/olimpia-pelicula-sobre-los-jovenes-del-68-192838.html

Abstract: This article analyzes the film *Olimpia* (2018) from the perspective of visual communication, focusing on how the use of rotoscoping transforms the historical archive of *El Grito* (1968) into a tool of active visual memory. Rather than functioning merely as an animation technique, the drawn trace applied to the original footage operates as a process of visual resignification that reduces the temporal distance inherent in black-and-white documentary records. Through the graphic synthesis of the image, the film emphasizes the iconography of the student movement, granting new expressiveness to the faces, gestures, and symbols of resistance. Likewise, the study examines the use of symbolic color as a narrative resource that transcends realism in order to communicate the emotional climates of the period, from the effervescence of the movement at UNAM to the tension generated by repression. Finally, the article explores how the integration of the original protest graphics of 1968 within the animated environment updates their communicative power and establishes a dialogue with contemporary audiences. The analysis concludes that the graphic intervention of archival material not only preserves the past but also reactivates it, turning design into a generational bridge that brings collective memory closer to the present.

Keywords: rotoscoping – visual communication – collective memory – protest iconography – 1968 student movement.

Resumo: Este artigo analisa o filme *Olimpia* (2018) a partir da perspectiva da comunicação visual, concentrando-se em como o uso da rotoscopia transforma o arquivo histórico de *El Grito* (1968) em uma ferramenta de memória visual ativa. Mais do que uma simples técnica de animação, o traço aplicado sobre a filmagem original atua como um processo de ressignificação visual que reduz a distância temporal própria do registro documental em preto e branco. Por meio da síntese gráfica da imagem, o filme enfatiza a iconografia do movimento estudantil, conferindo nova expressividade aos rostos, gestos e símbolos de resistência. Além disso, analisa-se o uso da cor simbólica como recurso narrativo que transcende o realismo para comunicar os climas emocionais do período, desde a efervescência do movimento na UNAM até a tensão provocada pela repressão. Por fim, examina-se como a integração da gráfica de protesto original de 1968 no ambiente animado atualiza seu potencial comunicativo e estabelece um diálogo com o espectador contemporâneo. A análise conclui que a intervenção gráfica sobre o arquivo não apenas preserva o passado, mas também o reativa, convertendo o design em uma ponte geracional que aproxima a memória coletiva do presente.

Palavras-chave: rotoscopia – comunicação visual – memória coletiva – iconografia de protesto – movimento estudantil de 1968.

Verónica Durán Alfaro: Diseñadora y Comunicadora Gráfica por la Universidad de Guadalajara, Maestra en Diseño Gráfico por la Universidad Iberoamericana y Doctora en Metodología de la Enseñanza. Profesora investigadora de tiempo completo en la Universidad de Guadalajara, con 26 años de experiencia académica. Representa al Cuerpo Académico UDG CA-711 "Diseño e Identidad desde una visión integradora". Cuenta con diversas publicaciones nacionales e internacionales. Es Investigadora Nacional Nivel I del Sistema Nacional de Investigadoras e Investigadores (SNII).
Correo: verónica.duran@academicos.udg.mx

Jorge Alberto González Arce: Licenciado en Diseño para la Comunicación Gráfica y Maestro en Arte y Comunicación por la Universidad de Guadalajara. Doctor en Metodología de la Enseñanza por el IMEP. Profesor Docente Titular C del Departamento de Proyectos de Comunicación de la Universidad de Guadalajara con treinta años de experiencia. Cuenta con varias publicaciones nacionales e internacionales. Candidato del Sistema Nacional de Investigadoras e Investigadores (SNII).
Correo: jorge.garce@academicos.udg.mx

Claudia Mercado Peña: Licenciada en Diseño y Comunicación Gráfica por la Universidad de Guadalajara; Maestra en Diseño Gráfico por la Universidad Iberoamericana. Doctora en Metodología de la Enseñanza por el IMEP. Profesora investigadora de tiempo completo en la Universidad de Guadalajara. Integrante del Cuerpo Académico UDG 711, Diseño e Identidad desde una Visión Integradora. Investigador Nacional Nivel I, del Sistema Nacional de Investigadoras e Investigadores (SNII).
Correo: claudia.mercado@academicos.udg.mx