



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO**  
PROGRAMA DE MAESTRÍA Y DOCTORADO EN HISTORIA  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS  
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES HISTÓRICAS

***MÉXICO 1968: MEMORIAS PÚBLICAS Y  
REPRESENTACIONES CINEMATOGRÁFICAS***

TESIS QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE MAESTRO EN HISTORIA  
PRESENTA:

LIC. CAROLINA MÓNICA TOLOSA JABLONSKA

TUTOR: DR. PABLO YANKELEVICH  
PROGRAMA DE MAESTRÍA Y DOCTORADO EN HISTORIA

MÉXICO, D.F. NOVIEMBRE 2013



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

## **Agradecimientos**

Este trabajo sólo pudo ser posible a distintas personas a las que agradezco su apoyo, sugerencias y comentarios. Mi tutor, Pablo Yankelevich, fue fundamental para encaminar esta investigación. Agradezco la lectura atenta de Eugenia Allier, Álvaro Vázquez Mantecón, Ariel Rodríguez Kuri y Sergio Miranda que me permitieron rectificar dichos e interpretaciones y enriquecer este trabajo. A Gabriel Torres Puga, Julián Woodside y Juncia Avilés por ayudar de distintos modos a que esta tesis tuviera fin.

A Bruno, mamá, Se, Ale y Carlos; a Andrea, Anita, Chi, Gabo, Halina, Migue, Omi, Pabliño, Pati, Ramón, Sebas y Yorch, por estar, y por involucrarse de alguna manera en este proceso.

Y por último, pero no por ello menos importante, agradezco a la UNAM por la formación y por la beca que me permitió realizar la maestría.

## Índice

<b>Lista de abreviaturas</b>	<b>5</b>
<b>Introducción</b>	<b>6</b>
<b>1. Capítulo 1: Las voces de los actores</b>	<b>32</b>
1.1 El contexto	
1.2 Las películas: <i>Comunicados, El grito e Historia de un documento</i>	
1.3 Las primeras voces fílmicas	
<b>2. Capítulo 2: La llegada de la ficción</b>	<b>61</b>
2.1 El contexto	
2.2 Las películas: <i>Tómalo como quieras; ¿Y si platicamos de agosto? y Rojo amanecer</i>	
2.3 La cuota interpretativa de la ficción	
<b>3. Capítulo 3: La era del testimonio</b>	<b>87</b>
3.1 El contexto	
3.2 Las películas: <i>México 68; Gustavo Díaz Ordaz y el 68; El memorial del 68 y 1968</i>	
3.4 El vuelco hacia el testimonio	
<b>4. Capítulo 4: La historia de la violencia</b>	<b>127</b>
4.1 El contexto	
4.2 Las películas: <i>Operación Galeana; Tlatelolco, las claves de la masacre y 1968: la conexión americana.</i>	
4.3 La mirada desde los archivos.	

**Conclusiones**

**151**

**Fuentes**

**163**

## **Lista de abreviaturas**

CCC	Centro de Capacitación Cinematográfica
CIA	Agencia Central de Inteligencia
CNH	Consejo Nacional de Huelga
CUEC	Centro Universitario de Estudios Cinematográficos
DFS	Dirección Federal de Seguridad
FEMOSPP	Fiscalía Especial para Movimientos Sociales y Políticos del Pasado
INTERPOL	Organización Internacional de Policía Criminal
IPN	Instituto Politécnico Nacional
PAN	Partido Acción Nacional
PCM	Partido Comunista Mexicano
PRD	Partido de la Revolución Democrática
PRI	Partido de la Revolución Institucionalizada
PSUM	Partido Socialista Unificado de México
UNAM	Universidad Nacional Autónoma de México

La memoria se piensa a menudo como imagen,  
producida por y a través de imágenes.

*Victoria Langland*

## **Introducción**

### **Las memorias del movimiento estudiantil de 1968 en el cine**

Sin lugar a dudas el año de 1968 se ha convertido en uno de los momentos más importantes en la historia contemporánea mexicana. En ese año tuvieron lugar dos acontecimientos relevantes: el movimiento estudiantil y los Juegos Olímpicos. Sin embargo, y como señala acertadamente Ariel Rodríguez Kuri, “buena parte de la atención del académico, de la prensa e incluso de la opinión pública, se ha dirigido a desentrañar los orígenes, dinámica y consecuencias del movimiento estudiantil de aquel verano”<sup>1</sup> relegando, así, la justa olímpica. Pareciera entonces como si 68 pudiera reducirse al movimiento estudiantil y, en muchos casos, esa sinécdoque se lleva al extremo de pensar aquel año como el 2 de octubre.<sup>2</sup> De esta suerte el movimiento estudiantil se ha convertido en uno de los íconos de la historia del siglo XX, sólo antecedido por la revolución mexicana.<sup>3</sup>

Por esta razón no sorprende que 1968 no haya cesado de desafiar al tiempo irrumpiendo, “cada tanto, en el espacio político y cultural [...] a través

---

<sup>1</sup> Ariel Rodríguez Kuri, “El otro 68. Política y estilo en la organización de los juegos olímpicos de 1968 en la ciudad de México”, en *Relaciones. Estudios de historia y sociedad*, XIX:76, México, 1998, p. 110

<sup>2</sup> Eugenia Allier Montaño ha recuperado distintas encuestas realizadas a través de entrevistas telefónicas, tanto en 2002 como en 2007 y 2008, donde es posible encontrar esta tendencia en la manera de pensar el año de 1968 por parte de la ciudadanía. Cfr. Eugenia Allier Montaño, “El movimiento estudiantil de 1968 en México: historia, memoria y recepciones” en Alberto del Castillo (coord.): *Reflexión y crítica en torno al movimiento estudiantil de 1968: nuevos enfoques y líneas de investigación*, México, Instituto Mora, 2012, pp. 19-21.

<sup>3</sup> Eugenia Allier Montaño, “Producción y transmisión de la memoria pública. Las recepciones del Memorial del 68 en México” en Anne Huffs Schmid (coord.), *Topografías conflictivas: memorias, espacios y ciudad en disputa*, Buenos Aires, Nueva Trilce, 2012, p. 13.

de distintas versiones y géneros narrativos.”<sup>4</sup> Uno de los espacios que ha sido constantemente asaltado por ese pasado es el cine, desde 1968 se elaboraron documentales y ficciones que abordaban el tema y esta tendencia no ha desaparecido hasta el día de hoy -*Borrar de la memoria* de Alfredo Gurrola y *Tlatelolco: verano del 68* de Carlos Bolado son dos ejemplos de ello.<sup>5</sup> La producción cinematográfica que aborda al movimiento estudiantil como motivo de su narración, es decir, que se propone ser una interpretación de ese pasado ronda, según mis investigaciones, en las dieciocho películas.<sup>6</sup> Es evidente entonces que desde el cine se ha mantenido visible y activa la atención sobre el movimiento estudiantil de aquel año.

En la presente investigación entiendo al cine como uno de los vehículos<sup>7</sup> que los distintos miembros de la sociedad pueden emplear para producir y reproducir diversas representaciones sobre el pasado y conformar así unas *memorias públicas* sobre momentos y sucesos concretos. Uso el término de *memoria pública* con la intención de hacer hincapié a que me refiero a procesos de memoria que se desarrollan en el espacio público y que

---

<sup>4</sup> Ana Amado, *La imagen justa: cine argentino y política (1980-2007)*, Buenos Aires, Ediciones Colihue, 2009, p. 57.

<sup>5</sup> *Borrar de la memoria* fue estrenada en el circuito comercial de exhibición en 2010; *Tlatelolco: verano del 68* en 2013.

<sup>6</sup> Hablo únicamente de la producción mexicana y de largo y mediometrage. Las películas son: *Únete pueblo* (Oscar Menéndez, 1968), *Comunicados* (CNH, 1968), *El grito* (Leobardo López Aretche, 1969), *2 de octubre: aquí México* (Oscar Menéndez, 1970), *Historia de un documento* (Oscar Menéndez, 1971), *Tómalo como quieras* (Carlos González Morantes, 1971), *¿Y si platicamos de agosto?* (Maryse Sistach, 1981), *Rojo amanecer* (Jorge Fons, 1989), *México 68* (Oscar Menéndez, 1993), *Gustavo Díaz Ordaz y el 68* (Luis Lupone, 1998), *Batallón Olimpia, documento abierto* (Carlos Mendoza, 1999), *Operación Galeana* (Carlos Mendoza, 2000), *Tlatelolco, las claves de la masacre* (Carlos Mendoza, 2002), *El memorial del 68* (Nicolás Echevarría, 2008), *1968: la conexión americana* (Carlos Mendoza, 2008), *1968* (Carlos Bolado, 2008) además de las ya mencionadas *Borrar de la memoria* y *Tlatelolco: verano del 68*.

<sup>7</sup> Elizabeth Jelin, *Los trabajos de la memoria*, Madrid, Siglo XXI, 2002, p. 37. Henry Rousso diferencia cuatro tipos de *vectores de memoria*: “Los ‘oficiales’ (ceremonias, monumentos, celebraciones organizadas por los gobiernos), los ‘organizacionales’ (relativos a grupos, incluidos trabajadores, soldados, etc.), los ‘culturales’ (cine, TV, literatura) y los ‘eruditos’.” Henry Rousso en Silvana Jensen, “Del viaje no deseado al viaje del retorno. Representaciones del exilio en *Libro de Navíos y Borrascas y Tangos. El exilio de Gardel*” en Elizabeth Jelin y Ana Longoni (coord.), *Escrituras, Imágenes y escenarios ante la represión*, Madrid, Siglo XXI, 2005, p. 169



tratan cuestiones de interés común. A su vez el término permite hacer énfasis en la multiplicidad de memorias que están presentes en el espacio público, en la medida en que no es la sociedad la que recuerda, sino los distintos grupos que la conforman.<sup>8</sup>

A su vez pienso a las películas como *lugares de memoria*<sup>9</sup> en la medida en que, como ha señalado Eugenia Allier Montaño, son “lugares donde se ancla, condensa, cristaliza, refugia y expresa la memoria colectiva”<sup>10</sup> y que, retomando los planteamientos de Pierre Nora, podrían ser pensadas como “un elemento simbólico del patrimonio memorial de cualquier comunidad.”<sup>11</sup>

Las memorias plasmadas en el cine cumplen una doble función, por una parte resultan uno de los mecanismos a través de los cuales se ha materializado la experiencia vivida y/o heredada<sup>12</sup> y, por otra, resultan narraciones que buscan transmitir *su* interpretación de dicha experiencia. Al formar parte de los temas de interés común y desarrollarse en el espacio público, las memorias entran en la arena de la confrontación en la medida en que cada una tiene la voluntad de determinar qué y cómo se debe recordar. De esta suerte el cine ofrece la posibilidad de fijación o subversión de las memorias; las películas, como muchos otros discursos, tienen “la intención [de] establecer / convencer / transmitir una narrativa, que pueda llegar a ser aceptada [...]”<sup>13</sup> y compartida por un amplio grupo social sobre esos *sentidos* que debe tener el movimiento estudiantil. Hay que considerar, como señala Victoria Langland, que las imágenes tienen una gran capacidad de despertar sentimientos de conexión personal con lo que está siendo representado, son

---

<sup>8</sup> Cfr. Eugenia Allier Montaño, “Presentes-pasados del 68 mexicano. Una historización de las memorias públicas del movimiento estudiantil, 1968-2007” en *Revista Mexicana de Sociología* 71, México, UNAM-IIS, núm. 2, 2009, pp. 289-290.

<sup>9</sup> Pierre Nora, *Les Lieux de mémoire*, París, Gallimard, 1992.

<sup>10</sup> Eugenia Allier Montaño, *Los Lieux de mémoire: una propuesta historiográfica para el análisis de la memoria*, Historia y Grafía, núm. 31, México, Universidad Iberoamericana, 2008, p. 166.

<sup>11</sup> Pierre Nora, “Comment écrire l’histoire de France” en Eugenia Allier Montaño, *op. cit.*, 2008, p. 166.

<sup>12</sup> Julio Aróstegui, *La historia vivida. Sobre la historia presente*, Madrid, Alianza, 2000, p. 157.

<sup>13</sup> Elizabeth Jelin, *op. cit.*, 2002, p. 39.

“objetos cualitativamente diferentes de los documentos escritos y otros ‘vehículos’ de memoria. [...] Mirar fotos (o imágenes) de catástrofe nos pone en la posición de testigos, y amplía la colectividad del ‘nosotros’, de quienes deben recordar para no repetir.”<sup>14</sup> Por ello, lo visual se vuelve una herramienta importante en las luchas memoriales, en la medida en que, como lo señala Enzo Traverso, se pueden transformar “[...] en un inagotable reservorio de imágenes accesibles y consumibles en cualquier momento.”<sup>15</sup>

La propuesta de esta tesis es, sobre esta base conceptual, historizar las memorias públicas que se han elaborado y reproducido en la cinematografía nacional de ficción y documental. Así mi intención no es explicar los acontecimientos de 1968 sino, por el contrario, reflexionar sobre los cambios y continuidades en torno a los modos en que desde sucesivos presentes se ha evocado al movimiento estudiantil. De esta suerte, las preguntas que guían estas reflexiones son las siguientes: ¿qué procedimientos visuales, narrativos y/o formales emplean el conjunto de películas para hablar sobre el movimiento estudiantil de 1968?, ¿cuál es la relación entre el contexto político y social y la manera en la que el cine narra dicho pasado?, ¿cuáles son los temas y las imágenes que perviven, se olvidan y/o se modifican sobre el movimiento estudiantil en las distintas narrativas cinematográficas?

## **La memoria**

Paul Ricoeur señala que el pasado es aquello que no puede ser cambiado, es algo determinado; por su parte, el futuro es lo incierto, lo abierto, lo indeterminado. Lo que no está fijado de una vez por todas es el *sentido* de lo que pasó y ese sentido, esa interpretación, sólo puede establecerse en el

---

<sup>14</sup> Victoria Langland, “Fotografía y memoria” en Elizabeth Jelin y Ana Longoni (coord.), *op. cit.*, pp. 89-90.

<sup>15</sup> Enzo Traverso, *La historia como campo de batalla: interpretar las violencias del siglo XX*, Buenos Aires, FCE, 2012, p. 286.

presente o, mejor dicho, en los sucesivos presentes a partir de los cuales se piensa la experiencia.<sup>16</sup>

El término memoria denomina una amplia gama de experiencias y discursos, “[...] puede aludir tanto a la capacidad de conservar o retener ideas previamente adquiridas como, contrariamente, a un proceso activo de construcciones simbólicas y elaboración de sentidos sobre el pasado.”<sup>17</sup> De esta suerte es posible diferenciar entre una memoria *habitual* y una memoria *narrativa* –es esta última la que interesa a esta investigación-. La primera es aquella conformada por las rutinas de la vida cotidiana que son aprendidas y repetidas, en donde su práctica constante en el presente las convierte en hábitos. Esta memoria se establece a partir de lo no reflexivo, de la costumbre y forma parte de la vida cotidiana, de lo *normal*.<sup>18</sup> Cuando estas rutinas sufren quiebres “el acontecimiento o el momento cobra una vigencia asociada a emociones y afectos, que impulsa una búsqueda de sentido”<sup>19</sup> y que convierte a los momentos en algo *memorable*.<sup>20</sup> Esta búsqueda de sentido se elabora a través de una narrativa que permite estructurar lo sucedido como una experiencia,<sup>21</sup> es decir, como algo unitario que se construye desde un presente y que incorpora las experiencias del pasado y las expectativas futuras. De esta suerte es la narración lo que permite construir una trama de la experiencia, en la medida en que relaciona los acontecimientos y los sujetos a través de líneas argumentales que permiten conformar una

---

<sup>16</sup> Paul Ricœur, *La lectura del tiempo pasado: memoria y olvido*, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, 1999a, p. 49.

<sup>17</sup> Marina Franco y Florencia Levín, “El pasado cercano en clave historiográfica” en Marina Franco y Florencia Levín (comp.), *Historia reciente: perspectivas y desafío para un campo en construcción*, Argentina, Paidós, 2007, p. 40.

<sup>18</sup> Elizabeth Jelin, “¿Quiénes? ¿Cuándo? ¿Para qué? Actores y escenarios de las memorias” en Ricard Vinyes (ed.), *El Estado y la memoria. Gobiernos y ciudadanos frente a los traumas de la historia*, Barcelona, RBA, 2009, pp. 119-120.

<sup>19</sup> *Ibidem*, p. 120.

<sup>20</sup> Los elementos que conforman la memoria *memorable* no necesariamente se refieren a acontecimientos delimitados por un nivel de importancia o relevancia, sino que están más ligados a cuestiones de afectos y sentimientos que se rigen por la subjetividad.

<sup>21</sup> En el caso de pasados traumáticos existe una imposibilidad de elaborar una narrativa en la medida en que hay una carencia de palabras que permita expresar lo vivido.

interpretación.<sup>22</sup> Lo que recordamos no son los acontecimientos tal y como han transcurrido, sino los relatos que se han estructurado subjetiva o colectivamente sobre lo pasado.

La memoria tiene una dimensión individual y subjetiva -que atañe a lo privado- y una dimensión pública, colectiva e intersubjetiva. Ambas dimensiones sólo pueden estructurarse a través de los *marcos o cuadros de lo social*.<sup>23</sup> La vivencia individual se transforma en experiencia a través de los códigos culturales compartidos que dan las bases para interpretar lo vivido, lo que hace que la memoria sea simultáneamente individual y social,<sup>24</sup> es decir que, y como lo ha señalado Maurice Halbwachs, “[...] la sucesión de recuerdos, incluso los más personales, se explica por los cambios que se producen en nuestras relaciones con los distintos medios colectivos.”<sup>25</sup> Con ello no quiero sugerir que socialmente se pueda establecer *una* memoria sobre la interpretación de la experiencia social, sino simplemente señalar que es la mediación lingüística y narrativa lo que hace que la memoria, incluso la más individual y privada, tenga un carácter social.<sup>26</sup>

La memoria es una construcción, está siempre “[...] filtrada por los conocimientos posteriormente adquiridos, por la reflexión que sigue al acontecimiento, o por otras experiencias que se superponen a la primera y modifican el recuerdo.”<sup>27</sup> Los sentidos del pasado los establecen distintos actores sociales con diversos intereses, por ello el terreno de la memoria es uno de lucha política y de permanente conflicto ya que, en toda sociedad, hay memorias *débiles* –subterráneas, ocultas o prohibidas- y memorias *fuertes* –oficiales y hegemónicas-.<sup>28</sup>

---

<sup>22</sup> Isabel Piper, “Investigación y acción política en las prácticas de memoria colectiva” en Ricard Vinyes (ed.), *op. cit.*, p. 152.

<sup>23</sup> Maurice Halbwachs, *Los marcos sociales de la memoria*, Barcelona, Anthropos Editorial, 2004.

<sup>24</sup> Es la familia, por ejemplo, una de las instituciones que proporciona los primeros marcos sociales de la memoria a los individuos.

<sup>25</sup> *Ibidem*, p. 51.

<sup>26</sup> Paul Ricœur, *op. cit.*, 1999a, p. 20

<sup>27</sup> Enzo Traverso, “Historia y memoria. Notas sobre un debate” en Marina Franco y Florencia Levín (comp.), *op. cit.*, p. 73.

<sup>28</sup> *Ibidem*, p. 86.

A su vez, es importante señalar que la memoria es una facultad activa que reorganiza la experiencia en el presente y que depende de facultades cognitivas, afectivas y de sociabilidad.<sup>29</sup> Es por ello que no todos los contenidos de la experiencia humana permanecen en la memoria, la capacidad de recordar implica la capacidad de olvidar. Sin embargo, en nuestra cultura se ha pensado al olvido como el fracaso de la memoria y por ello existe la prerrogativa de evitarlo. Pareciera como si la memoria requiriera de esfuerzo y trabajo, y el olvido, por el contrario, sólo aconteciera.<sup>30</sup> En esa apreciación se omite reconocer que recordar sólo es posible bajo la base de olvidar ya que, para otorgar sentido a la experiencia vivida, es necesario hacer una selección -es imposible la memoria total por lo que siempre habrá un olvido necesario-.<sup>31</sup> Como lo señala Josef Havim Yerushalmi sólo se pueden olvidar, en el terreno individual, los acontecimientos que uno vivió. En un sentido social el olvido se da “[...] cuando los grupos humanos dejan de transmitir a su posteridad lo que saben del pasado, y esta omisión puede hacerse a propósito o de manera pasiva, por rebeldía, indiferencia, indolencia, o como resultado de alguna destructora catástrofe histórica.”<sup>32</sup> De esta suerte, la memoria social sólo puede configurarse como un movimiento dual de recepción y transmisión.

La memoria, entonces, es “la facultad de recordar, traer al presente y hacer presente el recuerdo.”<sup>33</sup> Sin ella no existe posibilidad de experiencia ni de vivir históricamente, porque es la memoria quien nos permite percibir el tiempo como un *continuum*.<sup>34</sup> Es por esta razón que ella se vuelve condición necesaria para la Historia, aunque conservar la memoria no equivale a construir la Historia; “para que la memoria sea histórica necesita <algo más>

---

<sup>29</sup> Julio Aróstegui, *op. cit.*, 2000, p. 157.

<sup>30</sup> Andreas Huyssen, *Modernismo después de la modernidad*, Buenos Aires, Gedisa, 2010, p. 143.

<sup>31</sup> Tzvetan Todorov, *Los abusos de la memoria*, Barcelona, Paidós, 2001, p. 16.

<sup>32</sup> Yosef Hayim Yerulshalmi, *Zajor. La historia judía y la memoria judía*, Barcelona, Anthropos-Fundación Ed. Cohen, 2002, p. 131.

<sup>33</sup> Julio Arosteguí, “Retos de la memoria y trabajos de la historia” en *Memoria y pasado. Revista de Historia Contemporánea*, Madrid, número 3, 2004, p. 12.

<sup>34</sup> Ricœur señala que sólo puede haber un espacio de experiencia cuando se opone a un horizonte de espera, es decir que el pasado sólo puede adquirir sentido en su relación con el futuro. Paul Ricœur, *op. cit.*, 1999<sup>a</sup>, p. 22.

que el esfuerzo de la rememoración. Necesita convertirse [...] de <memoria anónima>, en memoria objetivada (reconocida por la colectividad).”<sup>35</sup> Como lo señala Jaques Le Goff:

La memoria es la materia prima de la historia [...]. El historiador debe estar ahí para dar cuenta de los recuerdos y los olvidos, para transformarla en materia pensable, para hacer de ella un objeto de saber –puesto que su trabajo es frecuentemente inconsciente, y está más sometida a las manipulaciones de los tiempos y las sociedades-.<sup>36</sup>

Para que la memoria forme parte de la Historia es necesario que sea concebida como hecho social y para ello debe ser pública. Y es que aunque Historia y memoria se avocan a la elaboración del pasado lo hacen con pretensiones y caminos diferentes. Ricœur plantea tres niveles en los que tiene lugar la ruptura. A diferencia de la memoria, la Historia elabora un conocimiento con evidencia documental y por ello puede medirse su grado de fiabilidad; a su vez, tiene por objeto una pretensión explicativa regida por un método y, por último, es una actividad que se centra en el fenómeno de la escritura.<sup>37</sup> Por su parte, la memoria es una actividad subjetiva que funciona “[...] de manera limitada y selectiva, frágil y manipulable, se vierte, sobre todo, hacia la percepción del cambio y ejerce un trabajo simbólico de restitución y sustitución.”<sup>38</sup> Es “[...] poco cuidadosa de las comparaciones, de la contextualización, de las generalizaciones; no tienen necesidad de pruebas para quien la transporta.”<sup>39</sup> Sin embargo, la memoria intenta ser exacta y fiel y por ello le reprochamos que nos engañe, que falle; pero también por ello la distinguimos de la imaginación, porque aquella se refiere a lo que ha sido y ésta a lo *irreal*.<sup>40</sup>

La Historia, en cambio, es una actividad objetivadora sujeta a un método y con una pretensión de verdad que no existe en la memoria. El contenido de la memoria exige credibilidad y verosimilitud y la Historia, por su

---

<sup>35</sup> *Ibidem*, p. 28.

<sup>36</sup> Jaques Le Goff, “Histoire et mémoire”, París, Gallimard, 1988, p. 10 citado por Josefina Cuesta, *La odisea de la memoria: historia de la memoria en España*, Madrid, Alianza, 2008, p. 52.

<sup>37</sup> Paul Ricœur, *op. cit.*, 1999a, p. 42.

<sup>38</sup> Julio Aróstegui, *op. cit.*, 2004, p. 17.

<sup>39</sup> Enzo Traverso, *op. cit.*, 2007, p. 73.

<sup>40</sup> Paul Ricœur, *op. cit.*, 1999a, p. 30.

parte, debe discutir y confrontar críticamente su interpretación del pasado sin las “obnubilaciones de la pasión”.<sup>41</sup> En su anhelo por entender, la Historia debe considerar textos, acontecimientos y/o procesos que en realidad nunca formaron parte de la memoria, por ello ésta no necesariamente se reconoce en la disciplina histórica. La Historia entonces y como bien lo señala Yerushalmi:

[...] va a contrapelo de la memoria colectiva que, como se ha dicho, es selectiva. Algunos recuerdos subsisten y el resto es eliminado, reprimido, o simplemente descartado mediante un proceso de selección natural, que el historiador, sin haber sido invitado, altera e invierte.<sup>42</sup>

La memoria es, por tanto, el recuerdo del pasado, y la Historia, el conocimiento de ese pasado. Es la disciplina histórica la que, como señala Julio Aróstegui, “[...] dota de sentido y referencia a la memoria, la contextualiza y la rectifica si es preciso, la coloca dentro de un orden de realidades y de conocimientos que trascienden al individuo.”<sup>43</sup>

### **Cronología de sucesos del movimiento estudiantil.**

En 1968 surgió en la ciudad de México un movimiento estudiantil que se estructuró y organizó en torno a la denuncia del autoritarismo ejercido por el gobierno de Gustavo Díaz Ordaz.

Varios estudios académicos<sup>44</sup> han establecido como fecha de inicio del movimiento estudiantil el 22 de julio –cuando estudiantes de la preparatoria Isaac Ochoterena y de las Vocacionales 2 y 5 del Instituto Politécnico Nacional (IPN) se enfrentaron en una riña en la Ciudadela, en el centro de la

---

<sup>41</sup> Eugenia Allier Montaño, *op. cit.*, 2009, p. 288.

<sup>42</sup> Yosef Hayim Yerushalmi, *op. cit.*, p. 113.

<sup>43</sup> Julio Aróstegui, *op. cit.*, 2000, p. 184.

<sup>44</sup> Eugenia Allier Montaño, *op. cit.*, 2009; Ariel Rodríguez Kuri, “Los primeros días. Una explicación de los orígenes inmediatos del movimiento estudiantil de 1968” en *Historia Mexicana*, núm. 209, 2003, pp. 179-228; Sergio Zermeño, *México: una democracia utópica. El movimiento estudiantil del 68*, México, Siglo XXI, 1978; Ramón Ramírez, *El movimiento estudiantil de México, julio-diciembre de 1968*, México, Ediciones Era, 1969, 2 vols.; Álvaro Vázquez Mantecón (comp.), *Memorial del 68*, México, UNAM/Secretaría de Cultura-Gobierno del Distrito Federal, 2007; Sergio Aguayo, *1968. Los archivos de la violencia*, México, Grijalbo, 1998.

ciudad-. A pesar de ser un incidente menor, en tan sólo unos cuantos días el conflicto escaló rápidamente su intensidad. El 23 de julio los granaderos intervinieron en la Vocacional 5 hiriendo a varios alumnos; el 26 se reprimieron dos manifestaciones estudiantiles realizadas en el centro de la ciudad –una para protestar por la intervención policiaca en la Ciudadela; otra para conmemorar la Revolución Cubana<sup>45</sup>-; el 27 del mismo mes estudiantes de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) ocuparon los planteles ubicados en el centro de la ciudad –las preparatorias 1, 2 y 3- como forma de protesta por la represión y encarcelamiento de sus compañeros el día anterior; el 29 de julio la policía y el ejército intervinieron en distintos centros educativos de la UNAM y del IPN<sup>46</sup> -día en que se derrumbó con un bazucazo la puerta barroca de San Ildefonso, sede de la preparatoria 1-.

A estos días caracterizados por los enfrentamientos violentos les siguieron unos de estructuración y racionalización de los sucesos por parte de los estudiantes. En unos cuantos días el conflicto se convirtió en un asunto público y nacional. El 30 de julio la UNAM y el IPN suspendieron clases en señal de protesta frente a la actuación de las fuerzas del Estado, su acción fue replicada en otros centros educativos del país (a la Huelga se incorporan la Normal Superior, Chapingo, la Universidad Iberoamericana, el colegio La Salle, el Colegio de México, las escuelas del INBA y algunas universidades de provincia). A pesar de ser un movimiento originalmente protagonizado por estudiantes de educación media superior y superior, poco a poco comenzaron

---

<sup>45</sup> Rodríguez Kuri señala que son “poco claras las razones por las cuales las autoridades ‘permitieron’ dos manifestaciones el mismo día en la ciudad de México. Para los estilos de la época, el gobierno de la ciudad bien pudo decidir – sin muchos costos políticos- autorizar una sola o ninguna de las dos.” Ariel Rodríguez Kuri, *op. cit.*, 2003, p. 209.

<sup>46</sup> Rodríguez Kuri considera que “un conjunto de evidencias sugieren que la policía de la ciudad de México no estaba capacitada para enfrentar una explosión de descontento y de violencia callejera como la que caracterizó los primeros días del movimiento estudiantil de 1968. Más aún, es probable que el muy bajo desempeño técnico –por llamarle de alguna manera- del cuerpo de granaderos entre el 22 y 30 de julio [...] haya contribuido a escalar el conflicto. La intervención del ejército, la madrugada del 30 de julio, estuvo determinada por el hecho, claro y contundente, de que los estudiantes habían derrotado (o estaban por hacerlo) a los granaderos, es decir, al cuerpo de la policía metropolitana encargado del control y la represión de grupos o ‘multitudes’”. *Ibidem*, p.191.



a sumarse otros sectores a las movilizaciones,<sup>47</sup> tal es el caso del rector de la UNAM, Javier Barros Sierra, quien para el 1 de agosto encabezó una manifestación para exigir el respeto a la autonomía universitaria y con lo cual otorgó legitimidad al movimiento estudiantil.<sup>48</sup> De esta suerte el conflicto “[...] fue más allá del estudiantado de la UNAM y el Politécnico e involucró a autoridades, profesores, universidades privadas, pandillas, cristianos, padres y madre de familia y a ciudadanos comunes y corrientes.”<sup>49</sup>

El 4 de agosto ya se había estructurado el pliego petitorio<sup>50</sup> de seis puntos y el 7 del mismo mes estaba conformado el Consejo Nacional de Huelga (CNH) como el órgano rector y aglutinante del movimiento estudiantil, que incluyó a representantes de todas las instituciones de enseñanza superior participantes en el movimiento. El conflicto entonces quedaba configurado entre dos actores políticos, “por un lado, el movimiento, cuya expresión visible y organizada era el CNH. Por el otro lado se encontraba el gobierno mexicano encabezado por Gustavo Díaz Ordaz, instancia a la que en todo momento se dirigieron las demandas estudiantiles.”<sup>51</sup>

Los primeros días de agosto también tuvo lugar un posicionamiento oficial respecto a los sucesos. El primero de ese mes Gustavo Díaz Ordaz dio un discurso en Guadalajara en donde señalaba tener la *mano tendida* hacia

---

<sup>47</sup> Ello no significa que el movimiento estudiantil contara con un apoyo casi universal entre el pueblo. Como lo ha señalado Eric Zolov, “para muchos adultos los estudiantes representaban el desmadre, el cuestionamiento de los valores tradicionales mexicanos, el rechazo de las buenas costumbres de siempre. (...) No todos los jóvenes en la capital ni en el país apoyaban el movimiento; ni siquiera querían relacionarse con el estilo de vida que caracterizaba a los estudiantes manifestantes.” Eric Zolov, “La juventud se impone: rebelión cultural y los temores de los mayores en México 1968” en *De/rota*, vol. 1, núm. 2, 2009, p. 104.

<sup>48</sup> Como lo señala Aguayo, la participación del rector Barros Sierra condujo a que el movimiento ya no fuera pensado como uno dirigido por radicales, sino que “lo incorporó al terreno de los principios, de la defensa de la autonomía y de la Constitución.” Sergio Aguayo, *op. cit.*, p. 128.

<sup>49</sup> *Ibídem*, p. 114.

<sup>50</sup> El pliego petitorio demandaba el cumplimiento de seis puntos: libertad a los presos políticos; destitución de jefes policiales, los generales Luis Cueto Ramírez y Raúl Mendiola y el teniente coronel Armando Frías; extinción del cuerpo de granaderos; derogación del artículo 145 y 145 bis del Código Penal Federal; indemnización a los familiares de los muertos y heridos desde el inicio del movimiento y deslindamiento de responsabilidades de las autoridades.

<sup>51</sup> Héctor Jiménez, *El 68 y sus rutas de interpretación: una crítica historiográfica*, tesis de maestría, México, UAM-Azcapotzalco, 2011, p. 8.

los estudiantes para resolver las diferencias. El 22 de agosto, Luis Echeverría expresó, a nombre del gobierno: “su mejor disposición para un diálogo franco y sereno’ y para ‘recibir a representantes de los maestros y estudiantes’.”<sup>52</sup>

Sin embargo, para el 1 de septiembre, el tono oficial cambiaba radicalmente. Gustavo Díaz Ordaz señalaba:

El dilema es pues, irreductible: ¿Debe o no intervenir la policía? Se ha llegado al libertinaje en el uso de todos los medios de expresión y difusión; se ha disfrutado de amplísimas libertades y garantías para hacer manifestaciones, ordenadas en ciertos aspectos, pero contrarias al texto expreso del artículo 9o constitucional; hemos sido tolerantes hasta excesos criticados; pero todo tiene un límite y no podemos permitir ya que siga quebrantando irremisiblemente el orden jurídico, como a los ojos de todo mundo ha venido sucediendo; tenemos la ineludible obligación de impedir la destrucción de las fórmulas esenciales, a cuyo amparo convivimos y progresamos.<sup>53</sup>

Por su parte, desde el bando estudiantil los meses de agosto y septiembre se caracterizaron por las grandes manifestaciones<sup>54</sup> –la del 13 de agosto logró entrar por primera vez al Zócalo, un espacio que hasta ese momento sólo había fungido como lugar de actos oficiales; la del 27 de agosto, con una asistencia multitudinaria,<sup>55</sup> concluyó con el izamiento de una bandera rojinegra en el asta del zócalo, el retumbar de las campanas de Catedral y la decisión de permanecer ahí hasta que se desarrollara un diálogo con las autoridades; y la del 13 de septiembre que fue la “marcha del silencio” y que contó con una importante participación-. El 18 de septiembre la Ciudad Universitaria fue tomada por el ejército, el 24 del mismo mes las fuerzas castrenses tomaron Zacatenco y Santo Tomás. Estas acciones debilitaron la organización del movimiento estudiantil que ocupaba los espacios universitarios como centro de coordinación y operación.

Durante más de dos meses el movimiento se estructuró a partir de reuniones, marchas, mítines, brigadas que, invariablemente, recibieron la

---

<sup>52</sup> Sergio Aguayo, *op. cit.*, p. 132.

<sup>53</sup> Gustavo Díaz Ordaz, *IV Informe de Gobierno*, consultado en <http://www.diputados.gob.mx/cedia/sia/re/RE-ISS-09-06-13.pdf>

<sup>54</sup> Según Aguayo, en las manifestaciones de años anteriores la afluencia de participantes había rondado entre los 1 500 a 10 000, en la marcha del 13 de agosto de 1968, se calculó una participación, dependiendo de la fuente, de entre 70 000 y 200 000. Sergio Aguayo, *op. cit.*, p. 130.

<sup>55</sup> Las cifras oscilan entre 100 000 y hasta un millón de personas. *Ibidem*, p. 140.

represión como respuesta gubernamental. El 2 de octubre los estudiantes realizaron un mitin en la Plaza de las Tres Culturas en Tlatelolco en donde intervinieron miembros de la policía, del ejército –algunos de ellos actuaron sin portar uniforme y emplearon un guante blanco como distintivo; la agrupación del ejército que operó de esta manera se llamó *Batallón Olimpia*- y del Estado Mayor Presidencial –los agentes actuaron de manera encubierta y algunos fungieron como francotiradores-. La jornada finalizó con un número importante, pero aún no conocido, de muertos, heridos y arrestados. A partir de este día hubo un considerable descenso de la participación popular en las movilizaciones, sin embargo fue hasta el 6 de diciembre cuando se disolvió el CNH.<sup>56</sup>

A pesar de que desde el mes de julio los enfrentamientos entre policía, ejército y estudiantes habían sido continuos –con una breve pausa en agosto a consecuencia del involucramiento del rector de la UNAM en los sucesos-, la acción de Tlatelolco fue contundente y aparatosa. Es por ello que el 2 de octubre se ha configurado como la fecha del fin del movimiento, una fecha que ha dejado “marcada la memoria del proceso con ‘represión y sangre’.”<sup>57</sup>

### **Las causas del movimiento e hipótesis sobre la preeminencia del 68 en la memoria.**

En la medida en que el movimiento estudiantil es un pasado caracterizado por la imposibilidad de acceder a todas las fuentes existentes, se han establecido algunas interpretaciones sobre las posibles causantes de la movilización.

Es indiscutible que la inminencia de la olimpiada en la ciudad de México –que se inauguró el 12 de octubre- configuró un escenario particular en el desarrollo del movimiento estudiantil. Para el gobierno la justa olímpica representaba la posibilidad de “mostrar los frutos de sendos periodos de

---

<sup>56</sup> Esta cronología fue elaborada a partir de Álvaro Vázquez Mantecón (comp.), *op. cit.*, 2007, Eugenia Allier Montaño, *op. cit.*, 2009, 2012; Ramón Ramírez, *op. cit.*; Ariel Rodríguez Kuri, *op. cit.*, 1998, 2003; Sergio Aguayo, *op. cit.*; Sergio Zermeno, *op. cit.*; Héctor Jiménez, *op. cit.*, Jorge Volpi, *La imaginación y el poder. Una historia intelectual de 1968*, México, Era, 2006.

<sup>57</sup> Eugenia Allier Montaño, *op. cit.*, 2009, p. 292.

estabilidad política y crecimiento económico.”<sup>58</sup> Sin embargo al interior del gobierno y de la clase política había importantes tensiones. La preocupación máxima era que el evento pudiera desquiciar la economía del país y Gustavo Díaz Ordaz mostró en distintos momentos su preocupación por ello –al grado que hizo una consulta con partidos políticos, líderes obreros y campesinos y organizaciones patronales sobre la conveniencia de seguir con la Olimpiada.<sup>59</sup> Aunado a esto, el Comité Organizador de los Juegos Olímpicos y la opinión pública internacional también contribuyeron a la tensión interna al poner en cuestión, recurrentemente, la capacidad técnica, operativa, económica y hasta geográfica –había preocupación por la altura de la ciudad de México. Aparentemente el escenario olímpico había generado un ambiente de tensión al interior del gobierno. De esta suerte, los sucesos estudiantiles que empezaron a sucederse a finales del mes de julio en la capital del país, ¡la ciudad sede de las olimpiadas!, no debía ayudar nada a los ánimos gubernamentales. Según Sergio Aguayo, a partir de la tercera semana de septiembre la opinión pública internacional, nuevamente, mostraba su preocupación y “se desató en el mundo una gran especulación sobre la posibilidad de que se suspendieran los juegos olímpicos.”<sup>60</sup>

Sin embargo es importante volver al inicio del movimiento y a las interpretaciones inmediatas que se gestaron. Según Rodríguez Kuri la escalada del conflicto estudiantil se debió, en gran medida, a la falta de capacidad técnica y operativa del cuerpo de granaderos –el agrupamiento que, en primera instancia, hizo frente a las movilizaciones estudiantiles-. Desde los primeros días los jóvenes se enfrentaron violentamente con las fuerzas del Estado, el número de participantes, las técnicas empleadas y el apoyo obtenido lograron que los estudiantes pusieron en entredicho a la policía de la ciudad. Por esta razón el gobierno federal creyó necesario recurrir al ejército.<sup>61</sup>

Da la impresión de que las estrategias de contención y represión resultaron contraproducentes en la medida en que lograron aumentar la

---

<sup>58</sup> Ariel Rodríguez Kuri, *op. cit.*, 1998, p. 111.

<sup>59</sup> *Ibidem*, p. 112.

<sup>60</sup> Sergio Aguayo, *op. cit.*, p. 199.

<sup>61</sup> Ariel Rodríguez Kuri, *op. cit.*, 2003, p. 189.

indignación de estudiantes, autoridades universitarias y una parte de la sociedad –los vecinos de las zonas en conflicto-. Resulta llamativa esta estrategia empleada por el gobierno ya que éste contaba con aparatos de represión más sofisticados de los que empleó durante esos primeros días.<sup>62</sup> Por esta razón se ha señalado una estrategia de provocación que se ha vinculado con la candidatura presidencial para las elecciones que tendrían lugar en 1970.<sup>63</sup>

A su vez diversos estudios<sup>64</sup> señalan que, por razones todavía no muy claras, Díaz Ordaz se había convencido de la existencia de un complot internacional que buscaba desprestigiar a México boicoteando la realización de las Olimpiadas.<sup>65</sup> De esta manera y dentro de esta lógica, parece que las movilizaciones estudiantiles hacían que el gobierno comprobara dicha teoría en donde los jóvenes eran pensados como sujetos manipulados por intereses extranjeros. Esta interpretación fue la que encontró mayor eco en los medios masivos de comunicación de ese año.<sup>66</sup>

---

<sup>62</sup> Rodríguez Kuri señala que el gobierno contaba con una policía política (la Dirección Federal de Seguridad y el Servicio Secreto de la policía de la ciudad de México) que combinaba la generación de información y la represión directa y que, dado el carácter represivo del gobierno, pudo haber sido empleado desde un principio. *Ibidem*, p.193.

<sup>63</sup> Zermeño señala que “en ciertas interpretaciones se afirma que el secretario de Gobernación, Luis Echeverría Álvarez, se sirvió de varios canales para acrecentar el conflicto y desacreditar con ello al regente Corona del Rosal, responsable del orden en el Distrito Federal, ya que éste comenzaba a reunir algún prestigio como resultado de las obras realizadas en la ciudad y destinadas en gran parte a los juegos olímpicos que tendrían lugar en octubre.” Sergio Zermeño, *op. cit.*, p. 21.

<sup>64</sup> Sergio Aguayo, *op. cit.*, p. 116; Jorge Volpi, *op. cit.*, pp. 36-38; Eugenia Allier Montaña, *op. cit.*, 2009, p. 293.

<sup>65</sup> Esta teoría del complot también se pensaba como comunista y en los primeros meses de 1968 los sujetos señalados de protagonizarla eran los miembros del Partido Comunista Mexicano (PCM) y de otras organizaciones de izquierda. Eugenia Allier Montaña, “De *conjura a lucha por la democracia*: una historización de las memorias políticas del 68 mexicano” en Eugenia Allier Montaña y Emilio Crenzel (ed.), *Las luchas por la memoria en América Latina. Historia reciente y violencia*, (por aparecer en 2014).

<sup>66</sup> Aunque los distintos periódicos de circulación nacional se encontraban bajo una vigilancia importante por parte del Estado, es relevante señalar, como lo ha mencionado Alberto del Castillo, que existía un “[...] grado de flexibilidad con el que se condujeron algunos de los periódicos, que a pesar de tener encima la presión gubernamental, fueron capaces de generar un pensamiento crítico con

Sergio Aguayo<sup>67</sup> sostiene que fue en la última semana de septiembre cuando el poder ejecutivo decidió terminar con el movimiento estudiantil:

En la decisión influyeron la cercanía de la Olimpiada y la presión internacional, el apoyo que tenía el régimen dentro y fuera de México, el convencimiento de que enfrentaba una peligrosa conspiración que había quedado demostrada con los enfrentamientos del 21 al 24 de septiembre en las escuelas del Politécnico, y el empecinamiento de los estudiantes con los que, desde la lógica oficial, no era posible llegar a ningún acuerdo: el gobierno no aceptaría jamás el diálogo público, que era una condición inamovible de los estudiantes, y éstos no estaban dispuestos a negociar los seis puntos del pliego petitorio.<sup>68</sup>

Ante la inminente inauguración de los Juegos Olímpicos, Díaz Ordaz y su equipo decidieron actuar con las formas ensayadas del pasado. Aguayo encuentra varios elementos que permiten sospechar que la estrategia empleada en Tlatelolco fue la misma que se usó en la represión de los movimientos cívicos de Chilpancingo en 1960 y San Luis Potosí en 1961.<sup>69</sup>

---

una clara independencia de los postulados gubernamentales. [...] Lo anterior nos lleva a señalar como punto de partida el hecho de que el autoritarismo presidencial de la época controló y manipuló la opinión pública, pero nunca la desapareció por completo [...]” Alberto del Castillo, *La fotografía y la construcción de un imaginario: ensayo sobre el movimiento estudiantil de 1968*, México, Instituto Mora/UNAM/IISUE, 2012a, p. 33. Es por ello que al hacer una revisión de la cobertura que la prensa hizo del movimiento estudiantil es posible encontrar distintas líneas interpretativas. El ejemplo más claro serían las publicaciones *Por qué?* o *La Cultura en México* que dieron una cobertura importante al movimiento estudiantil alejándose de la interpretación de la conjura comunista, sin embargo, resultan excepcionales.

<sup>67</sup> Es importante señalar que Aguayo tuvo acceso a algunos documentos nunca antes consultados que provenían de la Secretaría de Relaciones Exteriores, la Dirección Federal de Seguridad y el Departamento del Distrito Federal. A su vez el trabajo contó con una base testimonial de protagonistas, funcionarios mexicanos de nivel medio, diplomáticos, militares y miembros de las fuerzas de seguridad. Cfr. Sergio Aguayo, *op. cit.*, pp. 15-17.

<sup>68</sup> *Ibidem*, p. 205.

<sup>69</sup> En todos estos casos se dio un golpe final a los movimientos por medio de la represión a partir del empleo de francotiradores en las congregaciones de protesta. La estrategia incluía la difusión de una versión oficial en la prensa en donde se acusaba a los opositores de disparar en contra de las fuerzas del orden –dichas versiones aseguran que los francotiradores eran miembros de los movimientos sociales-. De esta manera se justificaban detenciones, golpizas, muertos y campañas de desprestigio. Estas estrategias empleadas a principios de los años sesenta tuvieron éxito y por ello fueron puestas en marcha el 2 de octubre. *Ibidem*, pp. 208-215.

De esta suerte hay claros indicios de que la realización de las Olimpiadas determinaron el desarrollo de los acontecimientos y la actuación del gobierno. También fueron los Juegos Olímpicos los que le dieron al movimiento estudiantil una connotación particular en la medida en que “[...] actuó, casi con toda seguridad, como catalizador y como caja de resonancia del conflicto.”<sup>70</sup> La presencia de la prensa internacional que asistía a la cobertura de los Juegos Olímpicos y que había llegado con anticipación, atestiguó, entre otros, los sucesos de Tlatelolco:

[...] el 2 de octubre fue observado por una gran cantidad de periodistas extranjeros: 14 agencias noticiosas internacionales, 20 corresponsales y 62 enviados llenaron las primeras planas de 181 medios impresos de 38 países; estarían, además, los equipos de radio y televisión.<sup>71</sup>

A diferencia de otras experiencias del pasado en donde la represión había caído en el olvido a fuerza de silenciar a la disidencia –por medio de arrestos, asesinatos y a través de una prensa oficialista- ahora encontraba ecos que se reproducían en distintos medios informativos del mundo.

Esta configuración particular de sucesos han convertido al año de 1968, y al movimiento estudiantil, en un momento con una incuestionable presencia en la memoria pública. Como pocos pasados, el 68 ha producido “una verdadera saga en la crónica y en la novela,”<sup>72</sup> además de innumerables testimonios, ensayos interpretativos y documentos. Pero también, como pocos pasados, el movimiento estudiantil cuenta con un espacio físico emblemático –la Plaza de las Tres Culturas-, con un museo Memorial,<sup>73</sup> con innumerables menciones en los discursos políticos de los presidentes de México –desde Luis Echeverría, hasta Enrique Peña Nieto-<sup>74</sup>, con una

---

<sup>70</sup> Ariel Rodríguez Kuri, *op. cit.*, 1998, p. 111.

<sup>71</sup> Sergio Aguayo, *op. cit.*, p. 287.

<sup>72</sup> Ariel Rodríguez Kuri, *op. cit.*, 2003, p. 181.

<sup>73</sup> Inaugurado en 2007 y convirtiéndose en el primer museo dedicado a un suceso posterior a la Revolución mexicana. Eugenia Allier Montaño, *op. cit.*, (por aparecer en 2014).

<sup>74</sup> Cfr. Eugenia Allier Montaño, *op. cit.*, 2009. Sobre el discurso de toma de protesta como presidente de la República de Enrique Peña Nieto y las referencias al movimiento estudiantil.

<http://noticias.univision.com/mexico/noticias/article/2012-12-01/enrique-pena-nieto-presidente-mexico-ceremonia-congreso-san-lazaro#axzz2E2wiGdXs> (consultado 3/12/2012).

presencia temprana –pensando en las características del sistema político y educativo mexicano- en los libros de texto gratuitos desde 1992,<sup>75</sup> y a partir de 2011, con un día, el 2 de octubre, de luto nacional.<sup>76</sup> Esto no sucede así con otros sucesos ocurridos en la segunda mitad del siglo XX y que, por sus características, podrían compararse con 1968. En concreto pienso en el movimiento ferrocarrilero de 1958-1959, en el movimiento médico de 1964-

---

<sup>75</sup> Los libros de Historia de México para 4°, 5° y 6° de primaria del ciclo escolar 1992-1993 incorporaron por primera vez al movimiento estudiantil de 1968. Este conjunto de libros fueron producto del Acuerdo Nacional para la Modernización de la Educación Básica que pretendía, entre otras cosas, la renovación de los contenidos de la enseñanza. Al frente de esta empresa se encontraba Gilberto Guevara Niebla que, para ese momento, era Subsecretario de Educación Básica. Los libros de Historia de México detonaron una serie de críticas tanto por cuestiones pedagógicas como por sus contenidos y fueron retirados al año siguiente. Se ha señalado que el motivo del retiro se debió a la mención de los sucesos del 2 de octubre y la adjudicación de la responsabilidad al ejército, sin embargo, el tema resulta más complejo ya que, por ejemplo, en los libros se decía que México había *cedido* a Estados Unidos los territorios de Texas, Nuevo México y California; no se mencionaba a los Niños Héroe por sus nombres; no se hablaba del Plan de Ayala; desaparecía el Pípila o se le quitaba su condición de indígena a Benito Juárez. Por ello se señaló que la historia que se contaba en aquellas páginas era parcial y con poco rigor. Fue hasta 2002 cuando el movimiento estudiantil volvió a los libros de texto gratuito, sin embargo, en 2010, en una nueva versión y bajo el gobierno del PAN, los sucesos de 1968 fueron censurados. Aunque se incluyó un apartado que hablaba sobre el movimiento estudiantil, se omitió un párrafo en el que, al hablar sobre el 2 de octubre, se decía: “En respuesta fueron atacados a balazos. Muchos murieron, otros resultaron heridos y encarcelados. Entre los muertos hubo también miembros del ejército. La hostilidad del gobierno y de los medios de comunicación hacia el movimiento estudiantil fue tal que este crimen fue ocultado y falseado. Hasta el día de hoy los culpables no han sido castigados. Pero este sangriento hecho no fue olvidado por quienes continuaron exigiendo cambios para hacer de México un país justo, libre y democrático.” Esta información fue señalada, en una entrevista, por el Dr. Sergio Miranda quien fue el encargado de realizar el apartado sobre el movimiento estudiantil. Sobre la historia de los libros de texto de 1992, cfr. Héctor Jiménez, *op. cit.*, pp. 147-148; Natalia Vargas Escobar, *Dispositivos estatales de afirmación: la versión de nación que se registra en los libros de texto gratuitos de historia de México*, tesis de maestría, México, FLACSO México, 2008, p. 115-116.

<sup>76</sup> El 8 de noviembre de 2011 la Cámara de Diputados “aprobó izar la bandera nacional a media asta cada 2 de octubre y declarar esa fecha como día de la lucha por la democracia y en recuerdo de los jóvenes masacrados en 1968 en la Plaza de las Tres Culturas, en Tlatelolco.” Proceso, *Diputados declaran el 2 de octubre día de luto nacional*, <http://www.proceso.com.mx/?p=287519> (consultado 9/11/2011)



1965 o en la represión en contra de estudiantes el 10 de junio de 1971. Queda claro que “el 2 de octubre no fue ni la primera ni la última manifestación de un movimiento pacífico y legal en ser reprimida en México en el siglo XX,”<sup>77</sup> sin embargo, las *memorias públicas* le han otorgado un lugar privilegiado.

Por esta razón resulta en extremo sugerente la reflexión de José Antonio Aguilar Rivera:

el movimiento del 68 fue contestatario al igual que la Revolución en su origen. Ambos desafiaron a un Estado autoritario en nombre de ideales libertarios. En ambos casos su consagración simbólica definitiva ocurrió cuando sus protagonistas ya no eran rebeldes sino regidores de los destinos del país.<sup>78</sup>

### **Algunas consideraciones sobre el uso del cine como objeto de estudio**

En la presente investigación pienso al cine como un medio de expresión estético que conjuga la imagen, el movimiento, el sonido y la palabra.<sup>79</sup> En la medida en que las películas son construcciones de sentido “acerca del pasado/presente elaborados por diferentes actores sociales [...]”<sup>80</sup> y que implican un proceso de selección, ordenación y exposición en donde, invariablemente, se establece un punto de vista, las pienso como narraciones.<sup>81</sup> A su vez, las películas pueden ser concebidas como textos<sup>82</sup> al

---

<sup>77</sup> Eugenia Allier Montaña, *op. cit.*, 2012, p. 24.

<sup>78</sup> José Antonio Aguilar Rivera, *La crítica del mito*, en Nexos, <http://www.nexos.com.mx/?P=leerarticulo&Article=2100676> (consultado 10/10/2012)

<sup>79</sup> Pierre Sorlin, *Sociología del cine: la apertura para la historia de mañana*, México, FCE, 1985, p. 7.

<sup>80</sup> Silvina Jensen, *op. cit.*, p. 171.

<sup>81</sup> Neira Piñeiro explica que “toda narración, desde el momento en que conlleva una selección y organización de la historia, supone siempre la existencia de un narrador, es decir, una instancia que ordena y estructura el material base, y que no ha de ser confundida con el autor real o el autor implícito”. María del Rosario Neira Piñeiro, *Introducción al discurso narrativo fílmico*, Madrid, Arco/Libros, 2003, p. 56.

<sup>82</sup> Paul Ricœur señala que llamamos texto a todo discurso fijado por la escritura. Aunque el objeto de esta investigación es el cine, me parece que la definición es operante para este medio en la medida en que el soporte audiovisual también permite la fijación de un discurso que, a diferencia del acto del habla, deja de ser efímero. A su vez, en el acto del habla hay un diálogo que une la voz de uno con el

ser mecanismos que *fijan* discursos. En esta medida hay que puntualizar que todo texto reclama su lectura, pero no se puede pensar que el lector tiene un acceso directo al texto en el que habría “un vínculo inmediato de congenialidad entre las dos subjetividades presentes en la obra, la del autor y la del lector.”<sup>83</sup> Pero tampoco se puede pensar, como lo hicieron algunas metodologías estructuralistas, que el texto puede ser entendido en su “objetividad de objeto lingüístico.”<sup>84</sup> Por el contrario, reconozco que todo texto admite varias lecturas, pero no cualquier lectura.<sup>85</sup>

El acto de la interpretación sólo puede darse en la dialéctica que se entreteje entre autor, obra y lector. Umberto Eco señala que:

[...] un texto es un artificio cuya finalidad es la construcción de su propio lector modelo. El lector empírico es aquel que formula una conjetura sobre el tipo de lector modelo postulado por el texto. Lo que significa que el lector empírico es aquel que intenta conjeturas, no sobre las intenciones del autor empírico, sino sobre las del autor modelo. El autor modelo es aquel que, como estrategia textual, tiende a producir un determinado lector modelo. [...] Y he aquí entonces que la investigación sobre la intención del autor y sobre la de la obra coinciden. Coinciden, al menos, en el sentido que autor (modelo) y obra (como coherencia del texto) son el punto virtual al que apunta la conjetura. Más que parámetro para convalidar la interpretación, el texto es un objeto que la interpretación construye en el intento circular de

---

oído del otro, sin embargo, este orden se trastoca en el texto escrito (en nuestro caso el cine) al separar el acto de la enunciación y el de la recepción: el lector (espectador) está ausente de la escritura (en este caso, de la filmación, el montaje, etc.) y el escritor (aquí director, guionista, editor, etc.) está ausente en la lectura. Paul Ricœur, *Del texto a la acción. Ensayos sobre hermenéutica II*, México, FCE, 2002, p. 127-129.

<sup>83</sup> *Ibidem*, p. 34.

<sup>84</sup> Umberto Eco, “Intentio lectoris. Apuntes sobre la semiótica de la recepción” en *Los límites de la interpretación*, España, Editorial Lumen, 1992, p. 25.

<sup>85</sup> Es por esta razón que en este trabajo no consideraré las prácticas de la recepción de las películas estudiadas en virtud de que, aunque es un tema de sumo interés, rebasa las posibilidades de esta investigación. Como lo señala Roger Chartier, la multiplicidad de interpretaciones que admite un texto está imbuido por “(...) un proceso históricamente determinado cuyos modos y modelos varían según el tiempo, los lugares y las comunidades.” Roger Chartier, *El mundo como representación*, Barcelona, Gedisa Editores, 1995, p. 51.

convalidarse a través de lo que la constituye. Circulo hermenéutico por excelencia, sin duda.<sup>86</sup>

Es por ello que la producción de significados de un texto sólo puede ser comprendida en virtud de sus consecuencias “tanto previstas e intencionadas como no previstas y no intencionadas.”<sup>87</sup> De esta suerte es importante considerar al texto como un todo significativo y, por tanto, independiente de su autor empírico. Por esta razón atribuiré los sentidos y significados de los discursos cinematográficos al *narrador implícito* que, diferenciándose del autor real, será pensado como la “instancia que, manejando simultáneamente todas las materias expresivas del cine (imágenes, lenguaje verbal, música, etc.) y sirviéndose de los mecanismos del montaje, articula con ellas el relato fílmico en su totalidad.”<sup>88</sup> De esta modo, reconociendo que no es posible leer un texto de manera unívoca, me propongo hacer una interpretación crítica, en el sentido de *conjetura* de Eco, de los discursos fílmicos que son objeto de estudio.

A su vez, considero a los discursos fílmicos como forma y contenido en la medida en que, como lo ha señalado Hayden White, la forma narrativa no es solamente un vehículo para la transmisión de información, sino que es un elemento que transforma los significados del contenido.<sup>89</sup> Por esta razón, los procedimientos formales, las elecciones estéticas y las estrategias narrativas, serán relevantes en la medida en que permitan profundizar las interpretación de los discursos memoriales.

Dentro de las estrategias narrativas empleadas por el cine resulta importante profundizar en los estatutos que se le han otorgado a la imagen<sup>90</sup> y que plantean algunas paradojas y contradicciones sintetizadas en el

---

<sup>86</sup> Umberto Eco, *op. cit.*, p. 41.

<sup>87</sup> Hayden White, “La cuestión de la narrativa en la teoría historiográfica actual” en *El contenido de la forma. Narrativa, discurso y representación histórica*, Barcelona, Paidós, 1992, p. 68.

<sup>88</sup> María del Rosario Neira Piñeiro, *op. cit.*, pp. 60-61.

<sup>89</sup> Cfr. Hayden White, *op. cit.*, pp. 41-74.

<sup>90</sup> Me concentro en la imagen en la medida en que socialmente se ha constituido como uno de los mecanismos de autenticación de lo dicho. Aunque el movimiento, el sonido y la palabra son partes fundamentales de las narraciones cinematográficas, no tienen la misma relevancia en cuanto a la evidencialidad.

binomio realismo *versus* representación. Por un lado se piensa a la imagen desde una perspectiva mimética, en donde se las relacionan “[...] con su proveniencia, como si los fenómenos pudieran, por un instante, equivaler a su registro.”<sup>91</sup> Las imágenes aparecen así como la “huella innegable de algo que ha sido.”<sup>92</sup> y pueden colocar a quien las mira en la posición de testigo. Por ello la imagen logra satisfacer la necesidad de *ver para creer*, en palabras de Philippe Dubois aparece “como una especie de prueba, a la vez necesaria y suficiente, que atestigua indudablemente la existencia de lo que da a ver.”<sup>93</sup> Por otra parte está la perspectiva que ha puesto en cuestión la idea de mostración objetiva de la realidad para señalar que las imágenes crean o presentan una realidad *otra*, distinta, trascendiendo el mero registro o duplicación de lo dado.<sup>94</sup> Dicha concepción señala que las imágenes son eminentemente codificadas (técnica, cultural, sociológica y estéticamente).<sup>95</sup> Esta reflexión resulta interesante sobre todo en el ámbito del documental<sup>96</sup> - forma discursiva mayoritaria del cine sobre el movimiento estudiantil- que permitirá reflexionar sobre el modo en que cada película se relaciona con la idea de realidad y que, por supuesto, revela los modos en que socialmente se autoriza narrativizar al movimiento estudiantil de 1968.

El conjunto de películas que serán analizadas comprenden los años que van de 1968 y hasta 2008 –1968 como fecha de la primera producción cinematográfica realizadas en México, 2008 como la fecha de la última producción estrenada mientras se realizaba la presente investigación-.<sup>97</sup> Esta delimitación cronológica obliga a trabajar con documentales y ficciones, dos

---

<sup>91</sup> Ana Amado, *op. cit.*, p. 44.

<sup>92</sup> Victoria Langland, *op. cit.*, p. 87.

<sup>93</sup> Philippe Dubois, “De la verosimilitud al índice” en *El acto fotográfico: de la representación a la recepción*, Barcelona, Paidós, 1986, p. 20.

<sup>94</sup> Elizabeth Jelin y Ana Longoni, “Introducción”, en Elizabeth Jelin y Ana Longoni (coord.), *op. cit.*, p. XVI.

<sup>95</sup> Philippe Dubois, *op. cit.*, p. 36.

<sup>96</sup> Para un acercamiento sobre las relaciones y contradicciones de la idea de imagen documental *versus* objetividad y realidad cfr. Antonio Weinrichter, *Desvíos de lo real: el cine de no ficción*, Madrid, T&B Editores, 2004 y Bill Nichols, *La representación de la realidad*, Barcelona, Paidós Comunicación, 1997.

<sup>97</sup> *Borrar de la memoria*, dirigida por Alfredo Gurrola, fue realizada en 2010 y estrenada en 2011. Por su parte, *Tlatelolco: verano del 68*, de Carlos Bolado, se estrenó en 2013. Ninguna de las dos son incluidas en este trabajo.

formas que se distinguen claramente por sus estrategias estéticas, narrativas y por sus pretensiones referenciales. Sin embargo, parto de la consideración de que los límites entre el documental y la ficción son más tenues de lo que se suele afirmar. Aunque el documental pretende describir los acontecimientos efectivos del mundo real –para lo que asumimos se emplea una base documental y empírica- es innegable que éste “incorpora un nivel de retórica o artificio irreductible”<sup>98</sup> incurriendo, necesariamente, en estrategias narrativas que lo acercan al formato ficcional. Por su parte, pensar a la ficción simplemente como producto de la imaginación es una actitud reductiva. Como lo ha señalado Ricœur, “la ficción *redescribe* lo que el lenguaje convencional ha *descrito* previamente.”<sup>99</sup> Es decir que aunque el documental se propone referir al mundo a partir de la evidencia empírica, la ficción tratar de redescibir la realidad a partir de estructuras simbólicas. Por ello, más que recursos antitéticos, son medios complementarios que refieren a la acción humana. Ambas formas son producto de una actividad selectiva e interpretativa y son convenciones sociales que estipulan cómo se puede o debe hablar sobre ciertos temas.

### **Las películas sobre el movimiento estudiantil de 1968**

En la presente investigación abordo un conjunto de películas que pertenecen al cine independiente y al cine comercial. Esta cuestión resulta relevante en la medida en que fue la producción independiente –que nació hacia la segunda mitad del siglo XX y que tuvo un gran estímulo con el surgimiento en 1963 de la primera escuela de cinematografía del país, el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC)<sup>100</sup>- la que trató por primera vez temas de índole política en sus narrativas. Sin embargo, durante los años sesenta las

---

<sup>98</sup> Patrick Dove, “Narrativas de justicia y duelo: testimonio y literatura del terrorismo de Estado en el Cono Sur” en Elizabeth Jelin y Ana Longoni (coord.), *op. cit.*, p. 162.

<sup>99</sup> Paul Ricœur, *Historia y narratividad*, Barcelona, Paidós Ibérica, 1999. p. 142.

<sup>100</sup> De las películas consideradas en esta investigación todos los directores son egresados del CUEC a excepción de Oscar Menéndez –que estudió en la escuela de cine de Praga y fue docente del CUEC-, Maryse Sistach –egresada del Centro de Capacitación Cinematográfica (CCC)- y Nicolás Echevarría –estudiante de la Millenium Film Workshop de Nueva York-.

películas con preocupación social eran relativamente escasas y más bien existía un interés por desarrollar un cine de autor.<sup>101</sup> De esta suerte el movimiento estudiantil de 1968 se convirtió en el punto de inflexión para abordar temas comprometidos con la realidad del momento de manera sistemática.<sup>102</sup> En esta primera etapa surgieron *Únete pueblo* (1968) de Oscar Menéndez, *Comunicados* (1969) firmados por el CNH, *El grito* (1969) de Leobardo López Aretche, *2 de octubre: aquí México* (1970) e *Historia de un documento* (1971) de Menéndez, *Tómalo como quieras* (1971) de Carlos González Morantes e *¿Y si platicamos de agosto?* (1981) de Maryse Sistach. Las cinco primeras películas son documentales –con metraje capturado

---

<sup>101</sup> Las preocupaciones estéticas y narrativas del cine que se gestaba en el ámbito independiente respondían en gran medida a las propuestas de la Nueva Ola Francesa y el neorrealismo italiano. A esto contribuyó la realización de distintos concursos de cine experimental de largometraje –el primero de ellos celebrado en 1965-.

<sup>102</sup> La década de los años cuarenta resultó paradigmática para la cinematografía nacional porque fue el momento en que se consolidó como una industria –se ha considerado que esto sucedió a partir de *Allá en el rancho grande* (1936) de Fernando de Fuentes-. Este cine industrial comenzó a determinar los mecanismos de producción del cine, es a partir de entonces que surgió la Asociación de Productores Cinematográficos de México (1936) o el Sindicato de Trabajadores de la Industria Cinematográfica (1945). A su vez, en 1947, se consolidó el Banco Nacional Cinematográfico, que era sostenido principalmente con capital del Estado, y que tenía como función la de asegurar el financiamiento de las películas. Es a partir de este momento que la industria cinematográfica mexicana se convirtió en una de las cinco más importantes del país y logró consolidarse frente a la cinematografía de América Latina. Sin embargo, en la década de los cincuenta la industria fílmica entró en crisis con lo cual se empleó una fórmula para sobrevivir: la producción de películas de bajo costo y de temas urbano-arrabaleros; la producción comenzó a dirigirse a un público de menos recursos, mientras la clase media prefería el cine norteamericano o era seducida con la llegada de la televisión. De este modo, en la década de los setenta la industria cinematográfica se declaró oficialmente en crisis (económica y de calidad). Era una industria que estaba más preocupada por garantizar la recuperación de la inversión y el mantenimiento del sistema, más que en explorar las posibilidades estéticas y narrativas del cine –como sucedía en Francia o Italia-. Bajo este contexto surge el cine del 68, un cine independiente y universitario, que estaba al margen de la industria cinematográfica, y que tenía la posibilidad de renovar la estética del cine mexicano. Esta producción, sin embargo, no representó un quiebre en el ámbito de la exhibición ya que fueron películas poco vistas. Israel Rodríguez, *Entre la preocupación existencial y el cine social*, tesis de licenciatura, México, Facultad de Filosofía y Letras-UNAM, 2008, pp. 14-19, 23-24.

durante los sucesos- y las dos últimas ficciones. Fue en 1989, con *Rojo amanecer*, cuando una película de ficción, eminentemente comercial, pudo hablar por primera vez del movimiento estudiantil.<sup>103</sup>

A pesar del punto de quiebre que representó *Rojo amanecer*, la producción cinematográfica posterior se ha mantenido primordialmente en el ámbito independiente y documental –*México 68* (1993) de Oscar Menéndez, *Díaz Ordaz y el 68* (1998) de Luis Lupone,<sup>104</sup> *Batallón Olimpia: documento abierto* (1998), *Operación galeana* (2000) y *Tlatelolco, las claves de la masacre* (2002) de Carlos Mendoza, *El memorial del 68* (2006) de Nicolás Echevarría, *1968: la conexión americana* (2008) de Mendoza y *1968* (2010) de Carlos Bolado, llegando a explorar nuevos espacios de difusión –como los documentales elaborados por *Canal seis de julio* (Mendoza) que pueden ser vistos en *youtube*, o *Gustavo Díaz Ordaz y el 68*, *El memorial del 68* y *1968* que fueron transmitidos por televisión abierta-. Sin embargo esta tendencia parece estarse modificando con las producciones de ficción más recientes – *Borrar de la memoria* (2010) de Alfredo Gurrola y *Tlatelolco: verano del 68* (2013) de Carlos Bolado- que han sido pensadas para ser exhibidas en las salas de cine comercial. Estas consideraciones resultan fundamentales porque permiten trazar las tendencias estéticas, narrativas y formales que ha empleado la cinematografía del movimiento estudiantil.

A su vez, es interesante señalar que en la producción filmica *sesentayochera* está la abrumadora presencia de documentales –de las dieciocho películas a las que me refiero, tan sólo 5 son ficciones-. Aparentemente la producción cinematográfica ha aumentado conforme ha pasado el tiempo, pues durante los 60 y hasta los 90 la producción por cada década rondó entre dos y tres películas; sin embargo, con los albores del siglo XXI la tendencia parece modificarse al haber un *boom* cinematográfico sobre el tema, de 2000 a 2012 se realizaron siete filmes.

---

<sup>103</sup> Álvaro Vázquez Mantecón, “El 68 en el cine mexicano” en *Memorial del 68*, *op. cit.*, p. 203.

<sup>104</sup> Aunque *Clío* no puede pensarse como una productora independiente, siendo Televisa uno de los lugares donde se transmiten dichos documentales, lo cierto es que son filmes que no están pensados para ser exhibidos en salas de cine comercial.

El conjunto de películas puede dividirse en algunas tendencias determinadas por elementos formales y por el contexto político que me han permitido estructurar el capitulado de la tesis de la siguiente manera:

1. **Las voces de los actores.** Son las películas que se elaboraron entre 1968 y 1971 y que tienen como punto de comunión el haber sido realizadas por los actores del movimiento. En esta categoría se encuentran *Únete pueblo*, *Comunicados*, *El grito*, *2 de octubre: aquí México* e *Historia de un documento*.

2. **La llegada de la ficción.** Son las películas que se realizaron entre 1971 y 1989, que buscan recrear los sucesos de días específicos de la movilización estudiantil de 1968. A esta categoría pertenecen *Tómalo como quieras*, *¿Y si platicamos de agosto?* y *Rojo amanecer*.

3. **La era del testimonio.**<sup>105</sup> Son películas realizadas entre 1993 y 2010 y que se caracterizan, primordialmente, por un empleo importante de testimonios. A esta categoría pertenecen *México 68*, *Díaz Ordaz y el 68*, *El memorial del 68* y *1968*.

4. **La historia de la violencia.**<sup>106</sup> Son las películas elaboradas entre 1999 y 2008 que, aunque emplean de manera importante el testimonio, su objetivo primordial es desentrañar la historia de la violencia contra el movimiento. A esta categoría pertenecen: *Batallón Olimpia*; *Operación Galeana*; *Tlatelolco, las claves de la masacre* y *1968: la conexión americana*.

---

<sup>105</sup> Annette Wiewiorja, *L'ère du témoin*, París, Plon, 1998.

<sup>106</sup> Idea retomada de Héctor Jiménez, *op. cit.*, p. 26.



## Capítulo 1

### Las voces de los actores

#### El contexto.

Durante el desarrollo de los sucesos comenzaron a estructurarse dos interpretaciones que resultaban antagónicas. Por un lado estaba “la de los propios estudiantes y los sectores que los apoyaban, que percibían al movimiento como lucha contra la represión gubernamental” y, por el otro, la que “partía del gobierno, del PRI y de los sectores sociales económicos [...] que lo apoyaban”<sup>107</sup> y que pensaban los sucesos estudiantiles como parte de una conjura comunista. Desde años antes del 68, Gustavo Díaz Ordaz se había convencido de la existencia de un complot internacional contra México. Se asumía que “los grupos radicales se aprovecharían de la Olimpiada para organizar algunos desórdenes.”<sup>108</sup> Por esta razón el movimiento estudiantil fue permanente y sistemáticamente señalado como parte de esa conjura.

Después de los sucesos de Tlatelolco, la versión oficial y la prensa<sup>109</sup> intensificaron esa interpretación y aseguraron que los sucesos violentos del 2 de octubre habían formado parte de esa conspiración que buscaba desestabilizar al país:

Los principales diarios de la Ciudad de México optaron por alinearse a la versión gubernamental de los hechos ocurridos en Tlatelolco y las notas editoriales de ese día fueron clara muestra de ello. [...] prácticamente todos coincidían en lo general: los muertos de aquella refriega fueron el resultado lastimero de una abierta provocación contra la estabilidad del país y su gobierno.<sup>110</sup>

---

<sup>107</sup> Eugenia Allier Montaña, *op. cit.*, (por aparecer en 2014).

<sup>108</sup> Sergio Aguayo, *op. cit.*, p. 116.

<sup>109</sup> Alberto del Castillo ha señalado que durante el conflicto la mayor parte de la prensa nacional adoptó una línea editorial acorde con la postura gubernamental, sin embargo, existieron excepciones como la revista *Life en español*, *¿Por qué?* y *La cultura en México* -suplemento de la revista *¡Siempre!*-. Estos medios informativos dedicaron una amplia cobertura al movimiento estudiantil. Alberto del Castillo, “El movimiento estudiantil de 1968, la cobertura fotográfica” en *Alquimia*, mayo-agosto, 2008, año 11, núm. 33, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, pp. 70-80.

<sup>110</sup> Héctor Jiménez, *op. cit.*, p. 32.

El 3 de octubre distintos medios impresos hablaban de francotiradores que habían agredido a las tropas del ejército. *El Universal* señalaba que en los sucesos había habido 29 muertos y más de 80 heridos en ambos bandos, además de 1000 detenidos.<sup>111</sup> El 4 de octubre ya comenzaban a circular titulares en donde se hablaba de una agitación en la que estaban involucrados “nacionales y extranjeros con propósitos antimexicanos y muy peligrosos.”<sup>112</sup> El 6 de octubre periódicos como *El Heraldo de México* afirmaban que se trataba de un movimiento para derrocar al gobierno,<sup>113</sup> y el 7 del mismo mes *El Sol de México* señalaba que los militares habían encontrado, durante los sucesos del 2 de octubre, un arsenal constituido por diversas armas que pertenecía a los agitadores.<sup>114</sup>

A esta cobertura mediática se le sumaron las declaraciones que uno de los líderes del CNH, Sócrates Amado Campos Lemus, hizo el 6 de octubre tras su detención. Campos Lemus señaló que en las juntas del CNH se había acordado que en la manifestación del 2 de octubre se conformaran “columnas de seguridad” que en realidad eran:

grupos de choque. Que cada una de estas columnas o grupo estaba integrado por un responsable o comandante y algunos miembros armados. [...] Que la finalidad de la formación de estas columnas fue la de dar a las personas que concurren al mitin de Tlatelolco, su seguridad y para que, en cuanto llegaran los granaderos o los soldados a disolver el mitin, abrir el fuego en contra de ellos, particularmente en los grupos donde se sospechaba que estaban los mandos, tanto de los granaderos como del Ejército.<sup>115</sup>

Las declaraciones de Campos Lemus fueron empleadas por el gobierno como la prueba de que sus sospechas eran ciertas. Frente a esta

---

<sup>111</sup> “29 muertos y más de 80 heridos en ambos bandos; 1,000 detenidos” en *El Universal*, 3 de octubre de 1968 en Aurora Cano Andaluz, 1968: *Antología periodística*, México, Instituto de Investigaciones Bibliográficas, UNAM; 1993, p. 240.

<sup>112</sup> “El ejército mantiene la tranquilidad y se informa oficialmente de 29 muertos” en *Novedades*, 4 de octubre de 1968, *Ibidem*, p. 245.

<sup>113</sup> “El General Cárdenas condena a los agitadores” en *El Heraldo de México*, 6 de octubre de 1968, *Ibidem*, p. 253.

<sup>114</sup> “Los alborotadores tenían un arsenal en Tlatelolco” en *El Sol de México*, 7 de octubre de 1968, *Ibidem*, p. 260.

<sup>115</sup> “Revelaciones sobre el movimiento” en *Excelsior*, 6 de octubre de 1968, *Ibidem*, p. 252.

cobertura mediática también aparecieron libros, “panfletos y folletos empeñados en desentrañar la supuesta conspiración contra México.”<sup>116</sup> Dichas publicaciones tuvieron lugar entre 1969 y 1972 y resultaron textos que “coinciden en una abierta condena al movimiento estudiantil y una preocupación casi paranoica por la infiltración extranjera y/o comunista en México.”<sup>117</sup>

De esta manera es claro como a partir del 2 de octubre se asestó un golpe contundente contra el movimiento estudiantil. Durante los meses de julio y hasta septiembre la versión oficial había tenido cierta resonancia, pero aún así el movimiento contaba con una importante participación<sup>118</sup> –las manifestaciones masivas que convocó el CNH fueron realizadas entre agosto y septiembre-. Sin embargo, a partir del 2 de octubre, con la detención de un buen número de líderes estudiantiles y con los aparatosos sucesos de Tlatelolco –de los que se desconocen las cifras exactas de heridos y muertos- el movimiento comenzó su repliegue que culminaría con la declaración del fin de huelga el 4 de diciembre de 1968.

A partir del 2 de octubre el gobierno buscó quitar toda legitimidad al movimiento. La estrategia buscaba convencer a la opinión pública, principalmente la internacional, de la siniestra conjura que se gestaba en el país y de la que, en efecto, estaba convencido Gustavo Díaz Ordaz. La actuación de militares, policías y granaderos quedaba justificada al afirmar que ellos habían sido atacados por francotiradores que formaban parte del movimiento estudiantil.<sup>119</sup> Así:

Durante diez días se hizo hasta lo imposible para que, a partir del 12 de octubre, México y el mundo estuviesen convencidos de que *nada*

---

<sup>116</sup> Héctor Jiménez, *op. cit.*, p. 39.

<sup>117</sup> *Ibidem*, p. 40.

<sup>118</sup> Sin embargo vale la pena señalar que, contrariamente al relato hegemónico del 68, el movimiento no tuvo un “apoyo casi universal entre el pueblo”. Por el contrario, distintos sectores vieron a los estudiantes con “cinismo y rechazo”. Zolov ha sugerido que hubo más gente que se oponía al movimiento de la que lo apoyaba. “No hubo protesta pública masiva como respuesta a la masacre de cientos de estudiantes el 2 de Octubre en la Plaza de las Tres Culturas, apenas 10 días antes del comienzo de la olimpiada. La mayoría de la gente, uno se puede imaginar, estaba satisfecha que por fin, el gobierno había acabado con esos jóvenes revoltosos.” Eric Zolov, *op. cit.*, pp. 103, 107.

<sup>119</sup> Jorge Volpi, *op. cit.*, p. 341.

*había pasado*. Nada. Diez días que –junto con el acto extremo de Tlatelolco- le bastaron al gobierno para borrar al movimiento estudiantil de la historia, como si nunca hubiese existido, como si las calles no se hubiesen llenado con las protestas de miles de jóvenes y como si los tanques y los soldados no hubiesen sido parte del escenario de la ciudad de México a lo largo de dos meses. Era una tarea difícil pero se llevó a cabo con precisión y esmero. Una acuciosa manipulación de los medios, una represión que se recrudecía bajo tierra y un hábil manejo de la imagen pública casi lograron convencer a todos de la libertad que prevalecía en la república.<sup>120</sup>

Frente al sistemático ataque de los medios de comunicación en contra del movimiento estudiantil, que había iniciado desde julio y que acentuó su tenor en octubre, los estudiantes intentaron “romper con el cerco informativo en el que la prensa oficial tenía confinado al movimiento.”<sup>121</sup> Inicialmente y antes del mes de octubre emplearon las brigadas que recorrían distintos barrios de la ciudad con la intención de informar y obtener ayuda económica de los ciudadanos. Después del 2 de octubre se emplearon estrategias clandestinas, como la elaboración de narrativas cinematográficas que apostaban por “la elocuencia de las imágenes (como manera de) contradecir las impugnaciones que les hacía el régimen en la prensa y los medios masivos de comunicación.”<sup>122</sup> A esta tendencia contrainformativa se le sumaron algunos periódicos –*Por qué?*, *La vida en México* o la revista *Life en español*-, además de textos de corte académico como el de Ramón Ramírez, *El movimiento estudiantil de México* (1969) o testimoniales como *Días de guardar* (1970) de Carlos Monsiváis, *La noche de Tlatelolco* (1971) de Elena Poniatowska y *Los días y los años* (1971) de González de Alba -estudiante de la UNAM y miembro del CNH-.

En 1969, en su V Informe de gobierno, Gustavo Díaz Ordaz afirmó: “Por mi parte, asumo íntegramente la responsabilidad personal, ética, social, jurídica, política e histórica, por las decisiones del gobierno en relación con los sucesos del año pasado.”<sup>123</sup> Las acciones se justificaban, según una

---

<sup>120</sup> *Ibidem*, p. 361.

<sup>121</sup> Álvaro Vázquez Mantecón, *op. cit.*, 2007, p. 195.

<sup>122</sup> Álvaro Vázquez Mantecón, “La visualidad del 68” en *La era de la discrepancia*, México, UNAM, 2006, p. 35.

<sup>123</sup> Luis Lupone, *Gustavo Díaz Ordaz y el 68* (DVD), México, Clío, 1998, 18:47-18:58

declaración hecha por Díaz Ordaz en 1977, en la medida en que le habían permitido salvar al país de esa perversa conjura internacional de la que habían sido partícipes –por engaño, ingenuidad o convicción- los jóvenes estudiantes.

Por su parte, Luis Echeverría Álvarez en su mandato como presidente de la República, emprendió la “apertura democrática” que buscaba dar solución a los problemas planteados por los sectores movilizados en 68 y con la cual se “puso en libertad a los dirigentes estudiantiles y a otros presos políticos como los líderes ferrocarrileros del movimiento de 1958-1959; [se] intentó abrir un diálogo con los estudiantes del país y, finalmente, [se] derogó los polémicos artículos 145 y 145 bis.”<sup>124</sup> Estas acciones representaban una manera de deslindarse de su antecesor –Díaz Ordaz- y de la responsabilidad de los sucesos de 68.

Sin embargo, el gobierno de Echeverría se caracterizó por un aumento de la represión que culminó en la llamada *guerra sucia*. Uno de los momentos más conocidos del autoritarismo echeverrista fueron los sucesos del 10 de junio de 1971 –cuando un grupo de estudiantes de la ciudad de México se manifestaban en solidaridad con los estudiantes de la Universidad de Nuevo León y fueron reprimidos violentamente por el grupo paramilitar de los Halcones-. A pesar de haber recurrido a la represión de las guerrillas, de las organizaciones de izquierda y de todo movimiento social independiente o disidente, “el régimen priísta jugaba paralelamente la carta de la apertura política.”<sup>125</sup> Dentro de este doble juego no sorprende que en 1972 *La noche de Tlatelolco* fuera anunciada como ganadora del premio Xavier Villaurrutia<sup>126</sup> -rechazado por Elena Poniatowska-; tampoco resulta extraño el que, a partir de 1974, se realizaran las primeras marchas en algunas ciudades del país para conmemorar los sucesos de 1968 –en la ciudad de México la primera se registró hasta 1977-.<sup>127</sup>

---

<sup>124</sup> Eugenia Allier Montaña, *op. cit.*, 2009, p. 295.

<sup>125</sup> Massimo Modonessi, *La crisis histórica de la izquierda socialista mexicana*, México, Casa Juan Pablos-UCM, 2003, p. 28.

<sup>126</sup> Héctor Jiménez, *op. cit.*, p. 61.

<sup>127</sup> Eugenia Allier Montaña, *op. cit.*, 2009, p. 295.

## Las películas.

Según Eugenia Allier, entre 1969 y 1977, los principales sujetos encargados de recordar y organizar actos en torno a los sucesos de 68 fueron los estudiantes de las principales universidades del país, “ciudadanos independientes no agrupados en asociaciones amplias que pudieran obtener eco”.<sup>128</sup> Esta tendencia parece ilustrarse en el ámbito cinematográfico, donde la producción de esos años estuvo a cargo de estudiantes y profesores que militaron en el movimiento.<sup>129</sup>

*Únete pueblo* y *Comunicados* son películas que se realizaron durante el desarrollo del movimiento; mientras que *El grito, 2 de octubre: aquí México*, *Historia de un documento* y *Tómalo como quieras*, son filmes que se elaboraron en los años inmediatamente posteriores, es decir, de 1969 y hasta 1971. Los autores de estas producciones fueron Óscar Menéndez –profesor de la preparatoria 1 de la UNAM y cineasta independiente que, por encargo del CNH, capturó distintas imágenes de las movilizaciones-, Leobardo López Aretche –alumno del CUEC, representante de esa escuela ante el CNH, designado por ese mismo Consejo para registrar visualmente el movimiento y

---

<sup>128</sup> *Ibidem*, p. 296. Hay que recordar que el PCM, un organismo potencialmente apto para adoptar la causa, se encontraba en la semiilegalidad.

<sup>129</sup> Sin embargo también es importante señalar que se trata de películas que forman parte de la producción cinematográfica independiente que, a partir de los años cincuenta, comenzó a surgir de manera incipiente y gracias al auspicio del productor Manuel Barbachano –*Raíces* de Benito Alazraki (1953) y *Torero* de Carlos Velo (1956) son ejemplos de ello-. Fue a principios de los años sesenta, con el surgimiento del grupo Nuevo Cine, la realización del Primer Concurso de Cine Experimental y la fundación de distintos cine-clubes, que comenzó a consolidarse el cine independiente mexicano. Por su parte, la fundación del CUEC propició el surgimiento de un cine universitario que estaba interesado en vincularse con la realidad social. Así, a partir de estos dos ámbitos, se elaboró una respuesta a la producción industrial que, para ese momento, se encontraba en plena crisis económica y estética. Esta producción independiente y universitaria tuvo influencia de la *nouvelle vague*, del neorrealismo italiano, del cine de Luis Buñuel y del *nuevo cine latinoamericano*. Según Israel Rodríguez *El grito* puede ser pensada como la película que marcó el inicio de un tipo de cine que pretendía responder a preocupaciones políticas y que podría ser considerado como el primer cine militante elaborado en México. Israel Rodríguez, *op. cit.*, pp. 52-54, 83-89.

encarcelado el 2 de octubre-<sup>130</sup> y Carlos González Morantes –estudiante del CUEC, representante ante el CNH, encarcelado durante el movimiento estudiantil y colaborador de *El grito*-.<sup>131</sup> El caso de los *Comunicados* es distinto, ellos aparecen firmados por el CNH, sin embargo, Álvaro Vázquez Mantecón ha señalado que quienes editaron el material –producto de las brigadas del CUEC- fueron Paul Leduc y Rafael Castanedo.<sup>132</sup>

A excepción de la película de González Morantes, el conjunto de filmes son documentales que exhiben el metraje captado en el momento de los sucesos y que buscan proporcionar un relato de los mismos y denunciar la actuación estatal. *Tómalo como quieras* (González Morantes), en cambio, se configura como una suerte de reflexión sobre los aciertos y errores del movimiento estudiantil de 1968 a partir de un relato ficticio. Es por esta razón que, aunque coincide en ser una narrativa hecha por un militante del movimiento, desarrollaré su análisis en el siguiente capítulo ya que, además de la cuestión formal, plantea una vertiente reflexiva más que de denuncia. De esta suerte *Tómalo como quieras* abre el género de ficción que remite al 68 y justamente, dicha forma discursiva, es el tema del capítulo siguiente. A su vez y desafortunadamente *Únete pueblo* y *2 de octubre: aquí México* no son películas que puedan ser vistas,<sup>133</sup> por lo cual sólo abordaré en el presente capítulo los *Comunicados*, *El grito* e *Historia de un documento*.

Sin embargo, al ser películas independientes y que fueron realizadas en un contexto político adverso, el conjunto de filmes “no consiguieron llegar a grandes públicos ni salir de ámbitos restringidos como la audiencia

---

<sup>130</sup> Álvaro Vázquez Mantecón, *op. cit.*, 2007, p. 88.

<sup>131</sup> Perla Ciuk, *Diccionario de directores del cine mexicano*, México, CONACULTA-Cineteca Nacional, 2002, tomo I, p. 365.

<sup>132</sup> Álvaro Vázquez Mantecón, *op. cit.*, 2007, p. 198

<sup>133</sup> Las películas sólo se encuentra en 16 mm y están en manos de su director, Oscar Menéndez. Sin embargo mucho del metraje de estos documentales fue retomado en *Historia de un documento y México 68*. *Únete pueblo* es un documental que aborda los sucesos hasta el 27 de agosto. Comenzó a exhibirse a finales de agosto y fungía como un noticiario para los miembros del movimiento. Posteriormente y en la clandestinidad se realizó *2 de octubre: aquí México* que abarca los acontecimientos desde julio y hasta octubre. Olga Rodríguez Cruz, *El 68 en el cine mexicano*, México, Universidad Iberoamericana/BUAP/Delegación Coyoacán del Gobierno del Distrito Federal/Instituto Tlaxcalteca de Cultura, 2000, p. 45-46.

universitaria organizada en cineclubes.”<sup>134</sup> Ello a pesar de que su intención era mostrar la interpretación estudiantil de los sucesos y hacer frente a aquella que se difundía en la prensa y la televisión.

## Comunicados

Los *Comunicados* fueron elaborados en 1968 por encargo del CNH ante la iniciativa de los estudiantes del CUEC<sup>135</sup> de capturar visualmente los sucesos que comenzaban a ocurrir a finales de julio de aquel año. Los estudiantes de la escuela de cinematografía decidieron salir a las calles con la intención de romper el cerco mediático del que era objeto el movimiento estudiantil – además de estas brigadas filmicas, la escuela de San Carlos y La Esmeralda conformaron brigadas gráficas-. Para ello “el CNH enviaba periódicamente un listado de las actividades que se llevarían a cabo, y una asamblea del CUEC repartía las tareas por realizarse.”<sup>136</sup> Las cintas y cámaras que el centro de estudios tenía para las prácticas escolares, fueron tomadas por los jóvenes para filmar el movimiento. Fue a partir de este material que se conformaron los *Comunicados* –mismas imágenes que posteriormente serían empleados en *El grito*-.

Los *Comunicados* están estructurados por 4 cortometrajes que tienen una función informativa y hablan de distintos momentos hasta el 28 de agosto –cuando los estudiantes, tras una manifestación, fueron desalojados del Zócalo por militares y granaderos-. Estos cortometrajes aparecen firmados por el CNH y no por algún sujeto concreto –aunque, como ya he señalado antes, la edición se le ha atribuido a Paul Leduc<sup>137</sup> y Rafael Castanedo<sup>138</sup>-.

---

<sup>134</sup> Álvaro Vázquez Mantecón, *op. cit.*, 2006, p. 35.

<sup>135</sup> El Centro Universitario de Estudios Cinematográficos de la UNAM empezó como un taller de cine. Fue fundado por Manuel González Casanova en 1963. La escuela se erigió como un lugar que intentaba “crear un cine crítico y acorde a la realidad social del país.” Isis Saavedra Luna, *Entre la ficción y la realidad: fin de la industria cinematográfica mexicana 1989-1994*, México, UAM-Xochimilco, 2000, p. 211.

<sup>136</sup> Álvaro Vázquez Mantecón, *op. cit.*, 2006, p. 34

<sup>137</sup> Paul Leduc tuvo distintos acercamientos con el cine desde los años 60 –cursó las Lecciones de Cine de la UNAM, formó parte de la revista Nuevo Cine, trabajó en el área de cine en la televisión francesa-. En 1967 fundó el grupo Cine 70; en



Según Vázquez Mantecón la decisión de firmar los *Comunicados* por el CNH podía deberse a la necesidad de proteger a sus autores, pero también por ser concebidos como producto de un trabajo colectivo.<sup>139</sup>

Los cuatro comunicados emplean las mismas estrategias discursivas, es decir, se trata de imágenes, la mayoría fijas y muy pocas en movimiento, que fueron captadas durante los sucesos. Estas imágenes no están acompañadas por una voz en *off* u *over*,<sup>140</sup> con lo cual se pretende dar la impresión de estar viendo los acontecimientos mismos, sin la mediación subjetiva que podría imponer la narración de los hechos. Es la banda sonora que incorpora discursos, sonidos ambientales de las manifestaciones, canciones o arreglos musicales<sup>141</sup> la que dota de continuidad discursiva a las imágenes y que, más que tener una función informativa, imprimen emocionalidad a las mismas. A su vez se incluyen pequeños textos que ayudan a otorgar sentido a los cortometrajes. De esta suerte los *Comunicados* asumen a las imágenes como prueba de la realidad, por ello, a juicio del *narrador implícito*,<sup>142</sup> basta con mostrarlas para contradecir la versión que circulaba en los medios de comunicación masiva.

El primer comunicado se titula *Comunicado cinematográfico número 1: la agresión* y tiene una duración de 5 minutos. El cortometraje inicia con un texto que señala que *el 17 de agosto de 1968 el Consejo Nacional de Huelga presentó a la prensa nacional y extranjera las pruebas de la brutal agresión, y*

---

1969 participó en la fundación del grupo Cine Independiente de México. Posteriormente dirigió distintas películas entre las que se encuentran *Reed México insurgente* de 1970; *Frida, naturaleza viva* de 1983 o *Cobrador, in God we trust* de 2006. Perla Ciuk, *op. cit.*, tomo I, p. 446.

<sup>138</sup> Rafael Castanedo comenzó en 1965 sus estudios de cine en el IDHEC, en Francia. En 1967 regresó a México y participó en la creación del grupo Cine 70. Colaboró como sonidista en *El grito* y como asistente de *Olimpiada en México*. *Ibidem*, p. 150.

<sup>139</sup> Álvaro Vázquez Mantecón, *op. cit.*, 2006, p. 35.

<sup>140</sup> Es importante señalar que el término voz *over* refiere a un personaje que se encuentra fuera de la diégesis, mientras que voz en *off* señala la voz de un personaje que forma parte del relato pero que no aparece en cuadro.

<sup>141</sup> El poco metraje empleado en los *Comunicados* no tenía sonido sincrónico debido al equipo de filmación usado.

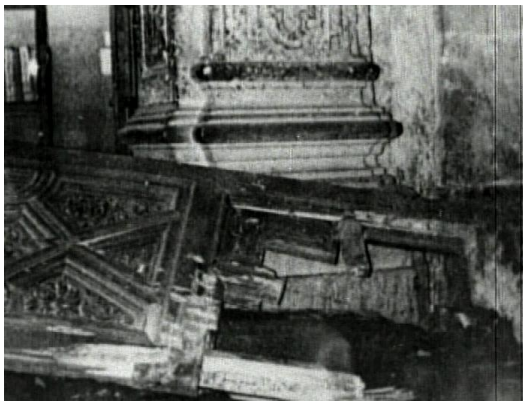
<sup>142</sup> Entidad narrativa construida por el propio texto y que se diferencia del autor *real*. En lo sucesivo los significados narrativos se los atribuiré a la figura del *narrador implícito* que, en adelante, enunciaré como *narrador*. María del Rosario Neira Piñeiro, *op. cit.*, p. 71.

acto seguido, se despliegan una serie de imágenes que, en efecto, muestran la actuación de policías y militares deteniendo a jóvenes. La intención es mostrar esa brutalidad por lo que predominan escenas de estudiantes golpeados, ensangrentados, indefensos.



Granaderos golpean a un joven.  
*Comunicados*, 02:07

El momento que puede ser identificado en estas secuencias visuales son los sucesos ocurridos el 29 de julio, cuando la policía y el ejército ingresaron a distintos planteles educativos del centro de la ciudad. Entre estos sucesos destaca el derribamiento de la puerta barroca de la Preparatoria 1 con un disparo de bazuca.



La puerta de San Ildefonso  
derrumbada. *Comunicados*,  
1:50

De este modo resulta claro el ímpetu por denunciar la actuación de las fuerzas del Estado y no, por ejemplo, de explicar las causas y motivos del movimiento estudiantil. Además de mostrar la actuación de los cuerpos policíacos y militares, el comunicado se propone exhibir el papel de la prensa. Para ello se muestran algunos titulares –*García Barragán: nuestro ejército es*

de paz, *Fue intervención razonable*- que resultan un mecanismo para señalar la cooptación de los medios informativos frente a la evidencia de las imágenes desplegadas en el *Comunicado*.

El segundo cortometraje, *Comunicado cinematográfico número 2: la respuesta*, tiene una duración de 5 minutos y 30 segundos. En él se busca mostrar la respuesta que los estudiantes dieron a la actuación del Estado. De esta suerte se muestran una serie de imágenes de distintas manifestaciones - algunas en Ciudad Universitaria, otras en avenidas del centro de la ciudad- y de las sesiones realizadas por el CNH. En estas secuencias se pretende hacer énfasis en los mecanismos de respuesta de los estudiantes; frente a la violencia del Estado, las manifestaciones y el debate se muestran como la salida estudiantil. Ello permite realzar el carácter justo de la protesta. A su vez el cortometraje logra mostrar la unidad del estudiantado al insertar una banda sonora en donde es posible escuchar que los estudiantes de la UNAM, el IPN y de distintos estados como Tabasco, Veracruz, Puebla, Morelos, Tlaxcala, Durango, Querétaro, Chiapas y Oaxaca participaban de la huelga iniciada a partir del 30 de julio. Por otra parte, es nuevamente la banda sonora, la que permite conocer parte de las consignas pregonadas en las manifestaciones: *el gobierno viola la Constitución o únete pueblo*.

Resulta interesante que en este comunicado aparecen nuevas imágenes de los símbolos de la represión –ya no sólo militares y policías-. En este caso se muestra en cuadro a un helicóptero que sobrevuela alguna de las manifestaciones y distintas pancartas que remiten a Gustavo Díaz Ordaz – en estas imágenes se le caracteriza como un orangután-.



Helicóptero sobrevolando manifestación. *Comunicados*, 08:30



Un muñeco orangután que representa a Gustavo Díaz Ordaz. *Comunicados*, 08:47

El cortometraje concluye con la inserción de un texto que pretende trastocar los límites estudiantiles de la movilización al señalar: *y si nuestros problemas tuvieron, en su inicio, un marco estudiantil... nos hemos sabido lanzar dentro de la problemática social y darle su verdadero carácter: el carácter de lucha popular.*

El cortometraje número tres se titula *México 1968 julio-agosto* que apenas dura un minuto y 38 segundos y que se concentra en mostrar imágenes del centro de la ciudad y de la Ciudad Universitaria, mientras la banda sonora reproduce tres entrevistas en donde un joven pregunta sobre la opinión que habitantes de la ciudad, todos hombres, tienen sobre el movimiento estudiantil. El montaje hace suponer que las entrevistas se realizaron a transeúntes y que, por tanto, se hicieron de manera espontánea – es posible escuchar sonidos ambientales-. Esos hombres entrevistados muestran su acuerdo con la lucha estudiantil y señalan su apoyo a la misma. De esta suerte se construye la idea de un apoyo popular masivo al movimiento pero, también, al sólo mostrar imágenes de la Ciudad Universitaria, se reduce la representación estudiantil.



Ciudad Universitaria. *Comunicados*,  
11:31

El último cortometraje se titula *Comunicado cinematográfico numero cuatro* y tiene una duración de 7 minutos. El comunicado se concentra en narrar la manifestación del 27 de agosto y el desalojo que, en la madrugada del 28, se llevó a cabo a los estudiantes que habían decidido quedarse en el Zócalo para exigir el diálogo público con el presidente. Así se inserta un texto

en el que se señala que el movimiento estudiantil se había convertido *en tribuna popular* en donde:

[...] más de medio millón de personas se concentran en el Zócalo apoyando el pliego petitorio de 6 puntos y planteando sus propias demandas, la asamblea popular exige el diálogo directo y público con las autoridades, a lo cual se responde –nuevamente– con la violencia. Como respuesta: la intervención, otra vez, del ejército y granaderos.<sup>143</sup>

Es en este comunicado en donde se establece un claro vínculo entre los estudiantes y los obreros a través de distintas consignas que pueden escucharse pero, también, donde aparece el Che Guevara como un ícono del ideario político de los jóvenes.



El Che Guevara en la ventada de un edificio. *Comunicados*, 14:00

Sin embargo, el énfasis del comunicado está en evidenciar la respuesta violenta por parte del Estado a las demandas estudiantiles que, en la manera en que aparecen en el cortometraje, parecen pacíficas, además de sensatas y justas.

La interpretación que hacen los *Comunicados* del movimiento resulta interesante. Por una parte son relatos que logran rescatar los sucesos ocurridos en los primeros días de las movilizaciones –días que narrativas posteriores, tanto cinematográficas como literarias y académicas irán desdibujando con el pasar del tiempo– y, por otra, que comienza a perfilar los modos en que el CNH quisiera que se interpretara su lucha. Es evidente que esta configuración está dada por la inmediatez con la que se realizan los *Comunicados*. Sin embargo es relevante señalar que el objetivo de los cortometrajes no está en explicar las causas de la movilización estudiantil,

---

<sup>143</sup> CNH, *Comunicados* (DVD), México, CUEC-UNAM, 1968, 12:23

sino en evidenciar el carácter represivo del gobierno, además de tratar de convencer de las distintas alianzas sociales establecidas por los jóvenes a raíz de los sucesos de julio. Sin lugar a dudas los *Comunicados* sirvieron como inspiración para *El grito* y por ello muchas estrategias narrativas son similares en la película de López Aretche.

## El grito

*El grito* es un documental elaborado en 1969 bajo la dirección de Leobardo López Aretche<sup>144</sup> con el metraje que los estudiantes del CUEC habían captado durante los sucesos de 1968.<sup>145</sup> Debido al equipo filmico utilizado no se pudo recurrir al sonido sincrónico. Por ello, la banda sonora se conformó a partir de la reproducción de los comunicados del CNH y discursos emitidos en 68 que se encontraban en poder de Radio Universidad, además de incorporar la lectura de fragmentos de artículos periodísticos de la italiana Oriana Falacci.<sup>146</sup> Es decir, la película es un trabajo de empleo de distintos materiales sonoros y visuales que fueron capturados sin el fin expreso de ser un documental; la decisión de montar la película con un argumento se tomó en 1969.

*El grito* hace un recuento cronológico, que va de julio a octubre, para explicar lo que pasó durante los meses de las movilizaciones –este montaje busca dar la impresión al espectador de estar observando la temporalidad auténtica de los sucesos-. Las estrategias narrativas y estéticas están fundadas en la elaboración de un discurso realista en donde se “ofrecen

---

<sup>144</sup> López Aretche había dirigido seis cortometrajes en 16 mm antes de realizar *El grito*. En 1970 protagonizó el largometraje *Crates* de Alfredo Joskowicz; dos semanas después de la conclusión del rodaje, se suicidó. Fue profesor de guión del CUEC. Perla Ciuk, *op. cit.*, tomo I, p. 456-457.

<sup>145</sup> Ver Carolina Tolosa Jablonska “El movimiento estudiantil de 1968 a través de *El grito* y *Rojo amanecer*: una aproximación desde la ideología” en Alberto del Castillo (coord.), *op. cit.*, 2012, pp. 61-62. Una pequeña parte del metraje empleado –la que corresponde al mes de julio y en la que aparecen jóvenes afuera de distintos planteles universitarios- fue tomado del documental sobre la violencia en la Universidad elaborado por alumnos del CUEC, en el que Alfredo Joskowicz hacía las veces de entrevistador. Dicho documental fue rodado durante mayo y junio de 1968. Álvaro Vázquez Mantecón, *op. cit.*, 2006, p. 34.

<sup>146</sup> Olga Rodríguez Cruz, *op. cit.*, p. 24.

pruebas persuasivas, (con una) argumentación irrefutable, (en donde) existe un nexo inquebrantable entre la imagen indicativa y aquello que representa.”<sup>147</sup> Así la película da la impresión de una no intervención por parte del realizador cediendo el control a las imágenes; se hace “desfilear las imágenes de archivo como si se tratara de la historia misma.”<sup>148</sup> Por esta razón el filme carece de una voz *over* que explique las imágenes que se suceden, con este recurso y con el empleo exclusivo del sonido y metraje captado durante los acontecimientos, se brinda la impresión de estar observando los sucesos de manera directa –en donde el presente de la enunciación pasa desapercibido-.

A su vez, y bajo la necesidad de legitimación del movimiento estudiantil frente a la opinión pública, es importante señalar que la película construye una interpretación de un movimiento perfectamente articulado. En el discurso del filme no hay espacio para las contradicciones ni los matices, visual y narrativamente se recurre a estrategias retóricas que intentan convencer de que se mira *lo que realmente ocurrió*. Esto es reconocible, por ejemplo, en la enunciación de los actores del movimiento quienes se diferencian, principalmente, en términos morales: “los buenos” *versus* “los malos”. De esta suerte, en el bando de “los buenos” cabe todo el conjunto estudiantil –de la UNAM y el IPN-, el profesorado, las autoridades universitarias y los ciudadanos que brindaron apoyo a las movilizaciones –una colectividad con fines e ideologías homogéneas y en donde puede verse una importante presencia de mujeres- que tiene su contraparte en otro colectivo unificado y que juega el rol del adversario, de “los malos” –Gustavo Díaz Ordaz, Luis Echeverría, Corona del Rosal, los granaderos y el ejército-. Es llamativo, a su vez, que en la narrativa cinematográfica *sesentayochera* se otorgue un espacio ínfimo a la voz del victimario, en el caso de *El grito*, sólo es posible escuchar brevemente un fragmento del V Informe de Gobierno de Díaz Ordaz en donde claramente amenazaba a los actores del movimiento estudiantil.

---

<sup>147</sup> Bill Nichols, *op. cit.*, p. 97.

<sup>148</sup> François Niney, *La prueba de lo real en la pantalla. Ensayo sobre el principio de realidad documental*, México, UNAM-CUEC, 2009, p. 393.

Según Héctor Jiménez hay una serie de hitos que, a través de las distintas narrativas elaboradas sobre el 68, se han configurado como los momentos sustanciales del movimiento.<sup>149</sup> Estos momentos son:

1. La violencia ejercida por la policía para disolver una riña el 22 de julio.
2. Los enfrentamientos ocurridos el 26 de julio en los alrededores del Zócalo.
3. La toma de planteles de la UNAM por parte del ejército el 31 de julio.
4. La marcha de protesta encabezada por el rector de la UNAM, Javier Barros Sierra el 1 de agosto.
5. Las marchas convocadas por el CNH, los días 13 y 27 de agosto, que fueron del Museo Nacional de Antropología al Zócalo.
6. La advertencia de mano dura de Gustavo Díaz Ordaz en su V Informe de Gobierno.
7. La manifestación del silencio del 13 de septiembre.
8. La toma de Ciudad Universitaria por parte del ejército el 18 de septiembre.
9. Los acontecimientos del 2 de octubre en Tlatelolco.

*El grito* retoma estos momentos a excepción de los sucesos del 26 de julio, esta ausencia puede deberse a la carencia de imágenes que mostraran los sucesos y que, frente a la intención del *narrador* de borrar el presente de la enunciación, podría ser preferible renunciar a su inclusión.<sup>150</sup> Además de estos momentos se señalan otros: la realización del mural efímero en las láminas que cubrían la estatua de Miguel Alemán que se encontraba en la explanada de rectoría en Ciudad Universitaria, la presencia de estudiantes en

---

<sup>149</sup> Héctor Jiménez, *op. cit.*, p. 171.

<sup>150</sup> Aunque es probable que no se tuvieran imágenes en movimiento del 26 de julio (en la medida en que en esa fecha tal vez no se tenía claro que había iniciado el movimiento estudiantil y, por tanto, no existía la necesidad de su registro como poco tiempo después sí ocurrió) es llamativo que en la narración de la película, hecha en 1969, se haya omitido los sucesos de aquel día. Es por esta razón que considero que dicha ausencia puede deberse a la manera de representar la realidad por parte de la película, en donde hay una clara necesidad de incluir imágenes que certifiquen el discurso del filme.



Topilejo<sup>151</sup> y el inicio de las Olimpiadas –acontecimiento que, según la película, explica la actuación represiva gubernamental del 2 de octubre-.

*El grito* establece que el movimiento fue señalado por la versión oficial –que contaba con sus mayores canales de difusión en la prensa escrita, la radio y la televisión- como parte de una conjura comunista que buscaba desestabilizar al gobierno e impedir la realización de las Olimpiadas. En contraparte la película señala que el movimiento surgió en respuesta a los actos represivos perpetrados por las fuerzas del Estado en contra de los estudiantes, en donde las demandas se reducían al cese de la represión y a la exigencia del cumplimiento de los artículos asentados en la Constitución. En esta definición se entretiene una interpretación que señala el carácter democrático de la movilización tanto por la forma de participación de los estudiantes como por la exigencia del cumplimiento de las leyes.<sup>152</sup>

Es llamativo que en el filme se cuele el carácter popular del movimiento: los sujetos que lo encabezan son definidos como hijos de obreros y campesinos, pero también aparece como un movimiento interesado en las alianzas sociales –de ahí el énfasis en las imágenes que remiten a Topilejo o de las brigadas que acudían a las fábricas de la ciudad-. El metraje muestra un considerable apoyo popular –marchas que son aplaudidas por quienes miran desde banquetas, edificios y azoteas- y se enfatiza la labor informativa de las brigadas estudiantiles –las imágenes muestra a jóvenes en lugares públicos dirigiendo discursos o proporcionando volantes a los transeúntes-.

---

<sup>151</sup> Un accidente de autobús en Topilejo, en el que hubo varios muertos y heridos, provocó una movilización de los pobladores que, al no obtener respuesta de las autoridades, buscaron apoyo del movimiento estudiantil. Los estudiantes acompañaron las demandas de los pobladores y, además, llevaron brigadas médicas al lugar. Sergio Zermeño, *op. cit.*, p. 226-227. A su vez es importante anotar que una de las preocupaciones del movimiento era la de vincularse con la clase trabajadora, los obreros, y con los oprimidos en general. Héctor Jiménez, *op. cit.*, p. 121.

<sup>152</sup> Eugenia Allier Montaño, *op. cit.*, (por aparecer en 2014).



Imágenes que muestran el apoyo que desde los balcones de un edificio se proporcionaba a los manifestantes. *El grito*, 14:05

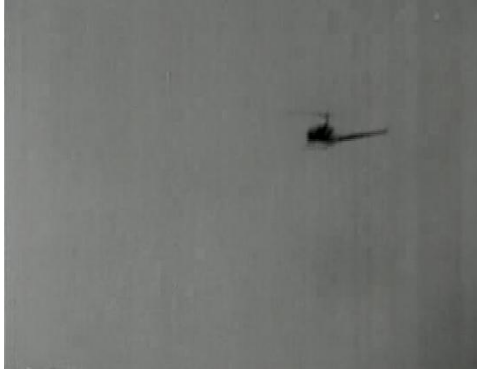


Un joven colocando un cartel con información sobre el movimiento estudiantil *El grito*, 18:03

Al ser el 2 de octubre uno de los momentos cumbres sobre las narraciones que abordan el 68, es importante señalar que la película establece que en los sucesos hubo 400 muertos y que los disparos fueron perpetrados por hombres que portaban camisas y guantes blancos. En el relato de los sucesos se incorpora una crónica de la periodista Oriana Fallaci en el que las comparaciones con la guerra de Vietnam son múltiples y en donde, gracias al montaje sonoro de incesantes disparos, se presupone un arduo ataque en contra de los sujetos presentes en la plaza. Según las palabras de Fallaci, los disparos iniciaron tras la caída de dos bengalas lanzadas desde un helicóptero; un elemento que resulta interesante en la medida en que tiempo después se ha sabido que dichas bengalas fueron lanzadas desde el techo de la iglesia de Santiago Tlatelolco. Sin embargo, distintos relatos han vinculado el inicio de la matanza con el helicóptero y por ello se ha convertido en uno de los símbolos más importantes de la represión y ya no sólo, como sería el caso de *Comunicados*, como símbolo de la vigilancia gubernamental.<sup>153</sup>

---

<sup>153</sup> Juncia Avilés, *La respuesta está en el aire: sobre la resignificación de los helicópteros en "El grito", "México 1968"*, <http://coloquiocine.org/ponencias-2013/> (consultado 30/09/2013)



Helicóptero sobrevolando la plaza de Tlatelolco. *El grito*, 1:26:56

Es importante apuntar que *El grito* es una de las primeras narrativas - antecede a relatos con una enorme difusión como *La noche de Tlatelolco* y *Los días y los años*-, elaborada desde el punto de vista estudiantil, que comienza a perfilar los modos en que será abordado ese pasado. Por una parte propone los temas que serán recurrentes, pero también las imágenes. Visualmente hay lugares concretos que aparecen en el documental y que configurarán la especialidad de los sucesos de 68: la Ciudad Universitaria, las avenidas Reforma e Insurgentes, el Zócalo y la plaza de Tlatelolco.



La torre de rectoría, en Ciudad Universitaria. *El grito*, 12:45



Manifestación encabezada por el rector de la UNAM, Javier Barros Sierra, en su tránsito por la avenida de los Insurgentes. *El grito*, 7:28



Sin lugar a dudas los camarógrafos y su procedencia -estudiantes del CUEC de la UNAM- determinaron esta visualidad particular. A su vez la película logra instalar algunos de los íconos que los discursos posteriores incorporarán sin excepción: los helicópteros –que sobrevuelan el conjunto de las manifestaciones y que aparecen como un elemento fundamental en lo sucesos del 2 de octubre-; las bengalas lanzadas en Tlatelolco -con las cuales se iniciaron los disparos-; las imágenes del Che Guevara en las manifestaciones como ícono del ideario político del movimiento; y las caricaturas hechas sobre Díaz Ordaz que remitían a su parecido con un mandril. Este conjunto de imágenes pueden ser pensados como *lugares de memoria*<sup>154</sup> en la medida en que, su reiterada presencia en el espacio público, las ha convertido en unidades significativas que conformar el entramado simbólico de la memoria sobre 1968.<sup>155</sup> La película de López Aretche puede considerarse como el filme paradigmático del movimiento estudiantil, ya que sus imágenes son las que serán reproducidas sin cesar en el resto de los documentales que, sin excepción, emplean en mayor o menor medida ese metraje.

### **Historia de un documento**

*Historia de un documento* es un documental dirigido en 1971 por Óscar Menéndez.<sup>156</sup> El filme contiene imágenes del interior de la cárcel de Lecumberri captadas con una cámara súper 8 que el propio director logró introducir al centro penitenciario. A decir del propio Menéndez:

---

<sup>154</sup> Pierre Nora, *op. cit.*, 1992.

<sup>155</sup> Virginia Escobedo Aguirre, *Imagen, memoria y política: el 68 desde (el uso de) sus fotografías*, tesis de maestría, México, CIESAS, p. 12.

<sup>156</sup> Óscar Menéndez estudió en la Escuela de Cine de Praga y ha sido docente del CUEC. Su realización fílmica ha demostrado su preocupación social así, además de sus trabajos sobre el movimiento estudiantil de 1968, ha hecho documentales sobre Vietnam, las enfermeras rurales, los mixes, los tarahumaras, Rubén Jaramillo o el EZLN. Su última película data de 2001. <http://www.imdb.com/name/nm0580050/> (consultado 10/06/2013)

[...] cuando los compañeros cayeron en la cárcel me las ingenié para entrar y tomar los testimonios de los presos políticos. Fue muy difícil introducir la cámara, la madre de Federico Emery que visitaba a su hijo me ayudó, pasándola de manera clandestina. Con la cámara dentro, los propios presos filmaban, me hacían llegar los rollos, yo los revelaba y les enviaba instrucciones de cómo mejorar las tomas. Esto duró hasta que descubrieron que habíamos filmado, buscaron por todas partes pero ya habíamos sacado la cámara.<sup>157</sup>

En 1970 Menéndez y Rodolfo Alcaraz –quién hizo los textos y la narración del documental- huyeron a Europa para proteger el material filmico que tenían en su poder. Allí consiguieron el apoyo de la Radio y Televisión Francesa para producir el documental con el compromiso de que sería transmitido por la televisión europea –Eurovisión-, sin embargo, como se señala al inicio del filme, esto no sucedió por *exigencias diplomáticas* de Luis Echeverría. De esta suerte el documental pudo ser exhibido hasta el año 2004 en México, aunque Alcaraz y Menéndez lo proyectaron clandestinamente en algunos recintos universitarios europeos en los años setenta.<sup>158</sup>

En sentido estricto esta película no es una producción mexicana, sin embargo, la incluyo porque sólo fue la etapa de la postproducción la que se realizó en Francia. El documental se encuentra narrado en francés y la explicación elaborada en el discurso de la película está hecha para un público internacional que no necesariamente estaba al tanto de lo que sucedía en México. Por esta razón, el filme puede pensarse como un discurso que buscaba mostrar esas imágenes de Lecumberri pero que, a su vez, tenía la necesidad de explicar qué había sido el movimiento del 68 para que el argumento tuviera coherencia en el extranjero.

Esta división temática tiene su correlato en las estrategias narrativas empleadas en el documental que permiten pensar en dos regimenes distintos: por un lado están las imágenes y la narración que se ocupa de Lecumberri, los presos políticos y la cámara ingresada de manera clandestina a la cárcel;

---

<sup>157</sup> Florence Toussaint, “La sombra del 68” en *Proceso*, 22/02/1993.

<sup>158</sup> Olga Rodríguez Cruz, *op. cit.*, pp. 45-47.

y por el otro, el relato del movimiento estudiantil. Los fragmentos que se concentran en la experiencia carcelaria pueden pensarse como reflexivos<sup>159</sup> en la medida en que la representación del mundo histórico se convierte en tema de la película. Todos los fragmentos que se ocupan de mostrar las imágenes de Lecumberri están acompañadas por una voz en *over* –de Rodolfo Alcaraz- que habla en primera persona y explica cómo se obtuvieron las imágenes, cuál era el objetivo de capturarlas y de las dificultades técnicas y de seguridad sorteadas. Así se incorporan elementos metanarrativos a través de la voz *over* - *planeábamos estrategias para filmar sin que los custodios nos descubrieran. Desgarramos la chaqueta de uno de los uniformes para disimular la cámara, por eso a veces aparece ese hilo danzando alegremente en la pantalla-* y que promueven que el espectador cobre conciencia del dispositivo cinematográfico. Sin embargo las imágenes capturadas al interior de Lecumberri no proporcionan gran información; la valía radica en la capacidad de filmar eludiendo a los vigilantes y las estrategias empleadas para ello.

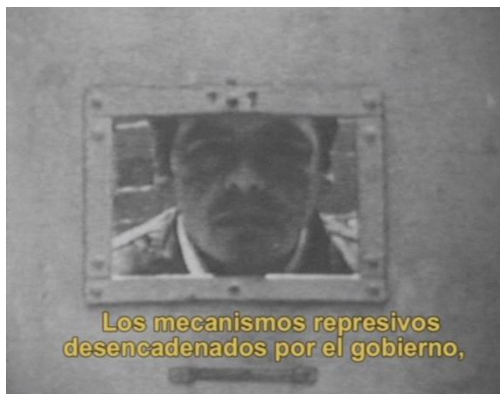


Imagen del interior de Lecumberri, *Historia de un documento*, 41:00

Este régimen cambia por completo cuando la película se aboca a hablar sobre el movimiento estudiantil, ahí vuelven las estrategias tradicionales de narración, es decir, el uso de una voz en *over* que explica los acontecimientos mientras se muestran imágenes –captadas durante la movilización estudiantil por el propio Menéndez- que ilustran sus dichos. Así la voz *over* se coloca como la voz del saber y el montaje se emplea para mantener la continuidad retórica, más que de espacio-tiempo, elaborada por

---

<sup>159</sup> Bill Nicholls, *op. cit.*, p. 93.

el narrador. De esta suerte se deja de lado cualquier metacomentario, para adoptar una postura en donde se pretende mostrar los acontecimientos *tal y como sucedieron*. Sin embargo el conjunto de recursos empleados no buscan borrar el presente de la enunciación, en todo momento queda claro que se trata de una reflexión elaborada en 1971.

En la película se señala, a través de la voz *over*, que los problemas agrarios y campesinos de los años sesenta y la represión por parte del gobierno hacia esos actores sociales, fueron el antecedente directo de 1968. El interés primordial está en hacer énfasis sobre la práctica sistemática de encarcelar a todo sujeto opositor o en desacuerdo con alguna política del gobierno, de lo cual 1968 aparece como un suceso más. Por ello el narrador señala que en Lecumberri se encuentran distintos presos políticos: estudiantes, obreros, investigadores, empleados, profesores, campesinos, sindicalistas. Según la voz en *over* el movimiento estudiantil de 1968 *arrojó a las cárceles a más de 200 de sus participantes*.

Para explicar los sucesos de 1968 el narrador evoca algunos de los días de las movilizaciones o de los momentos en que las fuerzas del Estado actuaron. La película señala como el inicio del movimiento el 22 de julio, cuando estudiantes de dos escuelas se enfrentaron y la policía intervino golpeando a estudiantes y maestros; mientras el 2 de octubre aparece como el fin del mismo. El filme mencionan los días que suelen ser evocados por las distintas narrativas que abordan 1968 y que coinciden con los relatados en *El grito*,<sup>160</sup> sólo que en este caso se omiten dos días: la marcha realizada el 13 de agosto y la advertencia de mano dura de Gustavo Díaz Ordaz en su V Informe de Gobierno; pero se agrega la toma por parte del ejército del Casco de Santo Tomás y Zacatenco el 23 de septiembre. Parece así que el *narrador* está interesado en mostrar sólo las imágenes en las que es posible ver la violencia de manera directa, por eso aparece metraje de la marcha del 27 de agosto que concluyó con la salida de tanquetas militares de Palacio Nacional, y no de la del 13 de agosto en la que no hubo enfrentamientos entre las fuerzas del Estado y los inconformes. Considero que lo mismo sucede con el informe de Gobierno de Díaz Ordaz que, aunque era un discurso que

---

<sup>160</sup> Se refiere a los sucesos del 26 y 31 de julio; del 1 y 27 de agosto y del 13 y 18 de septiembre.

confrontaba a los estudiantes, a juicio del *narrador* podía ser más eficaz mostrar la evidencia empírica de la violencia.



Metraje de una manifestación.  
*Historia de un documento*, 23:45

Las explicaciones de los sucesos ocurridos en los días evocados no pretenden informar cabalmente de los acontecimientos, sino que aparecen como una especie de lista en donde se quiere dejar en claro algunas cosas: por una parte, la recurrencia de la represión por parte del Estado; por otra, el apoyo multitudinario de la causa estudiantil. Es evidente que al *narrador* no le interesa explicar las causas y objetivos de la movilización porque únicamente señala que las reivindicaciones de los estudiantes se precisaban en un pliego petitorio de 6 puntos y en la propuesta de un diálogo público. De esta suerte parece un relato más concentrado en dejar en evidencia el ejercicio de la represión, y por tanto una intención de denuncia, más que pretender ser una explicación del movimiento estudiantil. Es por esta razón, y en consonancia con las películas precedentes, que los actores quedan englobados en una colectividad de la que no queda muy claro su adscripción institucional ni ideológica –aunque las imágenes de las manifestaciones aparecen acompañadas por el rostro del Che Guevara–, simplemente son enunciados como estudiantes y profesores. Forman parte del bando de “los buenos” al que, en apariencia, se le suman otros sectores sociales: obreros, campesinos, amas de casa, padres de familia, empleados burócratas y comerciantes. Por ello la voz en *over* afirma que el *movimiento estudiantil se convierte en un movimiento popular* de proporciones nacionales. Nuevamente existe una intención por relacionar a los estudiantes con otros sectores de la sociedad y un interés por destacar las alianzas con obreros y campesinos.





El apoyo de distintos sectores a los estudiantes, *Historia de un documento*, 30:06

A su vez se resalta la labor de las brigadas informativas, su capacidad de organización y de análisis; el *narrador* pretende destacar que fue gracias al movimiento estudiantil y a sus estrategias de protesta e información, que la sociedad comenzó a politizarse después *de más de medio siglo de apatía*.



Las brigadas, *Historia de un documento*, 26:55

Nuevamente los espacios mostrados en el documental están determinados por el pietaje disponible durante su montaje, de esta suerte es posible ver las imágenes de las manifestaciones que transitaron por la avenida de los Insurgentes o Reforma, la llegada de los contingentes al Zócalo, la plaza de Tlatelolco y la cárcel de Lecumberri. Con las imágenes de Lecumberri *Historia de un documento* incorpora al relato *sesentayochoero* un espacio que encarna la represión pero que, además, extiende la temporalidad del conflicto al hablar de la experiencia post 2 de octubre.

En el relato de los sucesos del 2 de octubre se señala que hubo más de 300 personas asesinadas. Se habla del mitin al que concurren tres mil personas y que tras las bengalas lanzadas desde un helicóptero, comenzaron los disparos contra la multitud, es decir, nuevamente se configura la imagen de la aeronave como un símbolo de la represión.



Imagen de un helicóptero que representa al que sobrevoló la plaza de Tlatelolco, *Historia de un documento*, 34:52

La película señala que los responsables de los disparos fueron policías y militares vestidos de civil y el narrador califica los sucesos como una *masacre*. Aunque el término *masacre* fue empleado inicialmente por el CNH para definir lo ocurrido en Tlatelolco,<sup>161</sup> fue hasta los años 80 que comenzó a ser ventilado en distintos periódicos de circulación nacional.<sup>162</sup> El que dicho concepto sea usado por *Historia de un documento* refleja la militancia de sus realizadores.

Por otra parte es interesante que el filme señala reiteradamente a Luis Echeverría como el responsable de pedir la intervención del ejército en el conflicto. La película refiere a otros momentos de su carrera política: el triunfo en las elecciones presidenciales de 1970 que, desde el punto de vista del filme, refleja la impunidad imperante sobre 1968; y los métodos autoritarios y represivos que nuevamente fueron empleados el 10 de junio de 1971. En cuanto a la represión de 1968 se mencionan los nombres de Luis Cueto Ramírez –jefe de la policía de la ciudad de México–, Raúl Mendiola Cerecero –subdirector de la Policía del Departamento del Distrito Federal– y Alfonso Corona del Rosal –regente de la ciudad de México–. Gustavo Díaz Ordaz aparece brevemente en la inauguración de los Juegos Olímpicos sin ser mencionado en el relato del conflicto estudiantil –cuestión llamativa ya que uno de los momentos recurrentes en la cinematografía *sesentayochera* es la

---

<sup>161</sup> En un manifiesto del CNH publicado el 3 de octubre de 1968, ya se empleaba el término de *masacre* para referir a lo ocurrido el día anterior en Tlatelolco. Elena Poniatowska, *La noche de Tlatelolco: testimonios de historia oral*, México, Era, 2009, p. 169.

<sup>162</sup> Eugenia Allier Montaño, *op. cit.*, 2009, p. 298.

inclusión de un fragmento del V Informe de Gobierno de Gustavo Díaz Ordaz-.

En ningún caso existe la intención de escuchar la voz de los victimarios, la película simplemente los señala como culpables a través de distintos recursos –canciones que los refieren, fotografías o aseveraciones de la voz *over*-. Esta estrategia se explica debido al cerco mediático del que se sintieron objeto los sujetos militantes, por ello y al igual que *El grito, Historia de un documento* señala a la prensa como *corrupta* y *al servicio del gobierno*. La voz en *over* explica que justamente la razón de la factura de la película se debía, en gran medida, al silencio en el que los medios informativos tenían confinado al movimiento estudiantil. El filme así pretendía ser la oportunidad para que *el pueblo mexicano supiese que los presos políticos proseguían su lucha*.

El documental de Oscar Menéndez se configura a partir de la memoria de la *represión* que ya había sido vehiculada en *Comunicados* y *El grito*. Su aportación está en hablar sobre la experiencia carcelaria como una manera de enfatizar la continuidad del autoritarismo. Mas que explicar qué fue el movimiento estudiantil, la película se propone desnudar los mecanismos empleados por el poder para controlar a la disidencia política. El documental así se configura a partir de un ánimo probatorio que convenza al espectador del autoritarismo ejercido durante 1968 pero, sobre todo, atribuyendo la responsabilidad a Luis Echeverría –como secretario de gobernación y, posteriormente, como presidente de la República-.

### **Las primeras voces fílmicas**

Los *Comunicados* fueron realizados cuando los sucesos todavía seguían desarrollándose y antes de los acontecimientos del 2 de octubre, es decir, cuando la represión todavía no se recrudecía. *El grito* fue montado cuando numerosos estudiantes se encontraban presos en Lecumberri y en Santa Marta Acatitla y cuando la persecución política en contra de los militantes continuaba. *Historia de un documento* se elaboró tras la liberación, en 1971, de quienes fueron presos en los sucesos de 1968 y después de la represión ejercida contra un grupo de estudiantes el 10 de junio de 1971. Estas

películas, junto con la de González Morantes, son los primeros discursos que se articulan desde el ámbito cinematográfico para hablar del 68. Sin embargo, los destinos de cada una han sido distintos.

Mientras dos de los filmes de Menéndez resultan casi imposibles de ver, a excepción de *Historia de un documento*, el filme de González Morantes tiene una disponibilidad limitada –la filmoteca de la UNAM-; por su parte *El grito* y los *Comunicados* tienen una accesibilidad inusitada –con el 40 aniversario del movimiento estudiantil la UNAM editó un DVD en el que se encuentran ambos filmes-. Sin embargo, es importante señalar que esta llamativa disponibilidad de los *Comunicados*, *El grito* e *Historia de un documento* no fue siempre así. En un principio sólo fueron exhibidas en un circuito reducido de cineclubes universitarios.<sup>163</sup>

La interpretación elaborada por este conjunto de películas tiene muchos puntos en común. Por una parte los filmes coinciden en elaborar una *memoria de la denuncia*<sup>164</sup> del carácter autoritario del gobierno. En el caso de *Comunicados* dicha denuncia se resume a los días previos al 28 de agosto, mientras que en la película de López Arteché se incorpora el señalamiento de los sucesos del 2 de octubre a los que Menéndez agrega la experiencia carcelaria post Tlatelolco. En esta elaboración memorial resulta relevante la conformación de ciertos símbolos que esa cinematografía enmarcó para definir la represión: por una parte está el helicóptero que sobrevoló distintas manifestaciones y que en esta cinematografía se utiliza para mostrar la vigilancia gubernamental –es el caso de *Comunicados*- o la materialización de la represión –*El grito* e *Historia de un documento*-; y las imágenes que buscan establecer un parecido entre un mandril y el perfil del rostro de Gustavo Díaz Ordaz que, a su vez, se equipara con el cuerpo de granaderos. De esta suerte es claro que la intención de esta primera vertiente documental está centrada en la *denuncia* y no tanto en la explicación de qué fue el movimiento estudiantil. Por esta razón son discursos que elaboran una mirada colectiva, en donde, a no ser por los rostros de los culpables, resulta imposible asignar nombres y caras a las víctimas que aparecen englobadas genéricamente en el colectivo estudiantil, de manera anónima. Sin embargo este cine parece

---

<sup>163</sup> Olga Rodríguez Cruz, *op. cit.*, pp. 23-25.

<sup>164</sup> Término retomado de Eugenia Allier Montaño, *op. cit.*, 2009, p. 296.

tener el afán de querer mostrar un apoyo masivo por parte del *pueblo* hacia el movimiento estudiantil del que reiteradamente se quiere destacar las alianzas con obreros y campesinos.

Indudablemente estas películas se estructuran a partir del punto de vista estudiantil y todas pretenden desafiar la versión gubernamental que dominaba en ese momento a partir de la evidencialidad de las imágenes. Los filmes no dejan de afirmar que la violencia y la represión fueron ejercidas por las fuerzas del Estado; mientras que los jóvenes y actores de la movilización emplearon caminos *justos* –la elaboración de un pliego petitorio, la exigencia de un diálogo público, la conformación de brigadas informativas, la protesta en calles, etc.-

A su vez este conjunto de documentales perfilan una interpretación de *elogio*<sup>165</sup> cuando la definición del movimiento da la impresión de una movilización loable dramáticamente reprimida. Esta interpretación, que enfatiza la represión y los méritos de la movilización, tiene ecos con la configurada en otros relatos –*Días de guardar, La noche de Tlatelolco* o *Los días y los años*-. Estamos entonces frente a las primeras interpretaciones que determinarán los modos en que ha sido y sigue siendo narrado –entendiendo a la visualidad como una de las dimensiones de la narratividad- el movimiento estudiantil de 1968. También es claro que en esta primera cinematografía hay un imperativo de recuperar las narrativas avasalladas y silenciadas<sup>166</sup> por la versión oficial difundida, en ese primer momento, de manera abrumadora en los distintos medios de comunicación.

En términos narrativos estas películas emplean a la imagen como prueba incuestionable de la realidad. No es casualidad que en *Comunicados* y *El grito* se prescindiera de un narrador porque, bajo esta perspectiva, las imágenes bastan por sí mismas. De esta suerte son discursos que aceptan las convenciones de objetividad que le han dado sustento retórico al documental y que tienen una intención concientizadora y pedagógica hacia los espectadores. Por ello son relatos cerrados, en donde no hay espacio para las contradicciones, las ambigüedades o las suposiciones.

---

<sup>165</sup> Término retomado de Eugenia Allier Montaño, *ídem*.

<sup>166</sup> Marina Franco y Florencia Levín, *op. cit.*, p. 41.

## Capítulo 2 La llegada de la ficción

### El contexto

La apertura democrática iniciada con el mandato de Luis Echeverría tuvo un segundo momento. En 1976 se desarrollaron las elecciones presidenciales en donde figuró la candidatura única de José López Portillo –la izquierda se encontraba en la semiilegalidad y el PAN había decidido no presentar candidato-.<sup>167</sup> Estos sucesos ponían en entredicho al sistema democrático mexicano por lo que, en 1977, se realizó una reforma política gracias a la cual se daba reconocimiento oficial al Partido Comunista y al Partido Socialista de los Trabajadores, además de que se abría a otras organizaciones la posibilidad de participar en las elecciones y obtener financiamiento público. Esta reforma suscitó dos lecturas en el interior de la izquierda:

[...] por un lado se entendía como una concesión del régimen a la presión popular y por la tanto como una conquista política; por el otro como una maniobra del Estado para reafirmar su legitimidad democrática y mantener bajo control la oposición, canalizándola hacia la actividad electoral y cooptándola en la vida institucional.<sup>168</sup>

Ese mismo año Gustavo Díaz Ordaz, con motivo de su nombramiento como embajador de México en España, proporcionó una conferencia de prensa en donde algunos periodistas lo cuestionaron sobre los sucesos de 1968. El ex presidente afirmó:

Pero de lo que estoy más orgulloso de estos seis años es del año de 1968, porque me permitió servir y salvar al país –les guste o no les guste– con algo más que horas de trabajo burocrático, poniéndolo todo: vida, integridad física, horas, peligros, la vida de mi familia, mi honor y el paso de mi nombre a la historia. [...] <sup>169</sup>

---

<sup>167</sup> Ilán Semo, “Democracia de élites versus democracia social” en Ilán Semo (ed.), *La transición interrumpida. México 1968-1988*, México, Nueva Imagen, 1993, pp. 205-206.

<sup>168</sup> Massimo Modonessi, *op. cit.*, p. 29.

<sup>169</sup> Luis Lupone, *op. cit.*, 19:40-20:08

Díaz Ordaz aseguraba haber salvado al país “del desorden, del caos, de que se terminaran las libertades de que disfrutamos.”<sup>170</sup> Y respecto a los muertos, señaló:

Y de los caídos, dolorosamente caídos esa tarde, la mayor parte tenía claras trayectorias de arriba hacia abajo, porque los disparos fueron hechos desde la azotea del edificio Chihuahua; de allá dispararon, perversamente, contra los soldados y contra sus propios compañeros.<sup>171</sup>

Las declaraciones del ex mandatario apuntan a una presencia del tema en el espacio público y de una apertura para tratarlo –los periodistas cuestionaron al ex presidente sobre las decisiones de 68, esta posibilidad es difícil imaginar en algún momento previo-. Sin embargo resulta interesante notar que Díaz Ordaz seguía defendiendo la interpretación de la conjura, lo cual podría indicar que esa versión seguía contando con alguna aceptación en el espacio público.

En 1978 José López Portillo, en su informe presidencial, se refirió a los sucesos de 68 como una “crisis de conciencia” que había devenido en la conciencia de la crisis.<sup>172</sup> Un suceso que, según su interpretación, había conducido al régimen a democratizarse, ejemplo de ello eran las reformas puestas en práctica durante esos años.<sup>173</sup> En ese momento surgió el Comité 68 Pro Libertades Democráticas conformado por actores del movimiento estudiantil y en 1979 el Frente Nacional contra la Represión.

La instalación del 68 en el espacio público resultó cada vez más notoria, en 1979, con “[...] la renovación de las Cámaras de Diputados y Senadores y la entrada de la izquierda en estos espacios [se] comenzaron a dibujar [...] una serie de memorias de los partidos políticos sobre el 68.”<sup>174</sup> Ejemplo de ello fueron las palabras emitidas en tribuna por Pablo Gómez Álvarez, líder del CNH en 1968 y diputado federal por la Coalición de Izquierda, quien señalaba: “El 2 de Octubre, hace once años, la matanza criminal impidió por la fuerza el desarrollo de un vasto movimiento por la

---

<sup>170</sup> *Ídem.*

<sup>171</sup> *Ídem.*

<sup>172</sup> Eugenia Allier Montaño, *op. cit.*, (por aparecer en 2014).

<sup>173</sup> Virginia Escobedo Aguirre, *op. cit.*, p. 67.

<sup>174</sup> Eugenia Allier Montaño, *op. cit.*, (por aparecer en 2014).

democracia: la posibilidad de un cambio democrático en nuestro país fue cerrada por la represión.”<sup>175</sup> A esta enunciación también se le sumó el PAN que para 1980, en voz de Carlos Castillo Peraza diría: “[...] lo recordamos para reiterar la vigencia de los ideales, de quienes exigimos justicia y libertad para nuestro pueblo [...]. Los sucesos del 68 fueron relevantes, porque expresaron un deseo de transformar a fondo la sociedad mexicana [...]”<sup>176</sup> De esta suerte queda claro que la llamada apertura democrática promovió que los partidos de oposición llevaran al espacio público el tema del 68 que, hasta ese momento, sólo había sido recordado por los estudiantes.<sup>177</sup>

Por su parte Miguel de la Madrid, durante su sexenio, guardó un silencio absoluto sobre los sucesos de 1968, tal vez, y como sugiere Virginia Escobedo, ello contribuyó a socavar la memoria de la conjura.<sup>178</sup> Sin embargo, a pesar del silencio presidencial, en otros espacios el tema seguía presente. En 1983, por ejemplo, “Encarnación Pérez Gaytán, del PSUM<sup>179</sup>, solicitó, sin éxito, que se formara una comisión de investigación en la Cámara para analizar el 68 y la guerra sucia.”<sup>180</sup> A su vez, durante 1986 y 1987 se desarrolló otra huelga universitaria en contra de las reformas de la UNAM impulsadas por el rector Jorge Carpizo<sup>181</sup> que llevó, inevitablemente, a las comparaciones de esos sucesos con los de 68.<sup>182</sup> También las elecciones presidenciales de 1988, marcadas por acusaciones de fraude, llevaron nuevamente a entablar vasos comunicantes con el movimiento estudiantil. En la manifestación de conmemoración del 2 de octubre en 1988:

[...] la coyuntura electoral permeó el ritual y la participación de [Cuauhtémoc] Cárdenas [el candidato que señalaba el fraude electoral] implicó una mayor difusión. Las asociaciones entre el movimiento

---

<sup>175</sup> *Diario de los Debates*, 2 de octubre de 1979, p. 11 en Eugenia Allier Montaña, *op. cit.*, (por aparecer en 2014).

<sup>176</sup> *Diario de los Debates*, 2 de octubre de 1980, p. 27 en *Ídem*.

<sup>177</sup> *Ídem*.

<sup>178</sup> Virginia Escobedo Aguirre, *op. cit.*, p. 70.

<sup>179</sup> Partido Socialista Unificado de México.

<sup>180</sup> Eugenia Allier Montaña, *op. cit.*, (por aparecer en 2014).

<sup>181</sup> En esencia las reformas consistían en un aumento a las cuotas por servicios estudiantiles, la eliminación gradual del pase automático del bachillerato a la licenciatura y la implantación de un modelo único de evaluación. Héctor Jiménez, *op. cit.*, p. 149.

<sup>182</sup> *Ídem*.



estudiantil y el movimiento que denunciaba el fraude electoral se compenetraron.<sup>183</sup>

En este momento se recalca que los movimientos de 68 y 88 “[...] habían sido luchas por la democracia, al mismo tiempo que se afirmaba que el movimiento de 1968 había permitido la aparición del movimiento en contra del ‘fraude electoral’ de 1988: el 68 había sido la siembra, el 88 la cosecha.”<sup>184</sup> A esta interpretación contribuyeron también dos libros testimoniales publicados en 1998: *La estela de Tlatelolco. Una reconstrucción histórica del movimiento estudiantil de 68* de Raúl Álvarez Garín, y la obra colectiva coordinada por Herman Bellinghausen, *Pensar el 68* –en la que resulta clara la participación testimonial de Álvarez Garín y Gilberto Guevara Niebla, dos de los principales promotores de la interpretación del legado democrático del movimiento–.

En 1989 se fundó el Partido de la Revolución Democrática (PRD) que, emergido como consecuencia del presunto fraude electoral de 88, ayudó a consolidar la idea del 68 como el inicio de la lucha por la democracia en México. Sin embargo es importante recordar que *El grito*, la película dirigida por López Aretche, ya refería a la vertiente democrática del movimiento estudiantil. En la constitución del PRD “participaron algunos de los activistas emblemáticos del 68: Heberto Castillo, Raúl Álvarez Garín, Pablo Gómez, Luis González de Alba, Salvador Martínez Della Rocca, Eduardo Valle, entre otros.”<sup>185</sup> De esta suerte, la coyuntura electoral “terminó por cohesionar (y prácticamente por imponer) la memoria del 68 como un movimiento democrático.”<sup>186</sup>

## Las películas

A partir de 1971 y hasta 1989 surge una vertiente ficcional que remite a los sucesos de 68 y a la que corresponden *Tómalo como quieras* (Carlos

---

<sup>183</sup> Virginia Escobedo Aguirre, *op. cit.*, p. 69.

<sup>184</sup> Eugenia Allier Montaño, *op. cit.*, 2009, p. 302.

<sup>185</sup> Héctor Jiménez, *op. cit.*, p. 132.

<sup>186</sup> Virginia Escobedo Aguirre, *op. cit.*, p. 73.

González Morantes, 1971),<sup>187</sup> *¿Y si platicamos de agosto?* (Maryse Sistach, 1981) y *Rojo amanecer* (Jorge Fons, 1989). Los dos primeros filmes son de difícil acceso, mientras que *Rojo amanecer* ha sido transmitida por televisión, puede ser vista en *youtube* y es fácilmente asequible. Esta diferencia se debe a que, de hecho, *Rojo amanecer* fue pensada inicialmente para entrar al circuito comercial de exhibición, mientras que las películas de González Morantes y Sistach fueron elaboradas dentro de instituciones universitarias con fines curriculares.

Es interesante que este periodo esté caracterizado por los relatos ficcionales. Al haber sido precedidas por las películas del CNH, Menéndez y López Aretche, podrían representar la necesidad de hablar del mismo pasado pero profundizando en aspectos en los que las imágenes documentales no podían: apelando a la posibilidad simbólica del cine y elaborando narraciones más intimistas al relatar las historias a través de personajes con los cuales el espectador establece lazos afectivos –en el cine documental anterior los actores del movimiento eran englobados en una colectividad anónima-. A su vez, este conjunto de películas puede mostrar la voluntad de no olvidar de los

---

<sup>187</sup> *Quizá siempre sí me muera* (Federico Weingartshofer, 1971) es una película de ficción que antecede a *Tómalo como quieras*. En los dos casos se trata de producciones elaboradas por alumnos del CUEC que participaron en las brigadas fílmicas del movimiento y que responden a la experiencia de 1968. Sin embargo considero que, aunque *Quizá siempre sí me muera* sólo pudo realizarse tras el movimiento estudiantil, su relato no se propone ser una interpretación del mismo. La película se configura como una reflexión *a posteriori* de las preocupaciones de los jóvenes a partir de los sucesos recientemente vividos. El filme tiene una estructura narrativa no lineal, en donde una serie de imágenes inconexas, buscan trazar las preocupaciones de quienes realizaron la película. Como bien señala Vázquez Mantecón, los temas van desde “la posibilidad de la opción guerrillera, la distancia de los estudiantes clasemedieros urbanos con la realidad campesina, la crítica a la iconografía de izquierda simbolizada en una intervención pictórica en torno a un póster del Che Guevara, o la incapacidad de los estudiantes de comunicarse en los edificios de Ciudad Universitaria.” Además de tratar temas como la práctica del sexo libre o la imposibilidad de los estudiantes de comunicarse con otros sectores de la sociedad. El director de la película ha señalado que *Quizá siempre sí me muera* se trataba de “toda una serie de reflexiones acerca de para dónde debería ir el cine. Sin una clara visión, por supuesto. Era todo como una vomitada.” Álvaro Vázquez Mantecón, *op. cit.*, 2007, p. 199. Sin embargo, aunque es una película que indudablemente impactó el cine producido en el CUEC, considero que se aleja de los fines de esta investigación, por ello no incluiré su análisis.

realizadores y, por ello, la necesidad de seguir refiriendo a 1968, además de responder a un contexto de una aparente distensión política sobre ese pasado. Las narrativas de este periodo parecen resguardar la identidad de los militantes a través de la ficción; será a partir de 1993 que los actores de 1968 comenzarán a dar la cara frente a las cámaras.

Es importante señalar que cada forma discursiva –ficción o documental- pretende establecer un pacto de lectura con quien mira el filme. En el caso del cine sobre el movimiento estudiantil estos pactos buscan establecer, convencer y/o transmitir al espectador una narrativa sobre los sentidos que *debe* tener 1968.<sup>188</sup> Las ficciones consideradas en esta investigación establecen estrategias narrativas que las alejan de lo meramente imaginativo. Sus discursos establecen pactos de lectura no ficcionales en tanto relatos que refieren a sucesos y personajes históricamente reales y reconocibles. Así estas películas de ficción histórica “sostienen un *estatuto ambiguo*,”<sup>189</sup> instalándose entre la ficción y lo real. Estos discursos fílmicos “poseen el potencial de generar y moldear imágenes del pasado que serán retenidas por generaciones completas [...]”<sup>190</sup>

### **Tómalo como quieras**

*Tómalo como quieras* es una ficción del CUEC dirigida en 1971 por Carlos González Morantes<sup>191</sup> (representante ante el CNH, encarcelado durante el movimiento estudiantil y colaborador de *El grito*) que pretende ser una suerte de reflexión sobre los alcances de la movilización estudiantil de 1968. La

---

<sup>188</sup> Elizabeth Jelin, *op. cit.*, 2002, p. 39.

<sup>189</sup> Ana Longoni, “Traiciones. La figura del traidor (y la traidora) en los relatos acerca de los sobrevivientes de la represión” en Elizabeth Jelin y Ana Longoni *op.cit.*, p. 206.

<sup>190</sup> Julián Woodside. “Cine y memoria cultural: la ilusión del multiculturalismo a partir de dos películas mexicanas de animación” en *Estudios sobre las culturas contemporáneas. Revista de investigación y análisis*, México, Universidad de Colima, época II, volumen XVIII, núm. 26, 2012, p. 81.

<sup>191</sup> González Morantes ingresó al CUEC en 1968 e inmediatamente comenzó a trabajar como asistente de producción, director, actor y *jalacables*. Fue “miembro activo del movimiento estudiantil del 68, experiencia que marca en forma definitiva su línea cinematográfica, que tiene como base la reflexión social.” Perla Ciuk, *op. cit.*, tomo I, p. 365.

narración inicia con la sucesión de la imagen de distintos titulares de prensa – *El Herald de México, El Universal y Excélsior*- que hablan sobre la ocupación militar de la Ciudad Universitaria el 18 de septiembre de 1968. La película concluye con un epílogo que refiere a los sucesos del 10 de junio de 1971 a través de distintas imágenes fotográficas de archivo. El empleo de estos dos momentos, al inicio y fin del filme, que engloban a la ficción, hacen suponer al espectador que el relato, a pesar de ser una dramatización, refiere a la realidad histórica.



Imágenes de periódicos que hablan sobre la ocupación militar de CU. *Tómalo como quieras*, 00:45

Imágenes del *halconazo*. *Tómalo como quieras*, 53:05

La temporalidad de la ficción sucede ese 18 de septiembre evocado inicialmente por las imágenes de la prensa. Este límite temporal establece un límite espacial; la narración se concentra en distintos lugares de la Ciudad Universitaria: las facultades, la biblioteca central, la torre de rectoría, las *islas*<sup>192</sup> y el auditorio Che Guevara –uno de los espacios más utilizado para las sesiones del CNH-. Esta decisión discursiva desvincula a otras universidades de los sucesos de 1968.

---

<sup>192</sup> Jardines que se encuentran al centro de los edificios de la Universidad.



La protagonista camina por las *islas* de CU, al fondo se observa la torre de rectoría. *Tómalo como quieras*, 02:56

Los protagonistas de la historia –un hombre y una mujer estudiantes, y un profesor- se encuentran en un campus universitario desolado. Los tres desconocen las causas por las que la universidad está vacía, así que, a propuesta de los jóvenes, inician una serie de reflexiones y recorridos espaciales para intentar dilucidarlo.

La película instala algunos temas relevantes para pensar al 68. Por una parte refiere a uno de los íconos que conforman el imaginario *sesentayochoero*: el helicóptero que sobrevuela los espacios estudiantiles, en este caso la Ciudad Universitaria, y que dentro de los relatos del 68 remite, invariablemente, a la represión.<sup>193</sup> El filme también reitera la idea de la prensa cooptada por el gobierno cuando, ese mismo helicóptero, lanza al campus universitario numerosos *periódicos en blanco, que no dicen nada*.<sup>194</sup>

A su vez resulta interesante la temporalidad encuadrada en el filme en la que, a pesar de desarrollarse en un día, se refiere a otros dos momentos: el 2 de octubre y el 10 de junio de 1971. El 2 de octubre es evocado, de manera simbólica, con distintas alusiones a la lluvia (la lluvia se ha vuelto uno de los referentes de los sucesos de Tlatelolco ya que, al anochecer y después de los primeros disparos, comenzó una llovizna que ayudó a *lavar* la sangre vertida en la plaza). Por su parte, el 10 de junio de 1971 es evocado a manera de un

---

<sup>193</sup> El 2 de octubre tiene como uno de sus elementos distintivos al helicóptero que, según distintos testimonios, lanzó unas bengalas que fueron la señal para iniciar los disparos –actualmente se sabe que esas bengalas fueron lanzadas desde el techo de la iglesia de Santiago Tlatelolco-. Lo importante es rescatar los significados que se le han atribuido a la aeronave. En el cine la imagen es recurrente y aparece desde *Comunicados*.

<sup>194</sup> Palabras dichas por el profesor.

epílogo, cuando en la pantalla aparece un intertítulo que señala aquel año y al que le sucede una serie de imágenes fijas de archivo que muestran la represión gubernamental a estudiantes. Es interesante esta mención concreta a fechas *de la represión* y las relaciones que se establecen entre 1968 y 1971 –una vinculación que tendrá ecos en la posteridad- y que busca problematizar la viabilidad de las acciones estudiantiles que, invariablemente, concluyeron en la muerte –el profesor señala que hay que recordar que *esto ya ha sucedido otras veces* a lo que le sigue un montaje en el que el ruido de una metralleta simula el acribillamiento de los protagonistas-.

La película, a diferencia del cine documental precedente, incorpora un aspecto nuevo. En la recreación de 1968 el documental establece un rompimiento generacional en donde el profesor parece estar inmerso en problemas filosóficos mientras los jóvenes reclaman la aplicación de ese conocimiento a la realidad. Esta ruptura generacional se extiende hasta ciertas prácticas que remiten a una liberación juvenil: el uso de minifalda, la práctica del sexo casual, el consumo de drogas y la participación activa de las mujeres en temas políticos. Parece entonces que son los jóvenes los que cuestionan y transforman la realidad, sin embargo, la película adopta una postura crítica frente a este “idealismo” –término empleado por el profesor para definir el pensar y actuar de los jóvenes-. Dicho idealismo es desnudado cuando los estudiantes buscan incidir en la realidad e intentan salir del campus universitario para *ir con el pueblo*.<sup>195</sup> En ese intento los protagonistas se encuentran con una pareja de campesinos que caminan a las afueras de la universidad -en ese momento el profesor y los jóvenes se ven imposibilitados de salir; simplemente no pueden dar ni un paso más allá de la banqueta que delimita el campus-.

---

<sup>195</sup> Durante el movimiento, algunos sectores estudiantiles tenían la preocupación por vincularse con los problemas de la clase obrera y los oprimidos para, así, generar una transformación de la realidad nacional. Hermann Bellinghausen (et. al.), *Pensar el 68*, México, Cal y Arena, 1998, p. 64; Héctor Jiménez, *op. cit.*, p. 121.



Los universitarios hablan con una pareja de campesinos. *Tómalo como quieras*, 41:00

Los protagonistas piden ayuda mientras que la pareja de campesinos, desconcertada, continúa su andar. Según Álvaro Vázquez, este recurso es “una metáfora [para mostrar el] ambiente asfixiante de una universidad, demasiado volcada sobre sí misma [...]”.<sup>196</sup> Un elemento que, nuevamente, coloca la reflexión en un lugar diferente a la postura del cine documental precedente en donde se buscaba resaltar el origen campesino y obrero de los actores del movimiento y en la que Topilejo –en el caso de *El grito*- aparece como uno de los ejemplos de la vinculación de la movilización estudiantil con otras luchas sociales y populares. *Tómalo como quieras*, sin lugar a dudas, adjudica la pertenencia de los actores a la clase media ciudadana.

De esta suerte, la película de González Morantes reitera algunos *lugares de memoria* establecidos en la vertiente documental previa: el espacio de la UNAM, los helicópteros y el papel de la prensa. Al referirse exclusivamente a tres momentos: la toma de CU el 18 de septiembre, los sucesos de Tlatelolco y los de 1971, puedo decir que la película entreteje una memoria que busca evidenciar la *represión*. Mientras las opiniones en torno a la protesta estudiantil son variadas y contrapuestas –esto es representado por las distintas discusiones que tienen los estudiantes con el profesor, en donde ninguno está enteramente de acuerdo con el otro-, los momentos de represión gubernamental no se prestan a duda alguna, son hechos dados que aparecen como verdades incuestionables y, quizá por ello, la voz del victimario no puede escucharse en ningún momento. De esta manera la

---

<sup>196</sup> Álvaro Vázquez Mantecón, *op. cit.*, 2007, p. 199.

película apela a un espectador que, a partir de la reflexión, debe llegar a sus propias conclusiones sobre las posibilidades que aloja la protesta; el filme está interesado en poner en cuestión las decisiones tomadas desde el lado estudiantil y no las decisiones de Estado ya que, según la interpretación del filme, son los jóvenes los que deben explorar nuevos caminos para alcanzar sus ideales frente a un gobierno que actúa siempre igual.

### **¿Y si platicamos de agosto?**

*¿Y si platicamos de agosto?* es un medimetro de ficción dirigido por Maryse Sistach<sup>197</sup> en 1980. La película fue la tesis de la cineasta para graduarse del CCC<sup>198</sup> y obtuvo el Ariel por mejor cortometraje de ficción.<sup>199</sup>

La historia está ambientada al interior de una casa de clase media de la ciudad de México, compuesta por un matrimonio y dos hijos. El matrimonio renta uno de los cuartos de su casa a una joven de provincia –Caritina– estudiante del IPN. Las características de la vivienda así como las ocupaciones de los personajes permiten definirlos como miembros de la clase media.

Como el título de la película lo señala, la temporalidad de la narración se concentra en el mes de agosto de 1968 y se mencionan algunos de los sucesos ocurridos en ese tiempo: la marcha encabezada por el rector Javier Barros Sierra, el discurso de Gustavo Díaz Ordaz en Guadalajara (donde señalaba que él tenía la mano tendida para solucionar el conflicto estudiantil) y la manifestación del 27 de agosto -las referencias a estos momentos son incluidos a través de noticieros, televisados o radiofónicos, que generan en el espectador la impresión de que se trata de una ficción que hace referencia a la realidad histórica-.

---

<sup>197</sup> Maryse Sistach estudió antropología social en Francia, posteriormente ingresó al CCC con un interés por hacer documentales. Su producción más reciente se ha centrado en la ficción, una de las últimas películas que realizó es *Perfume de violetas*. Perla Ciuk, *op. cit.*, tomo II, p. 727.

<sup>198</sup> El Centro de Capacitación Cinematográfica fue fundado en 1975 por Carlos Velo. “Su historia, a pesar de los altibajos, la ha llevado a ser, al lado del CUEC, una de las escuelas de cine más importantes del país, y por su relación con la industria estatal, quien más produce cine.” Isis Saavedra Luna, *op. cit.*, p. 216.

<sup>199</sup> Perla Ciuk, *op. cit.*, tomo II, p. 727.





Imágenes de un noticiero que, en el universo de la ficción, refieren a los sucesos que realmente acontecieron en el mundo histórico. *¿Y si platicamos de agosto?*, 26:00

La película concluye con un intertítulo que señala la fecha del 1 de septiembre de 1968 cuando, de manera extradiegética, se escucha un fragmento del informe de Díaz Ordaz: *hemos sido tolerantes hasta excesos criticados, pero todo tiene un límite*. La espacialidad de la narración se configura a través del *fuera campo*,<sup>200</sup> es decir, por medio de referencias verbales a espacios concretos de la ciudad de México, en específico se mencionan las instalaciones del IPN, el Zócalo, pero también aquellos espacios que refieren a los Juegos Olímpicos.

Caritina es el vehículo narrativo que permite hablar del movimiento estudiantil. Ella es una partícipe del acontecimiento, mientras que la familia que la aloja representa la opinión que otros sectores sociales pudieron haber tenido sobre la movilización estudiantil. Caritina tiene una amiga que, en términos narrativos, ayuda a caracterizar a esa generación joven que participó en el movimiento. Ambas forman parte de las brigadas informativas, visten con minifaldas y cuestionan los valores de sus padres y por extensión, de las generaciones mayores.

---

<sup>200</sup> El *fuera campo* es la imagen y/o el sonido que no aparece encuadrado en los límites del campo de la toma.



Caracterización de las mujeres estudiantes que con su manera de vestir *retratan* el espíritu de la época. *¿Y si platicamos de agosto?*, 9:04

En distintos diálogos las amigas señalan la incompreensión de sus padres frente a sus intereses y preocupaciones, la manera más obvia que utiliza el *narrador* para evidenciar el rompimiento generacional se hace a través de los sujetos de culto de cada cual, mientras los mayores consagran ciertos espacios del hogar a imágenes religiosas, los jóvenes los ocupan con las fotografías del Che Guevara. Tampoco es una casualidad, por supuesto, que las protagonistas de la narración y de la representación del movimiento estudiantil sean mujeres. Sin embargo, la película no se preocupa por explicar los motivos del movimiento estudiantil y, al insistir en el rompimiento generacional, aparece éste como una movilización con aires de revuelta cultural, es decir, como un movimiento que compartía una crítica de la sociedad en la que se ponían en cuestión los roles de género, la participación política de los jóvenes, los modos de vestir y de peinar.

Por su parte es interesante y novedoso, en términos de la narrativa cinematográfica *sesentayochera*, el que la película busque mostrar la oposición social al movimiento vía el padre de familia de la casa de alojamiento. El papá tiene todos los aires autoritarios que pueden evocar al poder presidencial; en su lógica las cosas se resuelven a gritos y golpes. Este personaje parece desconocer los propósitos de las movilizaciones estudiantiles; su preocupación primordial es acabar con el tráfico vehicular que generan los *alborotadores*. De esta suerte, él personifica un punto de vista que criminaliza y estigmatiza las acciones de los jóvenes. El padre aparece así como el representante de un sector social interesado en la realización de los Juegos Olímpicos que, por supuesto, estaba de acuerdo

con que el ejército les dieras *en la torre* a los *revoltosos*.<sup>201</sup> Es interesante que se le dé voz a los opositores –aunque claramente la película está interesada en que el espectador genere empatía con Caritina y su situación- porque es una manera de hacer una crítica a la sociedad que permitió el uso de la fuerza pública para reprimir al movimiento estudiantil, un ámbito que ha permanecido en la opacidad de los relatos y estudios elaborados sobre 1968.<sup>202</sup>

El esquema narrativo de la película define dos bandos: por un lado el de Caritina y la colectividad que ella representa, por otro el del padre y las figuras gubernamentales. En el señalamiento de las responsables de la represión a los estudiantes se menciona a Luis Cueto Ramírez –jefe de la policía de la ciudad de México-, Gustavo Díaz Ordaz y el ejército. A su vez, la prensa televisada y radiofónica aparece como la vocera de los intereses gubernamentales al mostrar una cobertura parcial con la cual los jóvenes no están de acuerdo.



Un recurso que la ficción usa para señalar aspectos de la realidad histórica. *¿Y si platicamos de agosto?*, 10:05

De esta suerte *¿Y si platicamos de agosto?* vuelve a ciertos temas importantes en las narrativas del movimiento estudiantil –la ruptura generacional y el papel de la prensa- e instala temas que resultan novedosos –el señalamiento de la aprobación social a la represión-, además de voltear la mirada hacia el Politécnico cuando, hasta ese momento, el cine había resaltado la participación de los miembros de la UNAM. A su vez la película

---

<sup>201</sup> Palabras enunciadas por el padre de familia.

<sup>202</sup> Aspecto señalado por Ariel Rodríguez Kuri, “El lado oscuro de la luna. El momento conservador en 1968” en Erika Pani (coord.) *Conservadurismo y derechas en la historia de México*, tomo II, FCE-CONACULTA, 2009, pp. 512-559. También ha sido tratado por Eric Zolov, *op. cit.*

se articula a partir de la emocionalidad, pues el espectador se ve obligado a tomar una postura en términos morales en la medida en que los personajes se estructuran a partir del binomio buenos/malos. Al no explicar los objetivos del movimiento estudiantil y proporcionar una narración en donde la protagonista, una estudiante dedicada y responsable, sólo sufre las consecuencias de la represión –tanto de las generaciones mayores como del Estado- se encumbra una interpretación que da fuerza a la idea de 1968 como un momento caracterizado por la represión. Más que ser una película reflexiva, en donde se apelaría al juicio crítico del espectador, el *narrador* espera que la recepción se haga por una identificación sentimental o emotiva con los acontecimientos narrados.<sup>203</sup>

### **Rojo amanecer**

*Rojo amanecer*, película que originalmente se llamaría *Bengalas en el cielo*, es una ficción realizada en 1989 por Jorge Fons,<sup>204</sup> un egresado del CUEC. La película surgió bajo iniciativa independiente –argumental y presupuestaria- pero apostó por la posibilidad de ser exhibida en las salas comerciales. La legislación vigente en ese momento obligaba a que todo filme, para ser exhibido en el circuito comercial, debía pasar antes por la censura de la Secretaría de Gobernación. De esta suerte, la película sufrió una serie de cortes estratégicos a partir de los criterios gubernamentales y no pudo ser exhibida hasta 1990.<sup>205</sup> La bibliografía revisada sugiere que estos cortes iban en una sola dirección: la de desdibujar a los sujetos que la película presentaba como culpables de los sucesos del 2 de octubre.<sup>206</sup> Estas estrategias gubernamentales sugieren que, a pesar de ser un relato

---

<sup>203</sup> Ana Amado, *op. cit.*, p. 23.

<sup>204</sup> Jorge Fons ha trabajado en distintos proyectos de cine experimental, publicitario y documental. A su vez ha laborado en la publicidad y la televisión. Su último largometraje de ficción es *El callejón de los milagros* de 1994. Perla Ciuk, *op. cit.*, tomo I, pp. 296-297.

<sup>205</sup> Olga Rodríguez Cruz, *op. cit.*, pp. 81-83, 89-93.

<sup>206</sup> *Ibíd.*, pp. 38, 93, 107; Hugo Lara Chávez, *Una ciudad inventada por el cine*, México, CONACULTA-Cineteca Nacional, 2004, p. 95.

construido desde la ficción, el discurso de la película contenía ideas que incomodaba políticamente.

En la medida en que los productores difundieron la existencia de la película y los problemas que enfrentaban para exhibirla en salas de cine en la prensa nacional, consiguieron presionar a las autoridades y finalmente lograron que se autorizara su exhibición.<sup>207</sup> Frente a esta circunstancia el régimen logró elaborar un discurso a su medida, ya que para 1989 existía una interpretación que pensaba al movimiento estudiantil como el detonante de la democracia en México.<sup>208</sup> De esta manera el PRI buscaba diferenciarse del gobierno de Díaz Ordaz como modo de legitimar el proyecto político del partido.<sup>209</sup> Una manera de reconocerse dentro de esa transición a la democracia era permitir hablar de ese pasado condenándolo de manera cómoda en la medida en que se permitía hablar de parte, pero no de la totalidad, de lo sucedido. De esta suerte, y paradójicamente, la película se convirtió en el estandarte de la política salinista como una muestra de una aparente libertad de expresión hasta ese momento nunca vista.<sup>210</sup> Un discurso democrático conveniente para un gobierno acusado de ser producto del fraude electoral.<sup>211</sup>

Las estrategias narrativas empleadas por *Rojo amanecer* recuerdan, inevitablemente, a *¿Y si platicamos de agosto?* Al igual que en la película de Sistach el empleo del *fuera campo* se vuelve un recurso fundamental del drama, así, la historia ocurre al interior de un departamento y son quienes

---

<sup>207</sup> Olga Rodríguez Cruz, *op. cit.*, p. 89.

<sup>208</sup> Sobre la interpretación del movimiento como detonante de la democracia en México ver páginas 61 a 64 de esta tesis.

<sup>209</sup> Eugenia Allier Montaño, *op. cit.*, 2009, p. 306.

<sup>210</sup> Isis Saavedra Luna, *op. cit.*, p. 282.

<sup>211</sup> Hay que recordar que durante el gobierno de Carlos Salinas de Gortari el tema de los derechos humanos se empleó como parte de la retórica modernizadora de su mandato. Durante su administración aparecieron, a nivel estatal y federal, las Comisiones de Derechos Humanos. A su vez, en 1993, se formó una Comisión de la Verdad desde la sociedad civil que tenía por interés el deslinde de responsabilidades respecto del movimiento estudiantil. Héctor Jiménez, *op. cit.*, pp. 176-177. Sobre la Comisión de la Verdad de 1993 se habla en el capítulo *La historia de la violencia* de esta tesis.

habitan ese espacio y las distintas voces *extradiegticas* de noticieros,<sup>212</sup> los que refieren al movimiento estudiantil. En *Rojo amanecer* se plantea la brecha generacional de la que ya hablaba el filme de Sistach -en el que los jóvenes se revelan a través de su manera de vestir y pensar, con un culto hacia el Che Guevara y en donde las mujeres participan en el ámbito de la política y lo público- y que permite mostrar a los adultos como los adversarios al respaldar las acciones y decisiones del gobierno.



Los hombres estudiantes llevan el cabello largo, a diferencia de las generaciones mayores. *Rojo amanecer*, 1:19:47



Las mujeres estudiantes llevan el cabello corto, a diferencia de las generaciones mayores. *Rojo amanecer*, 57:24

Otro lugar de inspiración de la película es el libro de Elena Poniatowska, *La noche de Tlatelolco*, ya que una buena parte de los diálogos y situaciones de la película son similares a los testimonios recabados en el libro.<sup>213</sup> Es llamativo esto porque aún hoy *La noche de Tlatelolco*<sup>214</sup> es uno de

<sup>212</sup> Algunas de esas inserciones de noticieros incluyen discursos realmente enunciados, es el caso, por ejemplo, de las palabras emitidas por el general Marcelino García Barragán, secretario de la Defensa Nacional, tras los sucesos del 2 de octubre y que se incorporan al universo de ficción de la película.

<sup>213</sup> Ejemplos de ello pueden ser encontrados al comparar los diálogos de la película y algunos pasajes del libro de Elena Poniatowska. Algunas de las páginas de *La noche de Tlatelolco* en donde se pueden encontrar estas similitudes, son: 184, 187, 191, 195, 199, 201, 205, 207, 227 y 248. Como ejemplo menciono uno de los casos. En la película hay un diálogo entre una joven estudiante que, tras los primeros disparos en la plaza, se resguarda en un departamento de Tlatelolco. En el interior dialoga con la madre que vive ahí:

Estudiante: señora, ¿donde puedo dejar esto? (saca un bote donde colecta dinero)

Madre: ¡tira eso inmediatamente.!

Estudiante: no puedo, es del Movimiento.

los libros con mayor tiraje sobre el movimiento estudiantil y *Rojo amanecer* una de las películas más vistas y conocidas sobre aquel pasado.

*Rojo amanecer* narra la historia al interior de un departamento de la unidad Tlatelolco habitado por una familia de clase media de la que forman parte 2 estudiantes universitarios –y al que llegarán, por cuestiones dramáticas, otros 4 estudiantes del IPN y la UNAM-. A partir de este microcosmos representado por dicha familia se construye una interpretación sobre los sucesos de 1968 aunque, en específico, se narra lo ocurrido el 2 y 3

---

Madre: entiende, si nos agarran con eso nos va a ir mal a todos, tienes que tirarlo.  
Estudiante: pero es que este dinero es del Movimiento y soy responsable.

Madre: vamos a hacer una cosa, yo te guardo este dinero y te lo doy luego... y ahorita tiramos el bote, ¿de acuerdo?

Estudiante: ¿y la propaganda?

Madre ¿cuál propaganda? (la estudiante saca muchos papeles de su chamarra).  
Niña estúpida, pero cómo andas con esto. Pero qué tonta eres, de veras. Jorge Fons, *Rojo amanecer* (DVD), México, Cinematográfica Sol, 1989, 54:40.

En el libro de Poniatowska el testimonio es el siguiente:

Nos encerraron en el baño y catearon la casa (los policías), mi muchacha fue con ellos. En el baño nos sentamos en el suelo a abrazar a los niños y también se sentó en el suelo del baño la muchachita que habíamos pescado abajo, la del gran impermeable, que probablemente no era de ella. Cuando se lo quitó, sacó un fajo de propaganda y los nervios de esa criatura fueron tantos que dejó caer un bote de colecta del CNH y el dinero rodó por todo el baño precisamente en el momento en que los policías estaban cateando la casa. Te imaginas la angustia que todos, hasta los niños, sentimos en ese momento. Si habían oído, ésa sería la prueba absoluta de que todos estábamos en el Movimiento. Nos agarró una tal indignación a Margarita y a mí que sin contenernos le dijimos:

-Pero niña idiota, sólo a ti se te ocurre traer esto ¿Por qué no lo tiraste allá abajo?

Y la niña, que estaba como pasmada, nos contesta con una ingenuidad increíble:

-Pero ¿cómo? Si el dinero es del Consejo Nacional de Huelga. Si el dinero es del Consejo Nacional de Huelga ¿cómo voy a tirarlo?

Le quitamos la envoltura del CNH al bote de Mobiloil, lo abrimos y sacamos el dinero. La niña lloraba:

-Pero es que yo no puedo tocar ese dinero porque es dinero del Movimiento (...)

-Mira, no importa de quién sea el dinero. Yo te lo voy a guardar y después lo voy a reponer al Movimiento... Elena Poniatowska, *op. cit.*, pp. 207-208.

<sup>214</sup> Vale la pena señalar que *La noche de Tlatelolco* fue objeto de una polémica que en 1997 protagonizó Luis González de Alba. El ex activista señaló que la autora había modificado parte de las declaraciones de los testimonios que él le había facilitado en las visitas que Poniatowska hizo a Lecumberri. A consecuencia de ello el libro tuvo que ser corregido y reeditado en 1998. Sin embargo el acontecimiento no generó ninguna respuesta en los ex integrantes del movimiento, en la academia o con los lectores, al contrario, el libro sigue siendo un referente de aquel pasado. Virginia Escobedo Aguirre, *op. cit.* p. 55.

de octubre en la Plaza de las Tres Culturas. Es relevante señalar que *Rojo amanecer* se convierte así en la primera narrativa cinematográfica que decide concentrar su relato en la fecha y el lugar más ominoso de los sucesos de 1968. Sin embargo, a través de distintos diálogos, se hacen referencias de algunos sucesos que acontecieron con anterioridad – la riña del 22 de julio y la ocupación militar del Politécnico y la UNAM- con lo que resulta claro que los referentes temporales y espaciales se concentran en señalar los *momentos de represión*.

La película configura la idea de un movimiento que surge a raíz de los actos de violencia perpetrados por las fuerzas del Estado en contra de las protestas estudiantiles (protestas que según el punto de vista de la película, surgen a partir de los acontecimientos del 22 de julio). No obstante, *Rojo amanecer* habla de la conjura comunista para señalarla como la versión oficial, vertida en los medios de comunicación y aceptada por las generaciones mayores y que, a partir del desarrollo narrativo, queda desacreditada. A su vez la película hace mención de otra interpretación que es desestimada por el narrador: la que señalaba que los jóvenes habían sido objeto de una provocación que, en realidad, buscaba influir en la decisión del próximo candidato presidencial.<sup>215</sup>

A pesar de definir al movimiento como una respuesta de los jóvenes al autoritarismo gubernamental, la película no deja de reconocer el enfrentamiento violento que los estudiantes encararon con las fuerzas del Estado al emplear piedras y bombas *molotov*. Este resulta un elemento novedoso porque hasta este momento la narrativa cinematográfica del 68 sólo había hablado de estudiantes indefensos, víctimas de la acción gubernamental. Reconocer que los jóvenes también ejercieron la violencia es un acto de honestidad y de mirada crítica frente a este pasado – reconociendo, por supuesto, la desproporción de las armas empleadas por cada bando-.<sup>216</sup>

---

<sup>215</sup> Esta interpretación supone que se quería desprestigiar a Alfonso Corona del Rosal, jefe del Departamento del Distrito Federal que, a partir de las obras olímpicas, había comenzado a reunir prestigio. Ver Introducción, p. 13.

<sup>216</sup> A este respecto el trabajo de Rodríguez Kuri resulta fundamental. Cfr. Ariel Rodríguez Kuri, *op. cit.*, 2009.



En *Rojo amanecer* vuelven muchos de los elementos que el cine precedente había configurado y que han establecido un imaginario sobre la represión -las imágenes de las bengalas, de los helicópteros, de la Plaza de Tlatelolco- sin embargo, el filme de Fons amplía esa visualidad al señalar, como ya lo había hecho Poniatowska en *La noche de Tlatelolco*, que la plaza quedó llena de muertos y de zapatos, que los camiones del ejército estaban llenos de cadáveres y que los detenidos estaban desnudos y bajo la lluvia.<sup>217</sup> Después de *El grito* e *Historia de un documento*, que señalaban que en los sucesos del 2 de octubre había habido 400 y 300 muertos respectivamente, *Rojo amanecer* es la tercer película que aborda el tema. El filme deja una cifra incierta pero alarmante, en los diálogos se señala que en la manifestación de Tlatelolco asistieron 100 mil personas, una serie de relatos afirman que el Batallón Olimpia disparó *a lo loco* y que la *plaza estaba llena de muertos*. La película también sugiere que hubo muertos no sólo en la plaza, sino que los miembros del Batallón Olimpia y del ejército buscaron a los estudiantes en los edificios y departamentos de Tlatelolco<sup>218</sup> y que, a la menor provocación – como tener imágenes del Che Guevara o el Manifiesto del Partido Comunista<sup>219</sup>- fueron asesinados los estudiantes y sus familias.

---

<sup>217</sup> Cft. Elena Poniatowska, *op. cit.*, pp. 214, 230, 233.

<sup>218</sup> El cateo a los departamentos ocurrió efectivamente, sin embargo, se efectuó para buscar a los francotiradores que se apostaron en ellos. El tema volverá a ser tratado con más detenimiento en el capítulo de *La historia de la violencia*.

<sup>219</sup> La interpretación de la conjura que el gobierno declaró como la verdadera incluyó, por supuesto, la persecución de aquellos a los que se consideraba los *agitadores*. Algunas de las pruebas que se empleaban para identificarlos eran "la posesión de literatura, carteles o volantes 'subversivos' en sus respectivos domicilios." Héctor Jiménez, *op. cit.*, p. 54.



Miembros del batallón Olimpia ingresan al departamento que es escenario de la ficción. *Rojo amanecer*, 1:27:25



Miembros del batallón Olimpia salen del departamento después de haber disparado contra todos los sujetos que se encontraban en el interior. *Rojo amanecer*, 1:32:55

De este modo el espectador sólo puede suponer una cifra elevadísima de muertes y, a su vez, desestimar la versión oficial que aparece por medio de un noticiero televisado y que contradice las imágenes y los diálogos:

La balacera comenzó después de que francotiradores no identificados agredieron con armas de alto poder a policías que estaban ahí en cumplimiento de su deber. Hasta el momento no se ha podido identificar el número de muertos y heridos, pero se calcula que puede rebasar la cifra de 20.<sup>220</sup>

A su vez es relevante notar que *Rojo amanecer* es la primera película que señala al Batallón Olimpia como el gran operador de la represión –en las películas precedentes sólo *El grito* hace mención de hombres con camisa y guante blanco-.<sup>221</sup> En la definición de los culpables el filme menciona a los granaderos, el ejército, el Batallón Olimpia y al general Marcelino García Barragán –secretario de la Defensa Nacional-. La prensa y las generaciones

---

<sup>220</sup> La mención que aparece de manera *extradiegética* en la película es una reproducción de las palabras pronunciadas, tras los sucesos del 2 de octubre, por el General Marcelino García Barragán, secretario de la Defensa Nacional. Véase Ramón Ramírez, *op. cit.*, vol. I, p. 387.

<sup>221</sup> Aunque Carlos Monsiváis, Julio Sherer y Carlos Montemayor se encargaron de documentar la participación del Batallón Olimpia en los sucesos de 1968 en sus respectivos libros –el primero de ellos publicado en 1999- es relevante que en el cine ya se ventile dicha interpretación. Las menciones a esta agrupación encubierta del ejército aparecen tempranamente en la literatura testimonial, tal es el caso de *La noche de Tlatelolco* (1971). En *Historia de un documento* se menciona que la policía y los militares, vestidos de civil, se infiltraron entre los manifestantes.

mayores son mostradas como cómplices al colaborar con la difusión de la versión oficial, con la aceptación de las acciones gubernamentales o en la justificación del ejercicio de la represión en contra de los estudiantes. Sin embargo, la película destaca la labor informativa de la revista *Por qué?*<sup>222</sup> al ser mostrada como el único medio de información confiable, es decir, el único medio acorde con la interpretación estudiantil de los sucesos.



Un ejemplar de la revista *Por qué?* aparece en el universo de ficción de la película. *Rojo amanecer*, 21:24

Resulta claro que *Rojo amanecer* se preocupa por poner el acento de la narración en la represión gubernamental y por ello es natural que el relato se concentre en el 2 de octubre y se haga de lado el proceso social y político que se vivió durante julio y hasta diciembre de 1968. La película elabora así una memoria de la *represión* pero, también, una memoria del *elogio* al establecer a esa generación de jóvenes como la instigadora de importantes transformaciones culturales –los jóvenes de la película visten y peinan de una manera novedosa, ellas con pelo corto y pantalones, ellos con pelo largo; a su vez, se recalca la participación de las mujeres jóvenes en la vida política y pública del país-. Sin embargo, y al igual que la película de Sistach, el filme se estructura a partir de la emocionalidad, con lo cual se obliga al espectador a

---

<sup>222</sup> La revista *Por qué?* ha sido considerada como uno de los medios informativos que desplegó una importante cobertura gráfica del movimiento estudiantil. La revista, como señala Alberto del Castillo, “carecía de cualquier tipo de publicidad comercial y fue sostenida por las aportaciones de los propios estudiantes, que fueron sus principales consumidores y destinatarios.” *Por qué?* circuló de manera clandestina y puede pensarse como una publicación cercana con la militancia – Heberto Castillo fue uno de sus asiduos colaboradores-. Alberto del Castillo, *op. cit.*, 2008, pp. 74-75.

tomar una postura a partir de consideraciones morales y no de elementos críticos.

### **La cuota interpretativa de la ficción**

Es interesante notar que este conjunto de ficciones optaron por concentrarse en temporalidades específicas sin abarcar la totalidad del proceso social y político del movimiento estudiantil como sí lo había hecho *El grito*, en mayor medida, y *Comunicados e Historia de un documento*, en menor medida. A su vez es llamativo que *¿Y si platicamos de agosto?* y *Tómalo como quieras* sean narraciones que no abordan los sucesos del 2 de octubre, una tendencia que parece no corresponderse con el cine realizado antes y después de este periodo. Justamente es *Rojo amanecer* la primer película en concentrar su relato en esa fecha ominosa y que, al estar fuertemente imbuida del libro de Elena Poniatowska, *La noche de Tlatelolco*, puede pensarse como un lugar de resonancia de esa memoria *trágica* que ya tenía una presencia importante en el espacio público.

De las tres películas estudiadas en este capítulo *Tómalo como quieras* es la única que sugiere el fracaso de la protesta –al señalar que los movimientos estudiantiles siempre terminan en muertes, sin lograr los objetivos que inicialmente los originaron-. Virginia Escobedo afirma, justamente, que en un primer momento la manera de recordar al movimiento estudiantil había sido a través de una visión del fracaso.<sup>223</sup> Es a partir de 1971 que otras narrativas –*Días de guardar*, *La noche de Tlatelolco* o *Los días y los años*- logran fortalecer la interpretación que reconoce los alcances del movimiento y en donde comienza a estructurarse una especie de *elogio* hacia el mismo.

Las películas coinciden en una serie de elementos que pueden trazar tendencias memoriales. Por una parte definen a los actores del movimiento estudiantil como miembros de la clase media; un aspecto que resulta llamativo a la luz de la interpretación hecha por el cine precedente en la que se buscaba señalar un origen obrero y campesino de los actores o alianzas

---

<sup>223</sup> Virginia Escobedo Aguirre, *op. cit.*, p. 45.

sociales con ellos. Por otra, las narraciones concuerdan al señalar el papel complaciente que jugó la prensa hacia el gobierno (sólo *Rojo amanecer* señala la excepción a esta regla con la mención de la revista *Por qué?*). Los filmes también coinciden en mostrar un rompimiento generacional en donde se recalca la participación de las mujeres en la vida pública y política del país; en las películas de Sistach y de González Morantes, se remarca la práctica del sexo libre. Esta tendencia contrasta con la interpretación del cine documental anterior donde no se habla de esta ruptura y por ello las generaciones mayores aparecen como aliados –en la narración de López Arteché las figuras de Javier Barros Sierra o Heberto Castillo, por ejemplo, resultan fundamentales mientras que en este conjunto de ficciones quedan al margen de los relatos-.

A su vez, estas narrativas emplean una estrategia que pone en anonimato a los actores pero que, sin embargo, coloca el tema del movimiento estudiantil en el espacio público. En las películas se habla del pasado, mas no se singulariza mediante la mención de actores del bando estudiantil –no se mencionan los nombres *reales* de quienes participaron en el proceso, sino que se emplean personajes que buscan representar a la colectividad-. A su vez, y sólo en el caso de la película de Sistach y Fons, el procedimiento es inverso en cuanto a los culpables pues ellos sí son individuados y señalados. *El grito*, *Comunicados* e *Historia de un documento* emplean el mismo mecanismo: definen a los estudiantes en una colectividad anónima, mientras que señalan a los culpables individualmente. Sin embargo, y en esto coinciden todas las películas, la voz del victimario es escasamente escuchada. Hay una preponderancia de voces y puntos de vista que provienen del bando de las víctimas.

Esta vertiente de cine de ficción parece ser producto de la paulatina ruptura del silencio que, desde el espacio público, se tuvo hacia los sucesos del 68 –es en este periodo que el tema ya es tratado, por ejemplo, en la cámara de Diputados y Senadores-. Este conjunto de películas pudo surgir como la posibilidad de “añadir su cuota interpretativa, o simplemente informativa, a la circulación de discursos sociales.”<sup>224</sup> Sin embargo, es

---

<sup>224</sup> Ana Amado, *op. cit.*, p. 34.

relevante que estas ficciones se concentren en elaborar la *denuncia* de los hechos ocurridos en aquel pasado y no hagan mención -como sí ocurría en otros ámbitos, como la prensa o los discursos políticos- de la vertiente democratizadora del movimiento. Esto resulta paradójico porque *El grito*, a pesar de haber sido realizada casi en la inmediatez de los sucesos y en un contexto de silenciamiento, sí abordaba dicha cuestión.

Este conjunto de películas de ficción quizá muestren el modo en que sectores sociales más amplios han recordado el movimiento estudiantil y que, por tanto, no necesariamente encuentran su correlato con otras esferas – como los discursos políticos, los trabajos académicos, etc.- De esta suerte, el cine de este periodo decidió concentrarse en la primera interpretación con amplio reconocimiento, la de la *represión*, sólo añadiendo el carácter de revuelta cultural a ese pasado (participación política de las mujeres, uso de minifaldas, pelo corto en las mujeres y largo en los hombres, práctica de sexo casual, gusto por la música de *The Beatles*, etc.) Como lo señala Allier, la memoria, además de ser selectiva, tiende a reducir los acontecimientos a arquetipos fijados.<sup>225</sup>

En términos narrativos estas películas emplean una perspectiva realista afectiva, es decir, son relatos que recrean los hechos históricos por vía de los sentimientos. En ningún momento se estructuran por la reflexividad, que tendría como una de sus características apelar al juicio crítico del espectador y/o emplear el lenguaje cinematográfico para buscar evidenciar el carácter de representación del filme.<sup>226</sup> Estas narrativas son cerradas y simples; no hay lugar para las contradicciones o la ambigüedad, sólo cabe una interpretación donde, por ejemplo, los bandos representados son claramente distinguibles: los buenos *versus* los malos. Resultan así películas que apelan a la identificación sentimental o emotiva del espectador frente a los acontecimientos narrados:

[...] utilizan las potencialidades propias del medio –la cercanía del rostro humano, la rápida yuxtaposición de imágenes dispares, el poder de la música y el sonido en general- para intensificar los sentimientos que despiertan en el público los hechos que muestra la pantalla. La

---

<sup>225</sup> Eugenia Allier Montaña, *op. cit.*, 2009, p. 311.

<sup>226</sup> Ana Amado, *op. cit.*, p. 23.

historia escrita no está libre de suscitar emociones pero generalmente nos las describe en vez de invitarnos a vivirlas.<sup>227</sup>

De esta suerte este conjunto de películas podrían definirse, de acuerdo con la categoría de Rosenstone, como filmes *tradicionales*<sup>228</sup> en la medida en que éstos explican el pasado como algo cerrado, donde la sucesión de acontecimientos es cronológica y convencional, al igual que los recursos expresivos empleados.<sup>229</sup>

---

<sup>227</sup> Robert A. Rosenstone, *El pasado en imágenes: el desafío del cine a nuestra idea de la historia*, Barcelona, Ariel, 1997, p. 52.

<sup>228</sup> Robert A. Rosenstone hace una tipología sobre las diferencias de lo que él denomina cine tradicional y cine experimental de filmes que entran dentro de la categoría de ficción histórica. Cfr. Robert A. Rosenstone, *op. cit.*, pp-49-55.

<sup>229</sup> Ejemplos de filmes históricos que cuestionan estos estatutos podrían ser *Vals con Bashir* (Ari Folman, 2008) o *Los rubios* (Albertina Carri, 2003). En ambos casos se trata de películas que rompen con las clasificaciones convencionales ya que no pueden ser llamados como ficciones o documentales en la medida en que, aunque refieren a sucesos reales del pasado a través de recursos empleados por el documental –testimonio, presente de la enunciación, etc.–, emplean deliberadamente estrategias ficticias –*Vals con Bashir* es un filme hecho exclusivamente con dibujos animados, *Los rubios* es una película que intercala imágenes captadas del mundo real con recreaciones hechas, por ejemplo, con muñecos *playmobil*-. De esta suerte podrían entrar en la definición que Antonio Weinrichter ha propuesto de cine de *no ficción*, que es “[...] la extensa Zona no cartografiada entre el documental convencional, la ficción y lo experimental. [...] En donde hay una] libertad para mezclar formatos, para desmontar los discursos establecidos, para hacer una síntesis de ficción, de información y de reflexión.” Antonio Weinrichter, *op. cit.*, p. 11. A su vez, en ambos casos “no sólo se muestra el pasado sino que explican cómo y qué significa para el director [...] en la actualidad.” Son narrativas que no sustentan “[...] un único relato y una única interpretación,” tampoco recurren a imágenes de archivo sino que los fotogramas corresponden al presente de la enunciación. De esta suerte “[...] no pretenden tener la única y última palabra sobre el tema que tratan; más bien suelen proponernos que reflexionemos sobre la importancia de algún hecho o tema ignorado por la historia escrita.” Robert A. Rosenstone, *op. cit.*, pp. 54-55.

## Capítulo 3

### La era del testimonio

#### El contexto

La coyuntura electoral de 1988 y el surgimiento del PRD en 1989 lograron consolidar la interpretación del movimiento del 68 como uno de los detonadores de la democracia en México, de esta suerte:

Los “caídos” del 68 mencionados en los años anteriores pasaron a ser los que “lucharon por libertades democráticas caídos el 2 de octubre de 1968”. Ya no se trataba sólo de “caídos”, ahora también eran “luchadores sociales”. De “víctimas”, los muertos pasaron a ser “actores políticos”, “agentes”.<sup>230</sup>

Así la lectura del 68 dejaba de estar cargada esencialmente de la vertiente represiva y se ampliaban sus significados al grado de comenzar a ser pensado como uno de los *parteaguas* en la historia nacional reciente.<sup>231</sup> A su vez surgía otra interpretación, abonada por Luis González de Alba, que buscaba remarcar el carácter festivo de la movilización.<sup>232</sup>

Para los años noventa el tema del 68 comenzaba a ocupar más espacios en el escenario público. En 1992 aparecieron los nuevos libros de texto gratuito de Historia de México para 4°, 5° y 6° de primaria en los que se mencionaba, por primera vez, el movimiento estudiantil. En 1993 se erigió la Estela de Tlatelolco, el primer monumento que recordaba los nombres de algunos de los muertos del 2 de octubre. También, ese mismo año se conformó, por actores de la sociedad civil, la primera Comisión de la Verdad que buscaba esclarecer los sucesos del 2 de octubre. Sin embargo es también en este momento cuando comienzan a tener visibilidad las

---

<sup>230</sup> Eugenia Allier Montaña, *op. cit.*, 2009, p. 302.

<sup>231</sup> *Ibidem*, p. 303.

<sup>232</sup> A este respecto resulta relevante la polémica que tuvo lugar en 2003 en la revista *Letras Libres* entre González de Alba y Marcelino Perelló. La polémica se dio, entre otras cosas, por la defensa que González de Alba hacía del carácter festivo del movimiento en donde afirmaba que los estudiantes no tenían conciencia política y, en realidad, estaban más preocupados por el *desmadre* y la fiesta. Perelló señalaba que González de Alba subestimaba los logros de la movilización estudiantil en un afán desmitificador. Héctor Jiménez, *op. cit.*, p. 158.



discusiones entre los distintos líderes acerca de los significados del movimiento estudiantil y que incluían, también, acusaciones de traición y protagonismo.<sup>233</sup> En este contexto la publicación de un ensayo de González de Alba, *1968: la fiesta y la tragedia* en la revista *Nexos*, puede pensarse como una expresión sumamente crítica de las interpretaciones del movimiento, pues reconocía mucho de cierto pero, también, mucho de falso en la versiones difundidas por los actores durante esos primeros 25 años.<sup>234</sup>

A su vez, el escenario político continuaba con numerosos cambios que abonaron a fortalecer la presencia del 68 en el espacio público. A este respecto resultan importante las elecciones federales que tuvieron lugar en 1997 en las que la fuerza política del PRI en el Congreso se vio claramente disminuida y en donde el PRD se convirtió en la segunda fuerza. A su vez, en las elecciones del Distrito Federal (realizadas en la misma fecha), el PRD obtuvo la mayoría en la asamblea de la Ciudad y la jefatura del gobierno. Este posicionamiento del PRD le concedió al 68 respaldo oficial y así se consolidó la idea del triunfo del movimiento estudiantil a través del triunfo del PRD porque, como señala Virginia Escobedo:

[...] dicho partido se había formado con parte de los ex actores de ese acontecimiento y, segundo, porque según ellos estaban realizando las demandas esgrimidas durante la protesta juvenil. El PRD se autodenominaba, en este sentido, como la culminación de la lucha iniciada en 1968.<sup>235</sup>

A partir de este momento surge un claro silencio presidencial al respecto –el movimiento estudiantil ya no es incorporado en los discursos o informes de gobierno- y son los partidos de oposición los que se encargan de mantenerlo en el espacio público. Este escenario configura una clara oficialización del 68 que puede notarse a partir de una serie de actos políticos. El 2 de octubre de 1997, la Cámara de Diputados resolvió constituir la Comisión Especial Investigadora de los Sucesos del 68. En ese mismo mes se organizó en el Congreso “un homenaje póstumo a Heberto Castillo, quien

---

<sup>233</sup> *Ibidem*, p. 153

<sup>234</sup> González de Alba, “1968: la fiesta y la tragedia” en *Nexos*, <http://www.nexos.com.mx/?P=leerarticulo&Article=447311>

<sup>235</sup> Virginia Escobedo Aguirre, *op. cit.*, p. 85.

había fallecido en abril de ese año siendo senador por el PRD. En el Muro de Honor de la Cámara de Senadores quedó grabado con letras de oro el nombre del activista [...].”<sup>236</sup> A su vez, la conmemoración número treinta del movimiento estudiantil resultó realmente aparatosa ya que en ese año “se publicaron y reimprimieron un buen número de libros, artículos y demás bienes culturales que tenían en su centro la rememoración de la revuelta juvenil.”<sup>237</sup> También se generó un gran seguimiento mediático en donde distintos espacios informativos se dedicaron a la discusión del tema.<sup>238</sup>

Por su parte, el Jefe de Gobierno del Distrito Federal, Cuauhtémoc Cárdenas, decretó izar la bandera a media asta para recordar a los muertos del 2 de octubre y, ese mismo año, la Asamblea Legislativa del Distrito Federal inauguró en el salón principal del recinto legislativo la frase labrada en oro de “Mártires del Movimiento Estudiantil de 1968”.<sup>239</sup> A su vez, en 1998 el periódico *El Universal* publicó una fotografía en la que aparecía el entonces presidente Ernesto Zedillo Ponce de León. La imagen lo mostraba en su juventud siendo objeto de la violencia policial cuando participaba en las protestas de 1968 como estudiante del IPN –como señala Vázquez Mantecón dicha imagen, años antes, hubiera resultado una filtración incómoda, pero en 1998 se podía estar orgulloso de formar parte de ese pasado democrático-.<sup>240</sup> Parecía entonces que, para ese momento, ya había un consenso entre los distintos actores sociales en el que se reconocía la importancia del 68 y por ello se abrían distintos espacios para su evocación, rememoración o reflexión.

El 20 de abril de 1999 estalló en la UNAM una huelga estudiantil que, nuevamente, generó comparaciones con los sucesos de 68 y así “la rebelión caótica y antiautoritaria del CGH (Consejo General de Huelga de 1999) siempre ‘salía perdiendo’ ante la memoria sobria, liberal y democrática con la

---

<sup>236</sup> Héctor Jiménez, *op. cit.*, p. 133.

<sup>237</sup> Virginia Escobedo Aguirre, *op. cit.*, pp. 86-87. Por ejemplo el MUCA (Museo Universitario de Ciencias y Arte) de la UNAM organizó en 1998 la exposición “68, 30 años después”.

<sup>238</sup> Héctor, Jiménez, *op. cit.*, p. 173.

<sup>239</sup> Virginia Escobedo Aguirre, *op. cit.*, p. 86-87.

<sup>240</sup> Álvaro Vázquez Mantecón, “El Memorial del 68 y el debate sobre la historia reciente de México”, en Anne Huffschmid y Valeria Durán (ed.), *Topografías conflictivas. Memorias, espacios y ciudades en disputa*, Buenos Aires, Nueva Trilce, 2012, pp.127-135.

que se representaba al CNH (Consejo Nacional de Huelga de 1968).<sup>241</sup> El 68 era representado, como lo señala Héctor Jiménez, como la lucha prototípica que buscó la ampliación de los derechos civiles y políticos de la ciudadanía.

A partir de la coyuntura electoral de 2000 el tema del 68 volvió a instalarse en las cúpulas del poder. Durante la campaña presidencial el candidato del Partido Acción Nacional, Vicente Fox Quezada, se refirió a los sucesos del 68 desde la vertiente democrática. Según el discurso del candidato, él representaba la posibilidad de consolidar la transición a la democracia que se había iniciado en 1968, era “una manera de reafirmarse en contraposición al PRI.”<sup>242</sup> Por ello, tras conocer su triunfo electoral no dudó en declarar: “El sacrificio de esos jóvenes no fue en vano; ahí, en la Plaza de las Tres Culturas quedó sembrada [...] una voluntad de cambio que ha dado ya, este 2 de julio, frutos tangibles.”<sup>243</sup> Era la primera vez que un partido de oposición ganaba la presidencia de la República y Fox supo sacar provecho de ello al encontrar en 68 uno de sus referentes.

El 27 de noviembre de 2001, por decreto oficial, Fox creó la Fiscalía Especial para Movimientos Sociales y Políticos del Pasado (FEMOSPP) que se proponía dar a conocer la verdad, hacer justicia por los delitos cometidos en el pasado y tratar de enmendar los agravios cometidos contra las víctimas.<sup>244</sup> Las funciones de la Fiscalía se concluyeron en 2006, durante los primeros meses de la gestión de Felipe Calderón Hinojosa, con la presentación de un *Informe Histórico a la Sociedad Mexicana* en el que se confirmó que el Estado “había incurrido en graves violaciones a los derechos humanos: masacres, ejecuciones, desapariciones forzadas y actos de tortura.”<sup>245</sup> Sin embargo la FEMOSPP concluía sus labores sin haber logrado una sentencia condenatoria en contra de los responsables de los delitos y sin haber aclarado las cifras de desaparecidos, muertos, heridos y encarcelados.

---

<sup>241</sup> Héctor Jiménez, *op. cit.*, p. 136.

<sup>242</sup> Virginia Escobedo Aguirre, *op. cit.*, p. 92.

<sup>243</sup> *Ibidem*, p. 94.

<sup>244</sup> Inicialmente la FEMOSPP sólo investigaría los sucesos de la guerra sucia, sin embargo, el 20 de febrero de 2002 el movimiento estudiantil fue incluido en las investigaciones de la Fiscalía. *Ibidem*, p. 108.

<sup>245</sup> Eugenia Allier Montaño, *op. cit.*, 2009, p. 308.

Calderón, durante su gestión, guardó silencio sobre los sucesos de 1968, pero otros actores mantuvieron la mirada puesta en dicho pasado. En 2007 se inauguró el *Memorial del 68* en el edificio que, durante 1968, albergaba la Secretaría de Relaciones Exteriores. El espacio fue donado por el Jefe de Gobierno de la Ciudad de México, Andrés Manuel López Obrador, a la UNAM –presidida por Juan Ramón de la Fuente- para crear un centro cultural “y en particular un espacio para conservar viva la memoria de los acontecimientos de 68.”<sup>246</sup> La conformación de un museo memorial podría pensarse como la concreción de una memoria pública oficial que daba materialidad a la memoria, dejando clara la relevancia que ganó el 68 con el curso de los años ya que “[...] por primera vez se dedicaba un museo a algún suceso posterior a la Revolución de 1910.”<sup>247</sup>

En 2011 la Cámara de Diputados declaró el 2 de octubre como día de luto nacional, señalando esa fecha como día de la lucha por la democracia y en recuerdo de los jóvenes masacrados en 1968 en la Plaza de las Tres Culturas.<sup>248</sup> Junto a esta iniciativa aprobada se debatió, sin éxito, la creación de una Comisión de la Verdad sobre los crímenes de la guerra sucia.<sup>249</sup>

En 2012 Enrique Peña Nieto, en su discurso de toma de posesión a la presidencia, se refirió al movimiento estudiantil de 1968 como parte fundamental de la herencia democrática del país:

Hoy la democracia ha llegado a consolidarse y ser parte de nuestra cultura. Millones de mexicanos desde 1910, de todas las filiaciones, libraron una gran batalla cívica por la democracia en el siglo XX, pero fue a partir del movimiento estudiantil del 68 y de las sucesivas reformas políticas que se aceleró nuestra democracia. A partir de entonces, generaciones de mujeres y hombres, pensadores, políticos, activistas y ciudadanos, trabajaron para hacerla realidad y finalmente la conquistaron. Ese México democrático es el México de nuestros días.<sup>250</sup>

---

<sup>246</sup> Gerardo Estrada, “Una promesa de la marginación” en Álvaro Vázquez Mantecón, *op. cit.*, 2007, p. 11.

<sup>247</sup> Eugenia Allier Montaño, *op. cit.*, (por aparecer en 2014).

<sup>248</sup> “Diputados declaran 2 de octubre día de luto nacional”, *op. cit.*

<sup>249</sup> Eugenia Allier Montaño, *op. cit.*, (por aparecer en 2014).

<sup>250</sup> “Discurso de toma de posesión de Peña Nieto” <http://www.animalpolitico.com/2012/12/video-discurso-de-toma-de-posesion-de-pena-nieto/> (consultado 15/12/2012)

De esta manera queda claro como el movimiento estudiantil ha sido apropiado por diversos actores de los más diversos signos políticos. Referir a 1968 ha servido para legitimar distintas acciones políticas en los sucesivos presentes. Esta apropiación ha llevado a la oficialización de ese pasado ya que desde el Estado se elaboran políticas de memoria con pretensiones hegemónicas y a el que acuden diversos actores sociales para plantear sus demandas y reclamos de memoria. Justamente es el Estado quien “a través de su reconocimiento formal o simbólico, jerarquiza ciertas voces y silencia otras.”<sup>251</sup> De esta suerte decreta el recuerdo, el olvido, la amnistía, la amnesia, la condena o el perdón y para ello recurre a distintos recursos como el establecimiento de un calendario oficial o la conmemoración en los espacios públicos –monumentos, calles, museos, etc.-.<sup>252</sup>

## Las películas

La cinematografía nacional que se desarrolla a partir de los años 90 se corresponde con el contexto político en el que, cada vez con mayor frecuencia y variados escenarios, se trató al movimiento estudiantil de 1968. A partir de este momento surge un numeroso abordaje cinematográfico de ese pasado: desde 1993 y hasta 2012 se han realizado 10 películas (dato llamativo al ser comparado con las producciones de las décadas anteriores). Sin embargo parece que es a partir de 1998 cuando realmente aumenta la producción fílmica ya que, para el periodo que va de 1993 a 2012 las fechas de producción son: 1993, 1998, 1999, 2000, 2002, 2006, 2008, 2010 y 2012. Así queda claro como a partir de 1998 el intervalo entre cada película se reduce a uno o cuatro años, cosa que anteriormente no sucedía. En las décadas anteriores, por ejemplo, llegó a haber intervalos de hasta 10 años. Esto se corresponde con lo que Jiménez afirma, es decir, que “en el marco del 30 aniversario del movimiento estudiantil la efervescencia *sesentayochera* se tradujo en un boom de obras.”<sup>253</sup>

---

<sup>251</sup> Elizabeth Jelin, *op. cit.*, 2009, p. 125.

<sup>252</sup> Josefina Cuesta, “Memoria e historia. Un estado de la cuestión” en Josefina Cuesta (ed.), *Memoria e historia*, Revista Ayer, número 32, 1998, p. 209.

<sup>253</sup> Héctor Jiménez, *op. cit.*, p. 22.

A su vez, dentro de esta producción hay un elemento que resulta curioso y es que la mayoría de los filmes realizados durante este periodo corresponden al formato documental (es hasta el 2010 que hay un retorno de la ficción con *Borrar de la memoria* y, posteriormente, *Tlatelolco: verano del 68*). Resulta interesante resaltar esta tendencia porque se corresponde con los tiempos en que desde la política y la sociedad hay una exigencia y necesidad por clarificar lo sucedido y parece que el medio idóneo resultó, para los creadores, el documental. Esta decisión discursiva, y las modalidades empleadas por estos documentales, revelan una imperante concepción que piensa a las imágenes como mimesis de la realidad, como representaciones transparentes de la verdad.

Este conjunto de filmes emplean las convenciones de objetividad que históricamente le han dado sustento retórico al género. Por ello son narraciones en las que resulta más importante el *qué* se narra, más que el *cómo* se narra y es que, como lo señala Bill Nicholls, “una buena parte de la práctica documental y el discurso sobre ésta se centra en la presunción de que es más importante hablar sobre algo que hablar sobre cómo hablamos de algo.”<sup>254</sup> De esta suerte los recursos empleados –las imágenes, los documentos, las entrevistas- se convierten en prueba tangible del mundo histórico.<sup>255</sup>

Otro elemento interesante es el uso notorio de testimonios pues a partir de 1993 con *México 68* ningún documental dejará de utilizar este recurso. Si durante mucho tiempo el cine empleó a la imagen como prueba de sus afirmaciones, realzando la idea de que la cámara había estado *ahí* en el lugar de los sucesos, esta nueva vertiente documental suma la autoridad de quienes lo vivieron “en carne propia”. Se configura así una doble referencialidad con fines retóricos en donde el espectador queda, a su vez, en la posición de testigo en la medida en que él también presencia, de manera *directa*, los acontecimientos. A su vez, el uso de testimonios permite intercalar lo histórico-social y lo individual-subjetivo; lo histórico se materializa en imágenes, casi siempre en blanco y negro, y lo individual con las reescrituras

---

<sup>254</sup> Bill Nicholls, *op. cit.*, p. 47.

<sup>255</sup> *Ibidem*, p. 60.

vivientes de las memorias personales.<sup>256</sup> De esta suerte, el cine que recurre al testimonio hace una “[...] conjugación de la memoria no en pasado simple, sino en pasado recompuesto por medio del cuestionamiento presente [...]”<sup>257</sup>

En términos políticos el uso notorio de testimonios puede ser pensado como el indicador de la distención para abordar el tema de manera pública. A partir de este momento se puede dar la cara frente a las cámaras para hablar sobre 1968 sin preocupación de sufrir algún tipo de represalia.

## **México 68**

*México 68* es un documental dirigido por Oscar Menéndez, elaborado a 25 años de los sucesos de 68, con lo cual se vislumbra un ánimo conmemorativo en la realización del filme y, por tanto, la prerrogativa de no olvidar. La película incorpora parte del metraje de *Únete pueblo, 2 de octubre: aquí México* e *Historia de un documento* -del mismo director- con lo que se emplean imágenes capturadas durante los sucesos. Aunque la película recurre a un narrador *over* que estructura en una continuidad lógica el argumento y que, por supuesto, aparece como la autoridad epistémica del discurso, también se recurre a los testimonios de distintos actores – estudiantes, artistas, profesores, miembros del CNH- y de sujetos del presente de la enunciación –jóvenes que aparecen como herederos del 68 e investigadores de ese pasado-. De este modo la película busca dar la voz a distintos sectores que se vincularon con el movimiento, sin embargo es importante anotar que también se incluye el testimonio de aquellos que, a partir de este momento, serán voces recurrentes en el cine del 68 y que han entrado dentro de la categoría de *líderes* (Roberto Escudero, Pablo Gómez, Fausto Trejo y Heberto Castillo).

---

<sup>256</sup> Nelly Richard, “Con motivo del 11 de septiembre. Notas sobre *La memoria obstinada* (1996) de Patricio Guzmán” en Elizabeth Jelin y Ana Longoni, *op. cit.*, pp. 121-130.

<sup>257</sup> François Niney, *op. cit.*, p. 383.



Testimonio de Fausto Trejo. *México 68*, 35:25



Testimonio de Heberto Castillo. *México 68*, 43:43

El documental adopta así “la forma de historias orales encadenadas para reconstruir un suceso o acontecimiento histórico, la reconstrucción es a todas luces el resultado de la ensambladura de estos testimonios independientes.”<sup>258</sup> De esta suerte, la voz del narrador y de los testimonios construyen una línea de razonamientos en el cual se emplea un montaje de evidencia que ilustra, con metraje de archivo, las afirmaciones realizadas por las distintas voces. En el caso de los testimonios el *narrador* emplea los registros visuales “como si se tratase del recuerdo mismo.”<sup>259</sup> Se genera así la impresión de que esas imágenes provienen de quien habla y no, como en realidad sucede, del *narrador* que estructura el relato y adjudica arbitrariamente esas imágenes a los testimonios. Este procedimiento parece sugerir que la imagen de archivo está dotada de una veracidad indudable, y al emplearla como ilustración del recuerdo, la factualidad se hace extensiva al testimonio.

En el documental, a su vez, las entrevistas se configuran a partir de la ausencia visible del realizador; es decir, éste no aparece ni sonora ni visualmente en el encuadre. Así, en vez de observar un intercambio entre el realizador y el entrevistado, el documental “convierte al espectador en el sujeto al que se dirige la película, eliminando las mediaciones de realizador/sujeto/espectador [...]”<sup>260</sup> Sin embargo el empleo de los testimonios

---

<sup>258</sup> Bill Nicholls, *op. cit.*, p. 92.

<sup>259</sup> François Niney, *op. cit.*, p. 383.

<sup>260</sup> Bill Nicholls, *op. cit.*, p. 90.



tienen una peculiaridad y es su unidad argumental. En la pluralidad de voces recogidas por la película no es posible escuchar puntos de vista encontrados ni tampoco la voz de algún opositor. De esta suerte este recurso termina funcionando como prueba de la argumentación del realizador. Ello da la impresión de que la película no espera que el espectador saque sus propias conclusiones, sino que el *narrador* pretende inducir a quien mira hacia la idea de que las cosas sucedieron *así*. No es gratuito que el *narrador* afirme que a 25 años de los sucesos *el velo cae y la verdad se descubre* gracias, podemos intuir, al trabajo de esta película.

Al estructurarse el discurso a partir de los testimonios y con un claro tono conmemorativo, parece que la narración se organiza a partir de ese balance que debe imponer la mirada retrospectiva. Por esta razón la película no sigue un orden estrictamente cronológico sino, más bien, refiere momentos concretos que parecen determinar los sujetos entrevistados. Así y en comparación con *El grito* –hasta el momento la única película que buscó hacer un recuento pormenorizado de los sucesos ocurridos de julio a octubre- *México 68* aborda sólo una parte de los sucesos (se habla del 22 de julio, del bazukazo a San Ildefonso, del desagravio a la bandera, las marchas del 13 y 27 de agosto, la toma de CU, el informe de gobierno de Díaz Ordaz y el inicio de las Olimpiadas). A su vez es una narrativa que concentra su atención en los espacios de la UNAM –los testimonios son grabados en esa casa de estudios o en la Plaza de las Tres Culturas- con lo cual se quita importancia a la participación del IPN o de otras escuelas. Esto se reitera con el empleo de imágenes de archivo que fueron captadas por el mismo Menéndez durante 68 pero que, al ser un académico de la UNAM, se vieron determinadas por esa espacialidad que el director recorría en su cotidianidad.



Testimonio de jóvenes grabado en Ciudad Universitaria. *México 68*, 34:31



Fotograma que muestra la Facultad de Medicina de Ciudad Universitaria. *México 68*, 45:45



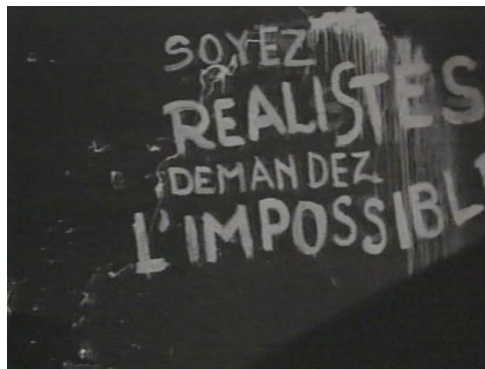
Imagen de la Biblioteca Central de Ciudad Universitaria. *México 68*, 38:38

La película señala el inicio del movimiento el 22 de julio a partir de la riña entre estudiantes; sin embargo el filme remite a sucesos previos que permiten enmarcar el contexto de la movilización de 1968. De esta suerte se hace mención del fin del milagro económico, de las huelgas de ferrocarrileros en 1959, del movimiento magisterial de 1960, de la lucha campesina de Rubén Jaramillo de 1962 y del movimiento médico de 1965. La voz en *over* afirma que en este periodo el ejercicio político *ponía freno de los derechos constitucionales de manifestación, petición y expresión* y, frente a esta situación de crisis y “urgido cambio”, *los estudiantes fueron los únicos que dieron la cara a la encrucijada de la historia, su acción despertó a la conciencia nacional*. Es así que desde el inicio del filme se entreteje una interpretación que *elogia* al movimiento estudiantil y no es sino hasta el fin del mismo que se refiere a los momentos de la represión. De esta suerte en la interpretación que se hace en la película constantemente se hace mención al *legado* del 68 en la vida política del país, es decir, con *México 68* inicia en el cine la idea del movimiento estudiantil como *parteaguas* de la historia nacional. El narrador en *over* afirma que *el 68 es octubre pero se continúa en los cambios que ha provocado en la vida de nuestro país*. Esta idea es reiterada al incluir el testimonio de una serie de jóvenes, que no vivieron los sucesos, pero que hablan de los cambios que provocó el movimiento y del que ellos son los beneficiarios directos, son así *los hijos del 68*. A su vez, con esta noción de legado que se inserta en la película, se hace énfasis en el papel que ha jugado como detonante de la democratización del país y por ello las distintas voces incluidas hacen constantes menciones del movimiento como la lucha por la defensa de las libertades democráticas. En esta vertiente interpretativa la figura del rector de la UNAM, Javier Barros Sierra, cobra un papel relevante al ser referido como quien, con su participación en el movimiento, logró legitimar y encaminar la movilización hacia este sendero democratizador.

La vertiente del *elogio* es ampliada con el tratamiento que se le da a las brigadas que aparecen como la estrategia empleada por los estudiantes para *informar fehacientemente al pueblo del movimiento, ya que los medios*

*no informaban de la realidad* –otro elemento que remite al carácter democrático en el sentido de una preocupación por el derecho a la información-. A su vez vuelve la idea de un movimiento interesado en el pueblo que buscaba que se le llevara a aquel *pan, educación, justicia y libertad*. La aparición de carteles que rezan *obreros, campesinos y estudiantes unidos* dan fuerza a esa impresión pero, sin lugar a dudas, la inclusión del testimonio de dos habitantes de Topilejo buscan dar solidez a la idea de que los estudiantes apoyaron a los pueblos colindantes con la ciudad. Un señor señala: *vinieron jóvenes, doctores y mucha gente que está estudiando nos vino a ayudar, nos vinieron a dar auxilio*. A su vez, diversos testimonios se encargan de enfatizar la idea de un apoyo social masivo hacia el movimiento estudiantil con lo cual se configura la idea de que el único opositor de los jóvenes fue el gobierno.

La película también da espacio a la interpretación *festiva*<sup>261</sup> del movimiento que, a pesar de su desenlace brutal, tuvo momentos de alegría *donde la imaginación realmente tomó el poder*, según palabras de Roberto Escudero, miembro del CNH. A su vez, los distintos testimonios relacionan al movimiento mexicano con los 68 de otras partes del mundo cuando se afirma que los estudiantes mexicanos, como los de otras latitudes, estaban preocupados por la bomba de Hiroshima, la guerra de Vietnam, la invasión a Cuba y el asesinato de Robert F. Kennedy. Esta idea se refuerza cuando, en algunos momentos aparecen imágenes que muestran frases como *haz el amor, no la guerra*, que remiten al mayo francés.



Referencia al mayo francés. *México 68*, 37:56

---

<sup>261</sup> Eugenia Allier Montaño, *op. cit.*, 2009, p. 311.

Es interesante que el filme ocupe la última parte de su narración para concentrarse en hablar sobre la represión. Existe un importante énfasis en hablar sobre los presos, para ello se incluyen diversos testimonios de quienes estuvieron en la cárcel o de sus familiares. Esta decisión narrativa puede corresponderse con la producción testimonial que, desde 1971, había sido materializada en distintas obras escritas y que relataban la experiencia carcelaria de algunos de los representantes del CNH (*La noche de Tlatelolco* o *Los días y los años* son las primeras obras con este corte, además de la película *Historia de un documento* del mismo director) y que ha instituido a las voces *legítimas* para hablar sobre ese pasado.<sup>262</sup>



Imagen de Fausto Trejo en Lecumberri. *México 68*, 51:32

Es llamativo el énfasis que se le da a la experiencia carcelaria frente a la ausencia de cifras en torno a los muertos y arrestados del 2 de octubre en el discurso del filme. Sin embargo los sucesos de ese día son incorporados a través de distintos testimonios que refieren a las bengalas, al revolotear de un helicóptero, a las balas y a la presencia del ejército en la Plaza. Estos relatos son acompañados por imágenes de archivo que muestran el desarrollo de los sucesos (gente en la explanada, soldados en los alrededores, la bengala, la huída de quienes estaban apostados en la plaza y el arribo de soldados; imágenes acompañadas por una banda sonora plagada de disparos). El

---

<sup>262</sup> Aparentemente, haber vivido los horrores de la prisión, ha determinado los modos en que 1968 se narra. Son los líderes que fueron encarcelados quienes han logrado difundir ampliamente *sus* visiones, al grado que esos relatos han llegado a considerarse como el movimiento en su totalidad. Deborah Cohen y Lessie Jo Frazier, "Réplicas a México '68: memorias sociales de género sobre la participación en un movimiento social" en Luz Maceira Ochoa y Lucía Rayas Velasco (ed.), *Subversiones: memoria social y género. Ataduras y reflexiones*, México, INAH-ENAH, 2001, p. 378.

documental busca dar una dosis de dramatismo al 2 de octubre al establecer relaciones con los sucesos acaecidos en 1521 en ese mismo lugar.<sup>263</sup> Una voz lee un manuscrito anónimo de Tlatelolco:

En el camino yacen dardos rotos, los cabellos están esparcidos, destechadas están las casas, enrojecidos tienen sus mirros, golpeábamos, en tanto, los muros de adobe, y era nuestra herencia una red de agujeros. No era posible dejar solo al tenochca ¡Mexicanos somos, tlatelolcas somos!

Esta comparación entre momentos y circunstancias tan distantes, revela la idea de que tanto los tlatelolcas, como los jóvenes en 1968, fueron injustamente asesinados y vencidos. La historia, según esta interpretación, se repite y confirma una vertiente victimista del pasado nacional. Sin embargo ni los testimonios ni el narrador en *over* mencionan el número de muertos de los sucesos del 2 de octubre. El montaje de imágenes y sonidos de los acontecimientos de ese día son suficientes para que quien mira pueda hacer suposiciones. Parece que el *narrador* optó por fortalecer la idea que ha circulado en el espacio público desde hace tiempo y es aquella que afirma que la plaza quedó llena de muertos. El montaje de *México 68* reafirma esa idea.

La enunciación de los culpables resulta escueta al mencionar solamente a Luis Cueto Ramírez –jefe de la policía de la ciudad de México–, Gustavo Díaz Ordaz y el ejército. Llama la atención que no se haga ninguna referencia al Batallón Olimpia o de otros funcionarios, como Luis Echeverría, Raúl Mendiola Cerecero o Alfonso Corona del Rosal que desde los primeros momentos fueron señalados como responsables y que, paradójicamente, sí son mencionados en la película anterior de Menéndez, *Historia de un*

---

<sup>263</sup> La plaza Tlatelolco fue diseñada a principios de los años 60 con la intención de integrar las ruinas prehispánicas, el convento de Santiago y los edificios de la Unidad Habitacional Nonoalco-Tlatelolco. El lugar se proponía ser, según Álvaro Vázquez Mantecón, “un emblema de la *eternidad* de México expresada en la convivencia de tres edificaciones que marcan distintas etapas de su historia.” Desde ese momento comenzó a ser llamada la Plaza de las Tres Culturas. Con el movimiento estudiantil de 1968 y los sucesos ocurridos el 2 de octubre en aquel lugar, así como el terremoto de 1985, Tlatelolco fue adquiriendo nuevas significaciones. Álvaro Vázquez Mantecón, *op. cit.*, 2012, pp. 127-135.

*documento* –ahí se señala primordialmente a Luis Echeverría como el responsable de los sucesos-.<sup>264</sup> En ningún momento se le otorga voz a las figuras de los victimarios, éstos sólo son enunciados por los sujetos que, según la película, sí pueden hablar sobre dicho pasado, es decir, quienes forman parte del bando de las víctimas.

De esta suerte el filme construye una memoria que *elogia* al movimiento, sin dejar de hacer énfasis en los momentos de la *represión*, e incorporando la experiencia carcelaria. Es a partir de este documental que comienzan a materializarse en la narrativa cinematográfica las referencias al legado democratizador que detonó el movimiento estudiantil, además de reconocer el paradigma que significó en términos políticos para la historia del país. A su vez, es el primer relato que apela al ánimo festivo que dominó una parte de las movilizaciones. De este modo, *México 68* logra elaborar una mirada que ya no sólo se circunscribe a los sucesos ocurridos en ese año – como lo había venido haciendo el cine precedente- sino que se estructura como una suerte de balance que busca mostrar el legado de ese acontecimiento en la posteridad. Sin embargo, las estrategias narrativas empleadas refieren a una concepción en la que las imágenes son la mimesis de la realidad y ello se hace extensivo a los dichos de los testimonios que aparecen como el equivalente de la verdad. De esta modo se articula un discurso en el que hay una clara aspiración de objetividad con lo cual sólo se da pie a una interpretación de los sucesos sin dar oportunidad a que el espectador se enfrente de manera reflexiva a la información proporcionada.

### **Gustavo Díaz Ordaz y el 68**

*Gustavo Díaz Ordaz y el 68* es un documental dirigido por Luis Lupone<sup>265</sup> en 1997 que cuenta con la participación, por primera vez en la cinematografía

---

<sup>264</sup> Ver análisis de *Historia de un documento* en esta tesis, sobre todo lo referente a la enunciación de los culpables, p. 56.

<sup>265</sup> Luis Lupone es egresado del CUEC, posteriormente estudió en el Centro de Capacitación de Cine Documental en París, Francia. También realizó estudios en la Escuela Internacional de Cine y Televisión de San Antonio de los Baños, Cuba. Su producción se ha concentrado en la realización de documentales con formato

sesentayochera, de dos historiadores -en este caso de Álvaro Vázquez Mantecón y Enrique Krauze-. La película formó parte de la serie televisiva *México siglo XX* que fue una “suerte de proyecto de divulgación histórica que ha sido coproducida por Televisa y Clío, empresa editorial de Enrique Krauze.”<sup>266</sup> *Gustavo Díaz Ordaz y el 68* fue el primer programa de la serie y se configuró como el primer documental transmitido por televisión abierta nacional<sup>267</sup> –una señal de la distensión política imperante para abordar el tema de manera claramente pública-.

La estructura narrativa del documental emplea una voz en *over* que articula el discurso de la película, además de recurrir al uso de testimonios y de imágenes de archivo –muchas de ellas provenientes del material empleado por López Aretche en *El grito*-. Las estrategias discursivas son similares a las empleadas en *México 68* sólo que, en el caso del filme de Lupone, es claro el protagonismo del narrador en *over* que se convierte así en la máxima autoridad epistémica del documental. De esta suerte, tanto las imágenes como los testimonios son empleados y montados de tal modo que logran rectificar los dichos del *narrador*. A su vez los recuerdos de los entrevistados son ilustrados con imágenes de archivo y, en algunos casos, con puestas en escena hechas en blanco y negro –una tonalidad que culturalmente se ha empleado para remitir a lo pasado-. De este modo se confirma una tendencia cinematográfica en donde se atribuye una clara referencialidad a las imágenes y en donde hay una imperiosa necesidad por ilustrar la memoria de los testimonios. Así, la voz en *over*, los testimonios y las imágenes se vuelven sinónimos de la verdad.

La película inicia con una suerte de caracterización de Gustavo Díaz Ordaz para trazar los vectores de su gobierno y de su personalidad. Así se reconocen los éxitos de su gobierno en la administración de los recursos públicos, pero se destaca el carácter autoritario de sus decisiones políticas. El

---

de cine y de televisión.

[http://mediaartists.org/content.php?sec=artist&sub=detail&artist\\_id=559&lang=sp](http://mediaartists.org/content.php?sec=artist&sub=detail&artist_id=559&lang=sp) (consultado 10/06/2013)

<sup>266</sup> Héctor Jiménez, *op. cit.*, p. 141.

<sup>267</sup> Según Álvaro Vázquez Mantecón el programa alcanzó 17 puntos de *raiting*, “un índice más propio de una telenovela que de una serie cultural.” Álvaro Vázquez Mantecón, *op. cit.*, 2012, pp.127-135.

filme plantea una serie de antecedentes para abordar el movimiento estudiantil: el movimiento médico de 1964,<sup>268</sup> el movimiento estudiantil de Morelia de 1966 y el de Sonora en 1967. Desde el punto de vista de la película todos estos sucesos resultan un antecedente del 68 en dos sentidos: en que coinciden los modos de organización de la protesta así como los modos en que el gobierno “resolvió” el conflicto –ya fuera encarcelando y despidiendo a los doctores o encarcelando, amedrentando o matando a los estudiantes que participaban en las movilizaciones-. En todos los casos, afirma el narrador en *over*, la versión oficial aseguraba que los responsables de las movilizaciones eran agitadores profesionales coludidos con extranjeros tal como se aseguró en 1968.

Una vez trazado el perfil de Díaz Ordaz la narración explica el surgimiento del movimiento el 22 de julio para así seguir con un relato detallado y cronológico de los sucesos que concuerda con los momentos planteados por Héctor Jiménez<sup>269</sup> y que también son mencionados en *El grito*. En el recuento de los acontecimientos se menciona, por primera vez en la cinematografía, el inicio de las pláticas entre representantes del CNH y del gobierno que se habían llevado a cabo el 2 de octubre por la mañana en casa del rector Javier Barros Sierra. El fin del movimiento estudiantil se establece con los sucesos de Tlatelolco, pero la película continúa con la trayectoria política y personal de Díaz Ordaz, buscando mostrar, así, las implicaciones que el 68 provocó en su vida.<sup>270</sup> Resulta interesante esta estructura discursiva, en donde la vida del ex mandatario se configura como el eje de la narración y en donde el título de la película establece con mayor ímpetu la responsabilidad de Díaz Ordaz en los sucesos de aquella tarde. Para no dejar duda, la película incorpora un extracto del V informe de gobierno de Díaz Ordaz en donde dice asumir *la responsabilidad personal, ética, social,*

---

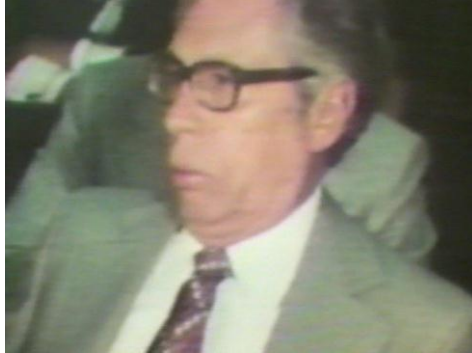
<sup>268</sup> Que surgió en el sexenio de López Mateos y que continuó durante el gobierno de Díaz Ordaz.

<sup>269</sup> Héctor Jiménez, *op. cit.*, p. 171.

<sup>270</sup> Es importante señalar que en la interpretación elaborada por la película se incluyen, por primera vez, las memorias elaboradas por Díaz Ordaz. Dichas memorias se encuentran inéditas, en resguardo de familiares, pero Enrique Krauze tuvo acceso a ellas. Parte de esa información está plasmada en *La presidencia imperial*.



*jurídica, política, histórica por las decisiones del gobierno en relación con los sucesos del año pasado.* Esta decisión, inevitablemente, desdibuja a otros posibles responsables para centrar el señalamiento en una persona que, para el momento de la elaboración de la película, ya había muerto.



Gustavo Díaz Ordaz en una conferencia de prensa con motivo de su nombramiento como embajador de México en España en 1977. *Gustavo Díaz Ordaz y el 68*, 20:06

Los otros actores que se mencionan como victimarios son Raúl Mendiola Cerecero –subdirector de la Policía del Departamento del Distrito Federal en 68- y José Hernández Toledo –comandante del batallón de fusileros paracaidistas en Tlatelolco-, además de distintas entidades gubernamentales: el Batallón Olimpia, la policía montada, los granaderos y el ejército.

En la estructura narrativa de la película los testimonios juegan un papel fundamental y es de sumo interés notar quiénes son los sujetos que se consideró aptos para hablar sobre este pasado. En primera instancia resulta llamativa la inclusión del testimonio de un funcionario del gobierno de Díaz Ordaz, el secretario de hacienda, Antonio Ortiz Mena. Digo que es llamativo porque en las producciones fílmicas elaboradas hasta este momento no existe alguna en la que se le dé la voz a algún actor que pudiera representar al bando de los victimarios. Sin embargo su testimonio refiere meramente a cuestiones económicas y su voz es útil para configurar el contexto financiero de la época. En contraparte, la película está dominada por la sucesión de distintos testimonios que corresponden a los actores del movimiento que se han denominado como los *líderes*. De este modo en el discurso elaborado por el filme resulta imposible escuchar la voz de otros actores como, por ejemplo, de aquellos que formaron parte de las bases del movimiento. Esta decisión deja ver la hegemonía que ciertas voces han ido adquiriendo para hablar del

68<sup>271</sup> y el peso que tuvo la experiencia carcelaria en esta configuración: la mayoría de los militantes que han sido considerados como *líderes*, entre otras cosas, fueron arrestados.<sup>272</sup> En el caso del documental de Lupone sucede esto con los testimonios incluidos de Roberta “Tita” Avedaño y de Luis González de Alba, sin embargo, la película también incluye el testimonio de un actor que no fue arrestado pero que sí fue representante del CNH: Roberto Escudero.



Testimonio de Luis González de Alba. *Gustavo Díaz Ordaz y el 68*, 4:22



Testimonio de Roberta Avedaño. *Gustavo Díaz Ordaz y el 68*, 13:21

De esta suerte, *Gustavo Díaz Ordaz y el 68* configura una tendencia que cada vez será más clara:

[Las] víctimas de la persecución y el encierro, se fueron afianzando con el paso del tiempo en voces legitimadas [por su propia historia personal] para hablar del 68. Ante el agravio del que fueron objeto, estos activistas, a los que se les atribuyó autoridad moral, fueron consolidando un capital simbólico que con los años iba a ir

---

<sup>271</sup> *Ibídem*, p. 54.

<sup>272</sup> *Ibídem*, p. 55. Daniel Cazés ya había señalado anteriormente esta tendencia: “La cárcel otorgó un halo de heroísmo a algunos de esos personajes que en otras condiciones hubieran quedado, al igual que tantos otros, como activistas más o menos anónimos del 68. De entre los pocos para quienes la prisión resultó a la postre más beneficiosa y placentera que punitiva, hay quienes, empuñando invisibles bastones de mariscal y plumas exegéticas más o menos oficiales, se hacen aparecer hoy como ideólogos de la movilización de entonces, como sus conductores intrépidos y puros, como sus víctimas insignes, como los únicos filósofos capaces y dignos de la interpretación total y única de aquel proceso. Algunos medios de información han contribuido a reflejar tal imagen y a reducir la palabra de cualquier otro sesentayochero a simple blablablá. “Daniel Cazés, *Crónica 1968*, México, Plaza y Valdés, 1993, p. 4.

solidificando la versión más difundida en torno a la lucha estudiantil de 1968: la suya.<sup>273</sup>

A su vez la película de Lupone muestra otra tendencia que comienza a configurarse alrededor de los años noventa y que es la *disputa por la memoria* emprendida por los líderes para replantearse los significados de ese pasado. En el caso concreto de este filme se pone en cuestión la actuación de Sócrates Amado Campus Lemus, líder estudiantil del IPN, por parte de otros testimonios recuperados por el documental –el cuestionamiento lo hace Roberta “Tita” Avedaño-. Sin embargo, más que una polémica, se trata de afirmaciones en la medida en que no se le da derecho de réplica al acusado. Esta visión de los traidores, en las que los principales sujetos de sospechas resultaron Sócrates Campus Lemus y Marcelino Perelló, tuvo sus antecedentes en los libros de Poniatowska y González de Alba.<sup>274</sup>

En cuanto a los temas que resultan relevantes para pensar la memoria del movimiento estudiantil, se pueden señalar los siguientes. La definición de los actores reconoce una diversidad importante que incluía, por ejemplo, a *gente del PRI, católicos, cristianos y demás*. Los objetivos del movimiento son explicados a través de la enunciación del pliego petitorio y, nuevamente, se relaciona a este acontecimiento con un contexto más amplio de revuelta juvenil en el que los jóvenes buscaron romper con lo establecido, las marcas más visibles de ello fueron el uso de minifaldas, el pelo largo en los hombres, la práctica de una sexualidad libre y la música rock; el símbolo más socorrido de la generación fue la revolución cubana. A su vez se refiere a los momentos *festivos* de las movilizaciones, en las que se recuerdan las fogatas y los cantos. También se hace mención de algunas imágenes que se han convertido en una parte importante de los referentes *sesentayocheros*: las caricaturas que señalaban el parecido de Díaz Ordaz con un mandril, el rostro del Che Guevara acompañando las distintas manifestaciones o los helicópteros sobrevolando las congregaciones estudiantiles –como símbolo de la vigilancia gubernamental y de la represión-.

---

<sup>273</sup> Héctor Jiménez, *op. cit.*, p. 67.

<sup>274</sup> *Ibidem*, p. 71.



Una de las imágenes de Gustavo Díaz Ordaz que circuló durante la movilización de 1968. En el fondo aparece la silueta de un simio que porta el casco usado por el grupo de granaderos. *Gustavo Díaz Ordaz y el 68*, 11:48

Sobre la interpretación de la *represión*, el 2 de octubre ocupa un lugar importante en la narración y se describen con detenimiento los sucesos ocurridos en la plaza de Tlatelolco. El narrador en *over* afirma que en la manifestación del 2 de octubre se encontraban entre 5 y 10 mil personas, se habla del helicóptero, de las bengalas, se muestran imágenes de los asistentes al mitin –en algunas tomas aparecen familias, con niños pequeños– y se describe el inicio y desarrollo de la balacera. Se muestra la imagen de un niño muerto mientras los testimonios de Roberta “Tita” Avedaño y de Luis González de Alba explican el actuar del Batallón Olimpia –el agrupamiento al que ambos responsabilizan de iniciar los disparos en la Plaza–. La voz en *over* afirma que *la gente se dispersaba aterrorizada tratando de escapar de la lluvia de balas que caía sobre ellas. El fuego nutrido duró poco más de 1 hora*. A su vez un testimonio afirma que esa noche se detuvieron a más de 2 mil personas y hubo más de 300 muertos. Sin embargo el narrador reconoce que *la cifra real se desconoce porque los cuerpos desaparecieron, es probable que fueron quemados*. Frente a esta interpretación la versión oficial queda desestimada por el espectador del filme cuando se dice que la prensa, el 3 de octubre, habló de unos 20 muertos y cuando, en una declaración hecha por Díaz Ordaz en 1977, éste aseguró que la cifra de muertos había ascendido a las 40 personas, entre estudiantes y militares. La película de Lupone, así como *México 68*, establece una relación con los tiempos de la conquista cuando se escuchan los versos de un poema: *y el olor de la sangre mojaba el aire, y el olor de la sangre manchaba el aire*. Nuevamente vuelve la “visión de los vencidos”.



Tzompantli. *Gustavo Díaz Ordaz y el 68*, 18:00

*Gustavo Díaz Ordaz y el 68* es una película que logra instalar nuevos temas en la memoria cinematográfica del 68 sin embargo, y como sucede con el cine que le antecede, no innova en términos estéticos ni narrativos. Las imágenes y los testimonios son pensados como sinónimos de realidad y verdad, la interpretación que se elabora sobre 68 sólo acepta una lectura y, nuevamente, se espera una respuesta pasiva del espectador: el montaje, los testimonios y el narrador en *over* señalan qué es lo que debe concluirse.

### **El memorial del 68**

*El memorial del 68* surge en el contexto de la creación del museo memorial que se inauguró en lo que, durante 1968, fue la Secretaría de Relaciones Exteriores, a un costado de la Plaza de Tlatelolco. Desde el inicio del proyecto del museo se decidió que el memorial debía tener una “propuesta audiovisual audaz” así que además de emplear cine, televisión, radio, fotografía, prensa escrita, etc., resultó fundamental la grabación en video de entrevistas con distintas personalidades vinculadas al movimiento estudiantil. Justamente es parte de este material lo que conforma la serie *Memorial del 68*, que se estructuró en 5 capítulos para ser transmitidos en TV UNAM y quedó a cargo del cineasta Nicolás Echevarría,<sup>275</sup> mientras que los cuestionarios en los que

---

<sup>275</sup> Nicolás Echevarría estudió cine en el Millenium Film Workshop de Nueva York, Estados Unidos, ahí asimiló los preceptos estéticos del *underground*. A partir de 1973 consolidó su carrera como documentalista de temas antropológicos. En 1990 realizó su primera ficción, *Cabeza de vaca*, sobre la conquista de la Nueva España; en 2001 vuelve al género con *Vivir mata* rompiendo de tajo con los temas y estilo visual precedentes –la película es una comedia que se desarrolla en la ciudad de México del siglo XX-. A su vez ha

se basaron las entrevistas quedaron en manos del historiador Álvaro Vázquez Mantecón.<sup>276</sup> La serie se transmitió en 2008 coincidiendo así con el 40 aniversario del movimiento.

Aunque en estricto sentido *El memorial del 68* no es un documental, me parece que puede ser relevante para el análisis de la construcción de la memoria en la narrativa filmica *sesentayochera* –tanto por ser un discurso audiovisual como por ser parte fundamental del guión museográfico del memorial- y por ello lo incluyo como parte de esta investigación. Es importante señalar que el formato para televisión permitió dedicar mayor tiempo a la narración al no circunscribirse al tiempo regular de una producción para cine, de este modo, cada capítulo tiene una duración de 55 minutos (en total 4:35) con lo cual la profundidad para abordar los temas es mayor que en el caso de otras producciones.

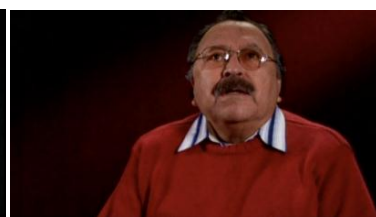
Como el cine anterior, estos programas forman claramente parte de la *era del testimonio*. Quizá es el trabajo audiovisual que más uso hace de ellos al grado que se renuncia a un narrador en *over*, son los testimonios, juntos con los intertítulos –que señalan los temas que serán abordados por los entrevistados-, las imágenes y el montaje, los que articulan la narración. De esta suerte, nuevamente, se da la impresión de un relato construido a través de una multiplicidad de voces.



Testimonio de Margarita Suzán. *El memorial*, prog. 1, 5:17



Testimonio Fausto Trejo. *El memorial*, prog. 1, 5:36



Testimonio de Arturo Martínez Nateras. *El memorial*, prog. 1, 5:55

Los cinco capítulos en los que se divide *El memorial del 68* establecen distintos *momentos* del movimiento estudiantil que, al nombrar cada programa, se enfatizan y diferencian del conjunto de sucesos ocurridos entre

---

dirigido series televisas de contenido histórico. Perla Ciuk, *op. cit.*, tomo I, pp. 261-262.

<sup>276</sup> Sergio Raúl Arroyo y Alejandro García Aguinaco, *La memoria y la ceniza*, en Álvaro Vázquez Mantecón, *op. cit.*, 2007, pp. 14-16.

julio y diciembre. *El milagro mexicano* –referido al contexto político, social y cultural de México y el mundo previo a los sucesos de 68-; *Viva la discrepancia* –sobre los primeros acontecimientos que desencadenaron el movimiento y que se remiten al 22 de julio, además de ser una clara referencia, con el título del programa, de la participación del rector de la UNAM, Javier Barros Sierra, en el movimiento estudiantil-; *Todo tiene un límite* –para abordar la ofensiva declara abiertamente por el gobierno que inicia con la enunciación de la amenaza en el IV informe de Díaz Ordaz-; *Tlatelolco, 2 de octubre* –que refiere a los sucesos más ominosos del movimiento estudiantil- y *El canto del cisne* –que se establece como una suerte de epílogo en donde se habla de los sucesos que prosiguieron al 2 de octubre: el fin de la huelga, la disolución del CNH y la vida en la prisión; además de conjuntar una serie de testimonios que hablan sobre el legado del movimiento-.

Resulta claro que hay una intención por quitar del centro de la atención al 2 de octubre y así intentar dar una visión de conjunto sobre el movimiento estudiantil. También son llamativos los momentos que se consideran como cumbres dentro de la cronología porque se entremezclan los momentos de *represión* –*Todo tiene un límite* y *Tlatelolco, 2 de octubre*- con los que señalan el carácter democrático de la movilización y que lo *elogian* –*Viva la discrepancia* y *El canto del cisne*-. Estos *momentos* vuelven a tener cierta correlación con los mencionados por Héctor Jiménez pero, y como es el caso de *Gustavo Díaz Ordaz y el 68*, se incluyen nuevos sucesos tales como la actuación del Batallón Olimpia en los días anteriores al 2 de octubre; la acusación sobre los responsables de la Iglesia de Santiago Tlatelolco que cerraron sus puertas a quienes buscaban refugio durante la balacera;<sup>277</sup> los acontecimientos inmediatamente posteriores al 2 de octubre en el que se habla sobre la amenaza que existió de que la UNAM fuera cerrada, de la decisión de dar fin a la huelga y de disolver el CNH. A su vez vuelven otros temas no muy tratados en la cinematografía, como el reconocimiento de los enfrentamientos violentos –con el uso de palos, botellas, bombas *molotov*, piedras- que los jóvenes sostuvieron con las fuerzas del Estado y, también,

---

<sup>277</sup> Estos señalamientos aparecen en los documentales del *Canal seis de julio* realizados en 2000 y 2002 y que abordaré en el próximo capítulo.



los testimonios que apuntan hacia la solidaridad de los vecinos de Tlatelolco que dieron refugio a varios estudiantes durante la represión desatada el 2 de octubre –referencias que también están en *Rojo amanecer*–.

Es interesante el énfasis que la serie televisiva da al papel jugado por el rector de la UNAM, Javier Barros Sierra, ya que, aunque el cine precedente –*El grito y México 68*– había mencionado de alguna manera la participación de Barros Sierra en la protesta y cómo su actuación le valió un espaldarazo al movimiento estudiantil, *El memorial del 68* convierte esta participación en un *momento* cumbre del movimiento. De este modo la película logra apuntalar otro nombre dentro de las narraciones memoriales de ese pasado, un nombre que funciona como la contraparte del lado institucional representado por Díaz Ordaz. Así, además de dedicar una parte importante de un programa de la serie al despegue del movimiento que propició el rector –izando la bandera a media hasta, encabezando una manifestación, reivindicando la discrepancia–, existe el reconocimiento de que fue Barros Sierra quien unificó el movimiento entre la UNAM y el IPN –escuelas que históricamente se habían enfrentado en distintas riñas–.



Javier Barros Sierra en el discurso del 1 de agosto en el que defendía la autonomía universitaria. *El memorial*, prog. 1, 33:50



Javier Barros Sierra en la manifestación del 1 de agosto, en su tránsito por avenida de los Insurgentes. *El memorial*, prog. 1, 40:01

A su vez, diversos testimonios apuntan a las labores que la UNAM encabezó con quienes fueron apresados a consecuencia de su actuación en el movimiento. Los testimonios reconocen la ayuda que prestó la UNAM en términos jurídicos, además de la posibilidad que ofreció para que los estudiantes continuaran sus estudios desde la prisión y los profesores no perdieran sus trabajos e ingresos económicos. Las acciones son adjudicadas,



en última instancia, a la postura adoptada por el rector de la universidad. Esta tendencia que coloca a Barros Sierra en el centro de la mira podría estar inspirada en otras narrativas como *Días de guardar*, de Carlos Monsiváis, publicado en 1970.

La definición que la serie hace de los actores busca reconocer la heterogeneidad ideológica que caracterizó al movimiento –*había maoístas, comunistas, hasta prístas, demócratas cristianos, había de todo-*, sin embargo, la mayor parte de quienes brindan su testimonio videograbado reconocen haber pertenecido al Partido Comunista o a la Juventud Comunista y haber estudiado en la UNAM, el IPN o la Escuela Nacional de Agricultura de Chapingo. En esta definición también se establece una influencia en el movimiento mexicano de los sucesos juveniles que ocurrían en otras latitudes, y la revolución cubana aparece como uno de los semilleros ideológicos de los jóvenes. Aunque se reconoce que el movimiento surgió como protesta por los actos autoritarios perpetrados por el gobierno –la mención del pliego petitorio apunta a ello-, no se deja de mencionar un componente de revuelta juvenil que cuestionó y desafió los valores establecidos en cuanto a los roles de género, las prácticas sexuales y las maneras de vestir y actuar socialmente.



Imagen de la rebelión juvenil. *El memorial*, prog. 1, 17.27

Los distintos testimonios recuperados en la serie televisiva apuntan en diversas ocasiones hacia ámbitos que *elogian* al movimiento. En reiteradas ocasiones se hace mención del carácter democrático de la movilización estudiantil; uno de los elementos destacados es la exigencia del diálogo público que implicaba, entre otras cosas, acabar con la represión informativa de los medios de comunicación pero también transparentar un proceso que

comenzaba a afectar de manera notoria la vida de la ciudad de México. Las brigadas informativas son recordadas como uno de los aciertos que tuvieron los jóvenes; los distintos testimonios reconocen que a partir de esta labor se pudo hacer frente a la ofensiva oficial lanzada en los medios de comunicación y, por consiguiente, obtener respaldo social. Carlos Monsiváis, como entrevistado del programa, no duda en afirmar que fue a través de ellas que se difundió *el evangelio de la democracia*.



Las brigadas en acción. *El memorial*, prog. 2, 14:02

La idea del movimiento como un *parteaguas* también está presente, como lo señala Marcelino Perelló y el título de uno de los programas: [...] *el 68 fue el canto del cisne, dicen que el cisne sólo canta al morir y el 68 habría sido el canto de ese bello cisne que fue la revolución, el sueño revolucionario, fue el momento de esplendor final*. Las entrevistas también se ocupan de recuperar una memoria *festiva* del movimiento que se refiere, en concreto, a las manifestaciones ocurridas en el mes de agosto –las del 13 y 27– en las que hubo *una explosión de euforia* que permitió gritar consignas, tomar la calle como el lugar de expresión de la inconformidad y llegar al Zócalo de manera multitudinaria y alegre.

En cuanto a los momentos de *represión* la recreación de los sucesos de Tlatelolco tiene un papel fundamental pero, la novedad de *El memorial del 68*, es el amplio tiempo dedicado a la descripción de la vida carcelaria: la tortura, los motines, los interrogatorios, los traumas de quienes vivieron esa experiencia. En los sucesos del 2 de octubre vuelven las referencias del helicóptero, de las bengalas, de los miembros del Batallón Olimpia, de los disparos incesantes, de los heridos *lanzados* a los camiones, de los detenidos que fueron despojados de sus ropas. Se hace un recuento detallado de los sucesos a distintas voces –en este caso sólo se incorpora el testimonio de

quienes estuvieron presentes en la plaza<sup>278</sup> - que incluye el relato de quienes vieron a muertos y heridos y de los primeros momentos de confusión en donde, por momentos, se pensó que los disparos se trataban de balas de salva. Sin embargo la narración no menciona ninguna cifra de muertos, heridos, arrestados o desaparecidos, sólo se sugiere con los distintos testimonios. Los culpables de la represión que se mencionan son José Hernández Toledo, Gustavo Díaz Ordaz, Luis Echeverría y Miguel Nazar Haro –ex titular de la Dirección Federal de Seguridad y quien comenzó a ser señalado a partir de la desclasificación de archivos que tuvo lugar en 1998-. Las corporaciones nombradas son todas destacamentos del ejército, es decir, el Batallón Olimpia, el Estado Mayor Presidencial y los soldados.

Es interesante que el ejercicio memorial emprendido por esta serie televisiva retoma el testimonio de aquellas voces que se han consagrado como las legítimas para hablar sobre el movimiento estudiantil. De esta suerte hay un repertorio amplio pero claramente definido, de un bando aparecen aquellos que formaron parte del movimiento: estudiantes,<sup>279</sup> profesores<sup>280</sup>, autoridades universitarias<sup>281</sup> y de intelectuales y estudiosos del movimiento.<sup>282</sup> En el otro bando aparecen los representantes del gobierno Jorge de la Vega Domínguez y Andrés Caso Lombardo, quienes fueron nombrados por Díaz Ordaz para iniciar las pláticas de negociación con miembros del CNH.<sup>283</sup> Sin

---

<sup>278</sup> Los testimonios son de Gilberto Guevara Niebla, Raúl Álvarez Garín, Luis González de Alba, Humberto Musacchio, Ana Ignacia Rodríguez, Margarita Suzán, Myrthokleia González, Sócrates Amado Campos Lemus, Fausto Trejo, David Huerta y Jesús Martín del Campo.

<sup>279</sup> Dentro de este sector están quienes fueron representantes en el CNH: Roberto Escudero, Salvador Martínez Della Rocca “El Pino”, Ana Ignacia Rodríguez, “Nacha”, entre otros; así como aquellos que han sido denominados como *líderes*: Raúl Álvarez Garín, Gilberto Guevara Niebla, Marcelino Perelló, Tomás Cervantes Cabeza de Vaca, Luis González de Alba, Sócrates Campos Lemus, etc. También se menciona aquellos que posteriormente se convirtieron en destacados intelectuales: Paco Ignacio Taibo II y José Agustín.

<sup>280</sup> Fausto Trejo.

<sup>281</sup> Representados en la voz de Fernando Solanas, quien fuera Secretario General de la UNAM de 1966 a 1970, y de Ifigenia Martínez, directora de la Facultad de Economía en 1968

<sup>282</sup> Carlos Monsiváis (que formaba parte de la asamblea de artistas e intelectuales), Elena Poniatowska, Roger Bartra y José Woldenberg.

<sup>283</sup> Dichas pláticas iniciaron el mismo 2 de octubre y asistieron Luis González de Alba, Gilberto Guevara Niebla y Anselmo Muñoz.

embargo, a pesar de este gran abanico de testimonios, es notoria la preponderancia de ciertas voces frente a otras por ejemplo, la presencia de la voz oficial sólo aparece para referir un momento concreto -cuando se habla sobre las pláticas entre funcionarios y miembros del CNH-. Los otros momentos en que se cede la narración a la versión oficial se hace a través de metraje, ya sea de noticieros o de extractos de los informes de gobierno de Díaz Ordaz. Respecto a los momentos en que se cede el encuadre al bando de los actores es evidente que quienes más tiempo y veces aparecen son los sujetos que han sido definidos como los *líderes*: Raúl Álvarez Garín, Gilberto Guevara Niebla, Luis González de Alba y Marcelino Perelló; ellos son seguidos por José Agustín y Carlos Monsiváis. Así resulta claro como la mayoría de los testimonios corresponden a quienes han adquirido mayor reconocimiento público para hablar sobre el tema: los *líderes* y quienes concuerdan con la postura estudiantil. La voz del victimario ha sido anulada casi por completo de las narrativas del movimiento.<sup>284</sup>

A su vez, y de manera más evidente que en *Gustavo Díaz Ordaz y el 68*, es posible notar una *disputa por la memoria* en donde distintos testimonios se encargan de cuestionar la actuación de Sócrates Amado Campos Lemus y, en menor medida, la de Tomás Cervantes Cabeza de Vaca -el montaje les otorga derecho de réplica al incluir su versión de los hechos sobre las acciones cuestionadas-. En general se señalan las decisiones poco apropiadas que ambos sujetos tomaron y que, en apariencia, quebraban los acuerdos tomados en el CNH. Estas *disputas* en realidad sólo replantean la actuación de sujetos concretos, pero no ponen en crisis la interpretación de los sentidos o alcances que pudo haber tenido la revuelta juvenil. Sin embargo, a pesar de esta muestra de puntos de vista encontrados, es claro

---

<sup>284</sup> Álvaro Vázquez Mantecón ha señalado que en el guión museográfico del *Memorial* las entrevistas documentaron principalmente el punto de vista de los estudiantes reconociendo así que no se optó por una versión de la “memoria completa” que incluyera a los victimarios. Esta decisión se debió a la intención de escuchar a quienes por años *no habían tenido el privilegio del micrófono*. Álvaro Vázquez Mantecón, *op. cit.*, 2012, pp.127-135; Álvaro Vázquez Mantecón “Nuevas historias oficiales: el caso del Memorial del 68 en México” en Ariel Rodríguez Kuri y Erika Pani (coords.), *Centenarios. Conmemoraciones e historia oficial*, México, El Colegio de México, 2012a, pp. 371-380.

que el *narrador* optó por no hablar de otras confrontaciones de las memorias que ya habían sido ventiladas en otros lugares. En concreto pienso en los distintos artículos publicados por Luis González de Alba –a raíz de 1968: *la fiesta y la tragedia* (1993)- en los que había decidido hablar abiertamente de los distintos mitos construidos en torno al movimiento estudiantil pero, también, de la polémica que inició en 1997 con Elena Poniatowska al señalar que ésta había modificado las declaraciones de los informantes para su libro *La noche de Tlatelolco*.<sup>285</sup> Estos temas brillan por su ausencia en la serie televisiva del memorial, con lo cual es claro que el *narrador* emplea este conjunto de voces para corroborar su interpretación. Así:

[...] aunque haya más de un testimonio o especialista con diferentes, o incluso enfrentadas opiniones. A través del montaje, estas diferencias nunca se <salen del guión> ni cuestionan la visión de conjunto. Estas opiniones diferenciadas semejan las acciones de los personajes secundarios que se oponen al héroe y que, en definitiva, sólo ayudan a destacar a este último. De hecho, los puntos de vista alternativos tienen poco impacto, sólo sirven para subrayar la certeza y la solidez de la visión del realizador.<sup>286</sup>

De esta suerte *El memorial del 68* coincide en términos narrativos y estéticos con el cine precedente. El sustento epistemológico lo otorgan las imágenes y los testimonios que aparecen como pruebas del mundo histórico al que refieren. Más que un reconocimiento del conflicto y la pluralidad de la memoria y de las interpretaciones del pasado, el montaje elabora una narrativa que permite conformar *una* visión del pasado. Sin embargo la película logra colocar nuevos temas en el escenario público que permiten ampliar la mirada sobre el movimiento estudiantil y que buscan ir más allá de los sucesos del 2 de octubre.

---

<sup>285</sup> Parte de los testimonios plasmados en el libro fueron obtenidos por González de Alba quien, en las visitas que hacía Poniatowska a Lecumberri, se los facilitó. Virginia Escobedo Aguirre, *op. cit.*, p. 55.

<sup>286</sup> Robert A. Rosenstone, *op. cit.*, pp 51-52.

## 1968

1968 es un documental dirigido por Carlos Bolado<sup>287</sup> y realizado para Once TV México como preámbulo de la obra de ficción, *Tlatelolco: verano del 68* (estrenada en 2013 en las salas de cine).<sup>288</sup> 1968 fue exhibida por primera vez en Canal Once en 2008, coincidiendo así, también ella, con el aniversario número 40 del movimiento.<sup>289</sup> La distancia temporal del trabajo fílmico, permitió, según Bolado, revisar la historia reciente y contemporánea de México sin la censura y la falta de distancia que marcaron las obras de los años precedentes.<sup>290</sup>

Nuevamente se trata de una película que echa mano de testimonios, intertítulos y de imágenes y metraje de archivo para estructurar su relato sobre el movimiento estudiantil. Al igual que el cine anterior, en este documental se le atribuye a la imagen de archivo así como al testimonio, la autoridad epistémica del discurso. Sin embargo, es en 1968 donde resulta más clara la edición de los testimonios que muchas veces son montados de modo tal que a partir de varias voces se estructura una sola oración. De esta forma, aunque el empleo de un abanico amplio de testimonios y la ausencia de una voz en *over* podrían dar la impresión de un relato construido desde muchos puntos de vista, la edición de las entrevistas deja claro que, en realidad, funcionan como voces que ayudan a corroborar la argumentación del *narrador*.

La película sigue un orden cronológico que se remonta al contexto previo al movimiento estudiantil para tratar de trazar la atmósfera del momento. Las referencias incluyen ámbitos internacionales y nacionales en

---

<sup>287</sup> Carlos Bolado es egresado del CUEC y ha trabajado en la televisión cultural. En su labor dentro del cine se ha desempeñado como director, sonidista y editor. Su primer cinta como director es una ficción: *Bajo California, el límite del tiempo* de 1998. El movimiento del 68 ha ocupado sus intereses y por ello, además de 1968, realizó una película de ficción sobre el mismo asunto: *Tlatelolco: verano del 68* (estrenada en 2013). Perla Ciuk, *op. cit.*, tomo I, p. 92.

<sup>288</sup> "Tlatelolco: en rodaje,"

[http://www.youtube.com/watch?v=RNXXKaGWx768&feature=player\\_embedded](http://www.youtube.com/watch?v=RNXXKaGWx768&feature=player_embedded) (consultado 15/01/13).

<sup>289</sup> "1968", <http://oncetv-ipn.net/68.php> (consultado 15/01/13).

<sup>290</sup> "Difundirá Canal 11 el documental 1968 de Carlos Bolado", <http://www.proceso.com.mx/?p=102000> (consultado 15/01/13).

donde se habla de las distintas revueltas juveniles en diversas latitudes -*en todo el mundo había estudiantes protestando, exigiendo, creando una revolución*- así como del ambiente opresivo en el que se encontraban los jóvenes mexicanos. Una vez más, se relaciona al movimiento estudiantil con una revuelta juvenil que cuestionó y desafió los valores establecidos y que apuntó hacia nuevas maneras de vestir, de expresarse, de ejercer la sexualidad.

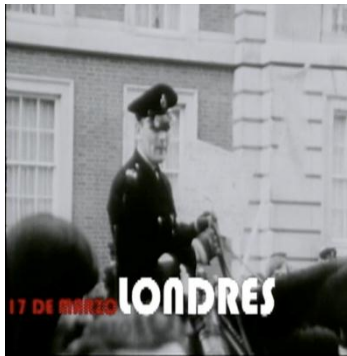


Imagen de Inglaterra. 1968,  
10:47

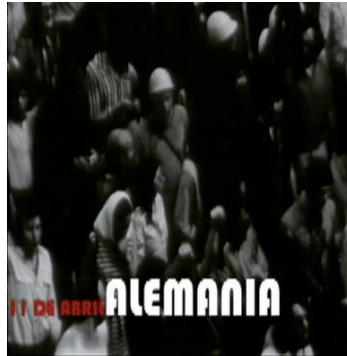


Imagen de Alemania. 1968,  
13:32

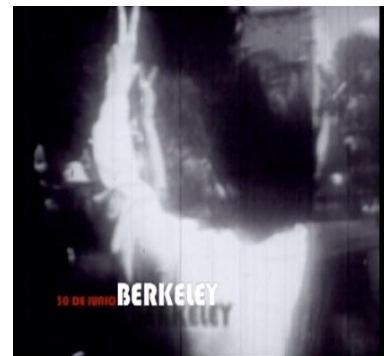


Imagen de Estados Unidos.  
1968, 25:49

Además de esta revolución cultural gestada en el mundo y en México, la película se detiene en abordar la preparación de los Juegos Olímpicos en la ciudad como una manera de definir, también, el escenario político que ese suceso propició en el desarrollo ulterior de la movilización estudiantil. Así, por primera vez, el cine hace hincapié en uno de los acontecimientos de relevancia que sucedieron en 68 y que ha sido relegado en detrimento de los sucesos trágicos ocurridos ese mismo otoño. Normalmente las narrativas cinematográficas mencionan la justa olímpica para explicar la imperiosa necesidad del gobierno de controlar las acciones estudiantiles. 1968 no se aleja en demasía de esa interpretación pero aborda la atmósfera generada a partir de ello: las obras urbanas, el diseño gráfico, la Olimpiada cultural. Aspectos que permiten entender mejor los ánimos del momento y que dejan esta aparente batalla memorial en donde detenerse en la olimpiada significaba un acto sacrílego.<sup>291</sup> Por el contrario, el *narrador* saca provecho de esta mención para cuestionar el papel de un sector de la sociedad que estuvo

<sup>291</sup> Esta mirada ya había encontrado espacio anteriormente en el ámbito académico con los trabajos de Rodríguez Kuri, Sergio Aguayo y Eric Zolov.



más preocupado por el desarrollo de las olimpiadas que por la represión desatada por el gobierno.



Las obras urbanas a consecuencia de los XIX Juegos Olímpicos. 1968, 20:56



Las obras urbanas a consecuencia de los XIX Juegos Olímpicos. 1968, 21:20

Una vez mencionado el contexto general que precedió al movimiento estudiantil, la cronología se adapta a la mencionada ya por otras narraciones cinematográficas abarcando una temporalidad amplia que va desde la riña del 22 de julio hasta el levantamiento de la huelga el 4 de diciembre. A partir de este momento la caracterización del movimiento se singulariza -dejando de lado la influencia internacional- y se define como uno que buscó el ejercicio pleno de las libertades democráticas asentadas en la Constitución. Así se reconoce que la chispa que detonó el movimiento fue la represión surgida a raíz de los sucesos de 22 de julio y que las demandas quedaron enmarcadas en la intención de desarmar el estado autoritario que permitía la actuación policiaca fuera del marco de la ley. Se reconoce que buena parte del éxito del movimiento se debió a la labor informativa perpetrada por las brigadas que se organizaron para hacer frente a la ofensiva oficial lanzada por los medios de comunicación –la revista *Por qué?* es señalada como la excepción-.

Los testimonios recuperados por el documental señalan, desde el inicio de la película, el legado del movimiento - *la UNAM luchó en 68 para que la libertad que ya existía dentro de ella se hiciera nacional-* y su componente paradigmático en la situación política de la historia reciente del país - *era un país totalmente dormido y justamente el 68 fue un despertar de conciencia a nivel mundial y por supuesto en México-*. Estas primeras reflexiones son seguidas por los momentos de represión, que no sólo se ciñen al 2 de octubre sino que mencionan los arrestos y las muertes sucedidas en fechas anteriores



y posteriores. Sin embargo los sucesos de Tlatelolco ocupan un lugar importante y refieren a los elementos recurrentes de la cinematografía *sesentayochera*: la plaza rodeada por soldados, el helicóptero, las bengalas, los disparos del ejército y del Batallón Olimpia. Los testimonios construyen escenas impactantes: *camiones de redilas del ejército formados y soldados aventando heridos, muertos supongo, había quienes se querían levantar, les aventaban cuerpos encima, jalaban unas lonas verdes, las sellaban, se iban, llegaba el siguiente camión*; y que afirman que la plaza quedó llena de *suéteres, zapatos, lentes, libros*. Los sucesos de Tlatelolco son definidos como genocidio y masacre. A esta recreación e interpretaciones que señalan diversos testimonios, se le contrapone la versión oficial personificada de manera peculiar a través del hijo de Alfonso Corona del Rosal, Manuel Corona Álvarez. En los testimonios que se incorporan en el documental, Corona Álvarez afirma que *lo que se ha exagerado es cuántos muertos hubo en ese entonces*, además de señalar que en los departamentos de Tlatelolco encontraron un arsenal compuesto por pistolas, municiones y granadas presuntamente dispuesto por los estudiantes. De esta suerte, aunque el testimonio de un estudiante señala que *no tenemos claro cuánta gente ha muerto, tampoco sabemos quiénes*, es evidente que la versión de Corona Álvarez queda totalmente desestimada, gracias al montaje, por la serie de imágenes y relatos que apuntan en sentido contrario.

Los actores de las movilizaciones son definidos como estudiantes del IPN, de la UNAM, de la Escuela Nacional de Agricultura de Chapingo, de la Normal, la Iberoamericana, el ITAM, la Universidad del Valle de México y de la Escuela de Periodismo Carlos Septien. La espacialidad del movimiento es mostrada a partir de imágenes de archivo pero, también, de los escenarios empleados para captar los testimonios –grabados en la Ciudad Universitaria, el Zócalo, el Ángel de la Independencia, Lecumberri y Tlatelolco-.



Testimonio grabado en Tlatelolco. 1968, 6:44



Testimonio grabado en Lecumberri. 1968, 27:09



Testimonio grabado en el Zócalo. 1968, 35:44

Los testimonios de quienes fueran estudiantes en 68 muestran esta diversidad institucional que conformó al movimiento; sin embargo se recurre a esas voces que desde distintos lugares, y dentro del ámbito cinematográfico, se han consagrado como las legítimas para hablar de ese pasado: Félix Lucio Hernández Gamundi, Luis Tomás Cabeza de Vaca, Luis González de Alba, Pablo Gómez, Raúl Álvarez Garín, Gilberto Guevara Niebla y Salvador Martínez Della Roca –todos ellos presos durante el movimiento–, además del testimonio de quienes no fueron arrestados pero que también se han establecido como voces autorizadas: Paco Ignacio Taibo II, Roberto Escudero y Marcelino Perelló. A su vez, se incluyen las entrevistas de quienes, sin ser estudiantes, se involucraron en los sucesos –Carlos Monsiváis y Elena Poniatowska– o de quienes se han dedicado al estudio de ese pasado –Ariel Rodríguez Kuri y Roger Bartra–. El documental también incorpora el testimonio de vecinos de Tlatelolco, de artistas visuales y de quienes se vincularon con el desarrollo de los juegos olímpicos: atletas mexicanos y extranjeros pero, también, al arquitecto Pedro Ramírez Vázquez. Todas estas voces funcionan para mostrar el ambiente que se respiraba en aquella época. La voz oficial aparece a través del testimonio de Ramón Corona Álvarez y Moisés Salsido, un miembro del ejército que participó en la toma de Ciudad Universitaria el 18 de septiembre. En comparación con el tiempo otorgado a quienes hablan desde el bando estudiantil, resulta casi imperceptible la inclusión de estas voces que, al estar inscritas en 2008, tampoco se apostan como defensoras acérrimamente de la postura oficial. La lista de culpables resulta llamativamente escueta: Gustavo Díaz Ordaz, Miguel Nazar Haro, Luis Cueto Ramírez y Alfonso Corona del Rosal, además de incluir la responsabilidad del ejército y del Batallón Olimpia.

Como las narrativas de este capítulo, 1968 apuesta por otorgar una interpretación en la que los orígenes, sentidos y alcances del movimiento están encuadrados en una explicación unívoca. La aportación del documental reside en los temas abordados más que en los modos y recursos para hablar sobre ese pasado. Nuevamente se estructura un relato en el que no hay cabida para el reconocimiento del conflicto que implica la memoria y la pluralidad de interpretaciones que inevitablemente ocupa el recuerdo del pasado.

### **El vuelco hacia el testimonio**

Este conjunto de películas son muestra clara de cómo “las fechas y los aniversarios son coyunturas de activación de la memoria”<sup>292</sup> pero, también, revelan las formas socialmente “apropiadas” de recordar al emplear de manera recurrente una serie de recursos de los que el testimonio se vuelve el elemento más novedoso y notorio.

En los pasados en los que las huellas han sido destruidas, los actos de memoria, manifestados en los relatos de testigos y víctimas, permiten el recuerdo de lo sucedido, la exigencia del “nunca más” y el castigo a los culpables. Es por ello que se ha señalado que vivimos la *era del testigo*,<sup>293</sup> en donde las narraciones se han sobrepoblado de víctimas y han dejado de existir los vencidos.<sup>294</sup> Sin embargo la cuestión es más compleja y ha tratado de ser explicada por Beatriz Sarlo quien ha denominado este vuelco hacia las víctimas como un giro hacia lo subjetivo. Sarlo problematiza la sobrelegitimidad que se le ha otorgado al testimonio en nuestra sociedad. Una cuestión que se relaciona con imperativos éticos y morales y que apela a la autoridad de estar narrando lo que se vivió en carne propia. En estos casos:

---

<sup>292</sup> Elizabeth Jelin, *op. cit.*, 2002, p. 52.

<sup>293</sup> Annette Wiewiorja, *op. cit.*

<sup>294</sup> Enzo Traverso, *op. cit.*, 2007, p. 71. Traverso ha señalado que vivimos en la época de las víctimas en la medida en que el siglo XX se caracterizó por el eclipse de las utopías. Ello implicó que inevitablemente la mirada se anclara en el pasado y que la memoria surgiera como un discurso ventilado en el espacio público. Enzo Traverso, *op. cit.*, 2012, p. 295.

[...] el testimonio reclama que sus lectores o escuchas contemporáneos acepten su veracidad referencial, poniendo en primer plano argumentos morales sostenidos en el respeto al sujeto que ha soportado los hechos sobre los cuales habla. Todo testimonio quiere ser creído y, sin embargo, no lleva en sí mismo las pruebas por las cuales puede comprobarse su veracidad.<sup>295</sup>

Frente a testimonios que apelan a situaciones límites existe una resistencia a la discusión interpretativa. Es por ello que en todo relato realizado en primera persona se adquiere “[...] una especie de blindaje que lo rodea convirtiéndolo en algo que debe ser *visto* antes que analizado. [...] tiene un carácter indiscutible, tanto por la inmediatez de la experiencia como por los principios morales que fueron violados.”<sup>296</sup>

La cinematografía *sesentayochera* se coloca en esta postura, en donde las narrativas han establecido a sujetos concretos que encarnan la “verdadera” memoria y que son, en términos generales, quienes fueron víctimas directas de la represión.<sup>297</sup> Los documentales aceptan, en algunos casos, el testimonio de quien no vivió en carne propia los sucesos pero que, decididamente, respalda la versión de las víctimas –lo que se corrobora con el empleo escaso de la voz del victimario-. Así “el sufrimiento personal (especialmente cuando se vivió en carne propia o a partir de vínculos de parentesco sanguíneo) puede llegar a convertirse para muchos en el determinante básico de la legitimidad y la verdad.”<sup>298</sup> Con ello se corre el peligro de establecer una memoria monopólica en donde sólo unos cuantos pueden hablar sobre esos pasados.

A su vez es importante señalar que en el caso del cine, el empleo del testimonio implica algunas consideraciones que son pertinentes para el tipo de documentales que se han realizado sobre el movimiento estudiantil. Se trata, sobre todo, de imperativos éticos que refieren a la cuestión de hasta dónde el testimonionante puede incidir u opinar sobre la manera en que se hace uso de sus dichos en el documental. Normalmente es el director el que

---

<sup>295</sup> Beatriz Sarlo, *Tiempo pasado: cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*, México, Siglo XXI, 2006, p. 47.

<sup>296</sup> *Ibidem*, p. 120.

<sup>297</sup> Elizabeth Jelin, *op. cit.*, 2002, p. 60.

<sup>298</sup> *Ibidem*, p. 61.

toma las decisiones en el montaje final sin tener que, necesarimanete, consultar a los sujetos que proporcionaron las entrevistas para saber su opinión. Ello implica que los testimonios puedan ser editados y cortados para reproducir sólo una parte de los dichos, o que la información que precede y sigue al testimonio no sea controlada por él sino por el realizador. La entrevista está rodeada de “cuestiones políticas de jerarquía y control, poder y conocimiento”<sup>299</sup> entre el entrevistado y el entrevistador, por ello es importante notar las estrategias empleadas en este intercambio. En el caso de las películas que ocupan este capítulo es clara la intención de generar la impresión de que la argumentación proviene de los testigos y que el realizador solamente la presenta e ilustra. Sin embargo, un análisis más minucioso demuestra lo contrario –que los testimonios sirven para rectificar la argumentación del narrador-. Lo relevante de esta estrategia narrativa es que los testimonios son empleados con fines retóricos más que por una necesidad de incluir distintos puntos de vista sobre el pasado; con ello las narrativas cinematográficas evitan una elaboración del pasado objetivadora y crítica<sup>300</sup> que reconozca el conflicto y la pluralidad.

El uso de la entrevista en el cine se ha generalizado y por ello han sido naturalizadas una serie de prácticas que, en realidad, revelan el carácter de *puesta en escena* que implica el testimonio. La entrevista común en el cine:

[...] requiere a los sujetos que ofrezcan una visión frontal de sí mismos y controlen sus cuerpos en términos generales para ceñirse a los requisitos de la cámara en lo que respecta a profundidad de campo y campo de visión. La identidad individual, los antecedentes autobiográficos o las cualidades idiosincráticas de las personas entrevistadas resultan secundarias frente a un referente externo: cierto

---

<sup>299</sup> Bill Nicholls, *op. cit.*, p. 87.

<sup>300</sup> Un artículo de Todorov publicado en *El país* abre la discusión sobre el tema. Al analizar la elaboración de la memoria en la dictadura Argentina, Todorov apunta sobre las omisiones que se han hecho sobre el papel de los que desde el fin de la dictadura han sido considerados como víctimas. En dicha memoria se ha omitido señalar que esas víctimas también practicaron el terrorismo antes y al principio del terrorismo ejercido por el Estado. Tzvetan Todorov, “Un viaje a Argentina”, en *El país*, [http://www.elpais.com/articulo/opinion/viaje/Argentina/elpepiopi/20101207/elpepiopi\\_11/Tes](http://www.elpais.com/articulo/opinion/viaje/Argentina/elpepiopi/20101207/elpepiopi_11/Tes) (consultado 15/02/2011). Huyssen también aborda esta cuestión, señala que los olvidos del caso argentino han permitido convertir a los desaparecidos en víctimas pasivas, borrando la historia política del conflicto. Andreas Huyssen, *op. cit.*, 146-150.

aspecto del mundo histórico al que pueden contribuir conocimientos privilegiados.<sup>301</sup>

Estéticamente parece imperar la idea que relaciona lo objetivo con los estilísticamente austero, y lo subjetivo con lo discursivamente expresivo.<sup>302</sup> Nunca se modifican las imágenes para jugar con su referencialidad, por el contrario, tienden a ser empleadas para que el espectador las interprete en su literalidad haciendo de lado, así, la interpretación simbólica que pudieran tener. Las imágenes son siempre empleadas con una voluntad documental.

De esta suerte el conjunto fílmico de este capítulo parece estar concentrado en el imperativo de no olvidar más que en el deslindamiento de responsabilidades –la enunciación de los culpables siempre aparece de manera escueta frente al detenimiento incisivo que ocupa el recuerdo de los distintos momentos de la movilización-. Estas narrativas apuestan a evitar la amnesia social pero, también, los olvidos y silencios que pudieran buscar el borramiento de las huellas del pasado y que, se presupone, ha sido la voluntad oficial. A su vez, frente a la presunta apuesta oficial por el silencio, los discursos fílmicos se apostan como altavoces que buscan llevar más lejos las narrativas contestatarias. La prerrogativa de no olvidar se configura para evitar que los horrores del pasado puedan repetirse, sin embargo, la sobreabundancia de memoria puede generar indiferencia y, por tanto, la promoción del olvido.<sup>303</sup>

La memoria de la *denuncia* de la represión va siempre acompañada de la memoria que *elogia* y reconoce la vertiente *festiva* de la movilización. De este modo, las miradas elaboradas durante 1993 y hasta 2008 parecen estar decididas a ir más allá de los sucesos del 2 de octubre y recordar, así, el proceso social y político que se vivió desde julio y hasta diciembre de 68 – muchas veces ampliando la mirada hasta los años que precedieron y siguieron al movimiento estudiantil-. A su vez es importante señalar que a partir de este momento los discursos cinematográficos lograrán exhibirse en distintas cadenas de televisión abiertas –es el caso de *Díaz Ordaz y el 68*, *El*

---

<sup>301</sup> Bill Nicholls, *op. cit.*, p. 89.

<sup>302</sup> Antonio Weinrichter, *op. cit.*, p. 21.

<sup>303</sup> Tzvetan Todorov, *op. cit.*, 2001.

*memorial de 1968 y 1968-* con lo cual resulta evidente que, a partir de 1998, el movimiento estudiantil tiene una clara presencia en el espacio público.

## Capítulo 4

### La historia de la violencia

#### El contexto

En la década de los 90 surgen dos conceptos relevantes en América Latina, que se relacionan con el fin de las dictaduras y con la creciente importancia otorgada a los derechos humanos: la justicia transicional y el derecho a la verdad. La justicia transicional apelaba a que la transición a la democracia sólo podía ser posible en la medida en que los responsables de la represión ejercida en el pasado fueran juzgados y en que se buscara el conocimiento pleno de lo ocurrido. El derecho a la verdad hacía referencia al derecho irrenunciable de toda sociedad de conocer lo ocurrido en el pasado.<sup>304</sup> Bajo este contexto surgió el 1 de septiembre de 1993 una Comisión de la Verdad conformada por intelectuales, periodistas, activistas sociales y académicos, que, como organismo independiente del gobierno, buscaba investigar los actos cometidos por el Estado mexicano el 2 de octubre de 1968.<sup>305</sup> Al no tener autoridad jurídica ni reconocimiento oficial “el concepto de verdad que reivindicaba, resultaba más simbólico que político, al posicionar en algunos foros públicos o en los medios de comunicación el debate sobre el 68.”<sup>306</sup> La principal limitación de dicha Comisión fue la negativa que distintas instancias públicas otorgaron a sus peticiones de información bajo el alegato de que debían pasar más de 30 años para que los archivos pudieran abrirse.<sup>307</sup> A su vez, “el debate que provocó aquella ‘Comisión de la Verdad’ se diluyó con la insurrección iniciada en Chiapas en enero de 1994.”<sup>308</sup>

En 1993 la Secretaría de la Defensa Nacional hizo llegar a los medios de comunicación una serie de imágenes que pretendían eximir al Ejército de la responsabilidad de los sucesos del 2 de octubre al explicar que los soldados:

---

<sup>304</sup> Eugenia Allier Montaña, *op. cit.*, 2009, pp. 303-304.

<sup>305</sup> *Ibidem*, p. 304.

<sup>306</sup> Héctor Jiménez, *op. cit.*, p. 176.

<sup>307</sup> Eugenia Allier Montaña, *op. cit.*, 2009, p. 304.

<sup>308</sup> Sergio Aguayo, *op. cit.*, p. 14.



tenían como única misión disolver el mitin y evitar que los estudiantes se dirigieran al Casco de Santo Tomás, en poder de las tropas, para evitar un posible enfrentamiento de graves consecuencias. Por su parte el Batallón Olimpia debía capturar a los integrantes del CNH quienes en su mayoría se encontraban en el tercer piso del Chihuahua.<sup>309</sup>

Así se concluía que “las tropas no dispararon sobre los asistentes al mitin en la Plaza de las Tres Culturas, su fuego se dirigió hacia los francotiradores apostados en los edificios. El ejército no fue el autor de ninguna masacre la noche de Tlatelolco.”<sup>310</sup> De esta manera las fuerzas castrenses resultaban parte agredida. Sin embargo hay dos elementos relevantes: por primera vez el ejército hacía referencia al Batallón Olimpia y, además, instalaba el término *masacre* para referir a los sucesos del 2 de octubre. Es importante señalar que este metraje provenía de las cámaras que el cineasta Servando González distribuyó el 2 de octubre en distintos edificios circundantes a la Plaza de las Tres Culturas por instrucciones de Luis Echeverría, el Secretario de Gobernación en ese entonces.<sup>311</sup> Según Carlos Montemayor, se filmaron 120 mil pies de cinta de 35 milímetros, equivalentes a 22 horas de filmación, dándose a conocer sólo una ínfima parte del material -7 u 8 minutos- que, además, fue recortado –Montemayor señala que resultan perceptibles las “pegaduras” del metraje-.<sup>312</sup>

El 2 de octubre de 1997, la Cámara de Diputados resolvió “constituir la Comisión Especial Investigadora de los Sucesos del 68, integrada por dos diputados de cada uno de los grupos parlamentarios, con el objetivo de requerir a las autoridades correspondientes los archivos y la información que se dispusiera en relación con los hechos del 2 de octubre.”<sup>313</sup> Sin embargo, sólo una parte de la documentación oficial resguardada en el Archivo General de la Nación (AGN), en los archivos del Congreso y en los Archivos Nacionales de EUA fueron desclasificados. Este escenario de nuevas fuentes

---

<sup>309</sup> Metraje incluido en Carlos Mendoza, *Operación galeana: la historia inédita del 2 de octubre de 1968* (VHS), México, Canal Seis de Julio, 1999, 22:40.

<sup>310</sup> Ídem.

<sup>311</sup> Carlos Montemayor, *Rehacer la historia. Análisis de los documentos del 2 de octubre de 1968 en Tlatelolco*, México, Planeta, 2000, p. 42.

<sup>312</sup> *Ibidem*, p. 36.

<sup>313</sup> Eugenia Allier Montaño, , *op. cit.*, 2009, p. 304.

documentales estimuló la elaboración de distintas investigaciones. Tal es el caso de *1968: los archivos de la violencia*, un libro de Sergio Aguayo publicado en 1998 en el que se reconoce, sin embargo, que “en lo relativo al movimiento estudiantil, todos los archivos mexicanos fueron mutilados deliberadamente, aunque de manera desigual; abundaron los censores, pero no tuvieron un criterio unificado.”<sup>314</sup>

Ese mismo año Raúl Álvarez Garín, Roberto Escudero y Félix Lucio Hernández Gamundi levantaron una denuncia acusando a Luis Echeverría y sus colaboradores por el delito de genocidio por lo sucesos del 2 de octubre de 1968. A su vez una comisión pluripartidista de diputados realizó una investigación sobre los acontecimientos del 2 de octubre y consiguió que el Poder Ejecutivo pusiera a disposición del AGN distintos documentos oficiales que resultaban pertinentes para clarificar dicho pasado.<sup>315</sup>

En 1999 también se dieron a conocer las revelaciones póstumas del general Marcelino García Barragán, secretario de la Defensa Nacional en 1968, en las que señalaba haber desconocido el actuar del Estado Mayor Presidencial y, aunque reconocía que conocía las funciones del Batallón Olimpia, señalaba que este agrupamiento había contradicho las órdenes originales. Así revelaba una traición al interior de la corporación militar. Estos documentos fueron dados a conocer en el libro que publicaron Julio Scherer y Carlos Monsiváis, *Parte de guerra: Tlatelolco 1968*. A este escenario de nueva documentación se le sumó el libro *Rehacer la historia: análisis de los nuevos documentos del 2 de octubre de 1968 en Tlatelolco* de Carlos Montemayor publicado en 2000.

Otro momento importante en la clarificación de los sucesos de 1968 sucedió con la candidatura presidencial de Vicente Fox y su futura gestión. En el mensaje de toma de posesión, aseguró:

Me propongo abrir lo que ha permanecido cerrado en episodios sensibles de nuestra historia reciente e investigar lo que no ha sido resuelto, mediante una instancia que atienda los reclamos por la verdad de la mayoría de los mexicanos. No es posible contener la justa indignación social. Los grandes corruptos del pasado, del presente y del futuro rendirán cuentas, no habrá para ellos borrón y cuenta nueva. No habrá piadoso olvido para quienes delinquieron, tampoco habrá

---

<sup>314</sup> Sergio Aguayo, *op. cit.*, p. 16.

<sup>315</sup> Héctor Jiménez, *op. cit.*, p. 174.

tolerancia para quienes pretendan continuar con privilegios hoy inaceptables."<sup>316</sup>

Bajo esta premisa el gobierno de Fox creó en 2001 la Fiscalía Especial para Movimientos Sociales y Políticos del Pasado (FEMOSPP).<sup>317</sup> De esta suerte, con los trabajos de la FEMOSPP se permitió la apertura de los archivos de la Dirección Federal de Seguridad, la Dirección General de Investigaciones Políticas y Sociales, la División de Investigaciones para la Prevención de la Delincuencia y los del Centro de Investigación y Seguridad Nacional.<sup>318</sup> A su vez se inició un juicio contra Luis Echeverría, Julio Sánchez Vargas, Luis Gutiérrez Oropeza, Miguel Nazar Haro, Luis de la Barrera Moreno, Raúl Mendiola Cerecedo, Javier Vázquez Félix y Salvador del Toro Rosales, acusados de genocidio y privación ilegal de la libertad.<sup>319</sup> Los trabajos de la Fiscalía se vieron facilitados a partir de la creación de la Ley Federal de Transparencia y Acceso a la Información Pública Gubernamental, aprobada el 30 de abril de 2002 que condujo, a su vez, a la creación del Instituto Federal de Acceso a la Información (IFAI). La nueva legislación tenía la finalidad de "proveer lo necesario para garantizar el acceso de toda persona a la información en posesión de los Poderes de la Unión, los órganos constitucionales autónomos o con autonomía legal, y cualquier otra entidad federal."<sup>320</sup>

La FEMOSPP concluyó sus labores en 2006 sin haber logrado muchos de sus propósitos. Sin embargo la relevancia de la Fiscalía estuvo en que por primera vez se reconocía de manera oficial las violaciones a los derechos humanos perpetrados por el Estado en el pasado.

## Las películas

La desclasificación de distintos archivos promovió la revisión de los sucesos

---

<sup>316</sup> Virginia, Escobedo Aguirre, *op. cit.*, p. 92.

<sup>317</sup> Que se proponía investigar el pasado y fincar castigo a los responsables de los actos cometidos al amparo del régimen autoritario. *Ibidem*, pp. 106-107.

<sup>318</sup> Eugenia Allier Montañón, *op. cit.*, 2009, pp. 307-308.

<sup>319</sup> *Ibidem*, p. 308.

<sup>320</sup> Ley Federal de Transparencia y Acceso a la Información Pública en: [www.diputados.gob.mx/LeyesBiblio/pdf/244.pdf](http://www.diputados.gob.mx/LeyesBiblio/pdf/244.pdf) (consultado 22/07/2012).

de 1968 desde distintos ámbitos, uno de ellos fue el cine. Fue en 1999, 2000, 2002 y 2006 que se dieron a conocer distintas cintas que tenían como objetivo principal “revelar ‘la verdad’ sobre la *historia negra* de represión y violencia hacia el movimiento, en detrimento de las interpretaciones sobre la naturaleza ideológica, las causas y legados de éste.”<sup>321</sup> A partir de este momento las interpretaciones fílmicas incorporan la voz oficial a partir de los documentos desclasificados por los gobiernos de México y EUA. Sin embargo, más que un ímpetu por configurar una interpretación a muchas voces, los discursos cinematográficos se desarrollan bajo la necesidad de encontrar la constatación de la versión estudiantil en la documentación oficial, es decir, el reconocimiento de que los disparos fueron realizados por miembros del ejército y no, como se señaló en un principio, por estudiantes, vecinos o agentes extranjeros que buscaban desestabilizar al país.

La forma para abordar esta nueva línea interpretativa del pasado fue el documental, apelando a las convenciones de objetividad que históricamente le han dado sustento retórico al género. El conjunto de películas analizadas en este capítulo fueron realizadas por el mismo director y la misma casa productora, es decir, Carlos Mendoza<sup>322</sup> y *Canal seis de julio*. Su elaboración depende más de la rectificación de hipótesis –a raíz de la sucesiva desclasificación de archivos y análisis de la información- que de la intención de hablar del pasado a partir de otros puntos de vista. Las películas de Mendoza emplean el metraje que la Defensa Nacional dio a conocer a través de los medios de comunicación en 1993 e imágenes que el periodista Joaquín López Dóriga mostró a finales de 1998 en el programa *Chapultepec 18*.<sup>323</sup> Los documentales “fueron distribuidos al margen de los circuitos comerciales, consiguieron vender decenas de miles de copias en videocasete y fueron

---

<sup>321</sup> Héctor Jiménez, *op. cit.*, p. 175.

<sup>322</sup> Carlos Mendoza es egresado y docente del CUEC. Se ha convertido en uno de los mayores impulsores del documental en México. En 1989 funda y dirige la empresa productora *Canal seis de julio* que se ha dedicado a la elaboración de documentales de contenido político y social. A su vez ha publicado distintos libros sobre la producción documental. Carlos Mendoza, *La invención de la verdad: nueve ensayos sobre cine documental*, México, UNAM-CUEC, 2008.

<sup>323</sup> Carlos Montemayor, *op. cit.*, p. 52.

vistos por un gran número de espectadores.”<sup>324</sup> Actualmente *Tlatelolco, las claves de la masacre y 1968: la conexión americana* pueden ser vistas vía *youtube*, sin embargo, *Batallón Olimpia: documento abierto* resulta imposible de conseguir (por ello no será incluido su análisis) aunque, a decir de la propia productora,<sup>325</sup> equivalente a *Tlatelolco: las claves de la masacre*.

Los documentales de Mendoza emplean distintos *discursos de sobriedad*<sup>326</sup> que se conforman como marcos de referencia que no hace falta cuestionar ni establecer, sino que generan certeza en la medida en que “están en conformidad con las categorías y los conceptos que se aceptan como reconocidos o ciertos en un tiempo y lugar específicos.”<sup>327</sup> Se recurre así a imágenes provenientes de metraje fílmico, de portadas de periódicos, de documentos de Estado, de mapas interactivos, de distintos testimonios de actores del movimiento estudiantil y de testigos que presenciaron los sucesos, así como de entrevistas a especialistas del tema. A su vez los relatos se estructuran a partir de un narrador en *over* que, a comparación de los demás recursos empleados, adquiere una notable preeminencia. Este narrador es el que, de acuerdo con la clasificación de Weinritcher, “se dirige directamente al espectador con una voz *desencarnada*, exterior al mundo representado en el documental y llena de autoridad epistémica: es lo que luego se acabará llamando *voice of God* (voz de Dios).”<sup>328</sup> Esta voz emplea los elementos desplegados en el discurso –imágenes, sonidos, entrevistas- para ilustrar y confirmar su punto de vista. De esta suerte el comentario termina primando sobre la imagen al grado que, en ocasiones, se colocan marcas en el metraje –círculos que señalan a dónde mirar- que permiten corroborar las afirmaciones del narrador.

---

<sup>324</sup> Carlos Mendoza, *op. cit.*, p. 217.

<sup>325</sup> Comunicación telefónica realizada a las oficinas de *Canal seis de julio* el 18/11/2012

<sup>326</sup> Bill Nicholls, *op. cit.*

<sup>327</sup> *Ibidem*, p. 69.

<sup>328</sup> Antonio Weinritcher, *op. cit.*, p. 36.



Se emplean círculos y marcas en el metraje para señalar al espectador a dónde mirar. *Tlatelolco, las claves...*, 8:42

Así la voz en *over* usada por los documentales de Mendoza se caracteriza por emplear:

una retórica persuasiva que le permite establecer juicios ‘bien fundados’ sobre la realidad que presenta: las entrevistas [...] se subordinan a la argumentación, al igual que las imágenes sirven para ilustrarla. Hay poco espacio para la ambigüedad, para la contradicción, para la pluralidad de voces. El montaje cumple también una función retórica, puede incluir pasajes rítmicos o asociativos, sirve a una continuidad proposicional, más que espacio-temporal [...].<sup>329</sup>

De esta suerte la serie documental que elabora la *historia de la violencia* no se caracteriza por innovar en términos estéticos, narrativos o epistemológicos, su aportación se da en términos informativos.

### **Operación Galeana: la historia inédita del 2 de octubre de 1968**

*Batallón Olimpia: documento abierto, Operación Galeana: la historia inédita del 2 de octubre de 1968, Tlatelolco: las claves de la masacre y 1968: la conexión americana* son un conjunto de películas íntimamente relacionadas en la medida en que son producto de la desclasificación paulatina de archivos que llevó al realizador, como lo señala al inicio de *Tlatelolco: las claves de la masacre*, a profundizar, rectificar hipótesis y agregar evidencias de los documentales anteriores. Por esta razón el contenido de las películas y los recursos empleados en ellas no son radicalmente diferentes entre sí.

---

<sup>329</sup> *Ibidem*, p. 37.

*Operación galeana*,<sup>330</sup> estrenada en el año 2000, inicia con una voz en over que señala que desde 1968 los sucesos ocurridos el 2 de octubre tuvieron explicaciones poco creíbles o insuficientes y tres preguntas no encontraban respuestas: ¿quiénes dispararon en Tlatelolco?, ¿quién dio la orden? y ¿por qué? De esta manera es evidente el inicio de una *historia de la violencia* en el ámbito cinematográfico y así, la serie de películas de Mendoza se dedican a desentrañar las respuestas a estas preguntas.

El documental está dividido por 10 intertítulos que buscan profundizar en aspectos concretos relacionados con la represión. De esta suerte la película inicia haciendo una narración detallada del desarrollo de los sucesos ocurridos el 2 de octubre en Tlatelolco para, posteriormente, profundizar en aspectos que ayudan a entender lo ocurrido aquel día –así se dedican algunos de los episodios a hablar sobre el Estado Mayor Presidencial, las bengalas, las declaraciones oficiales o el Batallón Olimpia-. La temporalidad de la narración está claramente circunscrita al 2 de octubre y sólo se refiere a otros momentos en la medida en que remiten a la represión: la riña del 22 de julio, la entrada del ejército a CU y al Casco de Santo Tomás. La espacialidad se determina de la misma manera, con una centralidad indiscutible de Tlatelolco –las imágenes de archivo empleadas son prominentemente de ese lugar, pero también se hace uso de testimonios filmados en el presente de la enunciación que tienen como escenario a la Plaza-.



Imagen de Tlatelolco. *Tlatelolco, las claves...*, 4:09



Testimonio grabado en Tlatelolco. *Tlatelolco, las claves...*, 7:01

---

<sup>330</sup> La película sólo se encuentra en formato VHS. La copia que consulté está resguardada en la Filmoteca de la UNAM, por esa razón no puedo incluir fotogramas de este documental. Sin embargo utilicé las imágenes de *Tlatelolco, las claves de la masacre* en la medida en que ambas películas emplean el mismo metraje en muchos episodios.

Las voces autorizadas para hablar sobre ese pasado se vuelven unas cuantas: el narrador en *over* y los testimonios de actores y testigos de los sucesos –en este caso no se recurre a los *líderes* pero hay un elemento interesante, las voces que corresponden a los militantes del movimiento sólo se muestran a través de hombres, con lo cual se desdibuja la participación de las mujeres-. La voz del victimario aparece en contadas ocasiones y sólo para retomar declaraciones hechas en el pasado, sin derecho a reelaborar la memoria desde el presente, como sí se permite a quienes se encuentran del lado de las víctimas.

En la elaboración del argumento resulta interesante notar las fuentes a las que el *narrador* otorga credibilidad absoluta y que le ayudan a sustentar su argumentación. Por una parte la base de las afirmaciones surgen de los documentos de Estado; sin embargo, esta credibilidad está acotada a ciertas preferencias. Los documentos provenientes de los órganos de inteligencia de EUA merecen toda la confianza del *narrador*, y lo mismo sucede con algunos documentos del gobierno mexicano: es el caso de las memorias póstumas del General Marcelino García Barragán. Esta decisión es curiosa porque Carlos Montemayor,<sup>331</sup> quien es incorporado en el documental con sus impresiones sobre el desarrollo de los sucesos y quien reconoce una especie de colaboración con *Canal seis de julio*, ya había señalado las inconsistencias de

---

<sup>331</sup> Carlos Montemayor fue un narrador, poeta, traductor, ensayista y novelista, además de un investigador sobre asuntos indígenas, activista político y luchador social. Fue colaborador de distintos diarios y revistas como *Plural*, *Revista de la Universidad*, *Unomásuno* y *La Jornada*. Dirigió la *Revista de la Universidad de México* y fundó la revista *Casa del Tiempo* de la Universidad Metropolitana. A partir de los años 80 su obra se concentra en abordar las preocupaciones sociales y políticas del autor, así, escribe la novela *Mal de piedra* (1981) que habla sobre la vida de los obreros mineros de Chihuahua o *Guerra en el paraíso* (1997) que aborda el tema de la guerrilla en Guerrero a partir de una extensa documentación histórico-social. A su vez ha escrito ensayos sobre la rebelión indígena en Chiapas, los pueblos indios en México o los sucesos ocurridos en 1968. Alfonso González, *Voces de la posmodernidad: seis narradores mexicanos contemporáneos*, UNAM, México, 1998, p. 67. De esta suerte “sus novelas, crónicas y ensayos acerca de diversos movimientos sociales, son referente para analizar el contexto y la actualidad en torno a fenómenos como las guerrillas o los levantamientos indígenas.” *Cátedra Intercultural Carlos Montemayor*, Centro de Investigación y Docencia en Humanidades del Estado de Morelos, <http://catedracarlosmontemayor.org/semblanza/biblio/> (consultado 10/01/2013).



los documentos de García Barragán en su libro *Rehacer la historia*. Sin embargo en *Operación Galeana* los dichos del General son mostrados como verdades absolutas. Esto no ocurre con otros documentos o interpretaciones oficiales que son desestimadas de inmediato, tal es el caso de las declaraciones de Gustavo Díaz Ordaz o de aquella que hiciera la Defensa Nacional en 1993 en donde eximía al ejército de responsabilidades en los sucesos de Tlatelolco. Cuando el *narrador* decide que una fuente no es digna de credibilidad utiliza algunos recursos para desestimarla: metraje de archivo –las imágenes como prueba irrefutable–, testimonios de actores o testigos que afirman lo contrario –por ejemplo, frente a la declaración de 1993 en donde se decía que la labor del Batallón Olimpia había sido exclusivamente la de arrestar a los líderes del CNH, la película coloca una serie de testimonios que mencionan a sujetos con guante blanco disparando sin consideración alguna contra quienes estaban en la plaza- y la argumentación de la voz en *over* que señala lo que debe pensarse frente a las evidencias documentales.

Al tener como objetivo el deslinde de responsabilidades sobre los sucesos ocurridos el 2 de octubre, la película se configura como una recreación cronológica –señalada por las horas y minutos en que fueron sucediendo los acontecimientos en la Plaza de las Tres Culturas- que buscan explicar la actuación de las fuerzas de seguridad del Estado. De esta suerte se habla paralelamente del desarrollo del mitin y de la disposición de las fuerzas militares –uniformadas y encubiertas- y la manera en como fueron acomodándose los personajes frente al desarrollo de los sucesos. Para ello, la voz en *over*, que es quien organiza la argumentación del documental, echa mano de metraje de archivo, de fotografías y de testimonios que se convierten en las pruebas de sus dichos; a toda afirmación corresponde una imagen que constata o ilustra las palabras del narrador.

La recreación de los sucesos de Tlatelolco vuelve a aquellos elementos mencionados por el cine anterior, es decir, el helicóptero, las bengalas, el inicio de los disparos y la huída de los congregados en la plaza. Se habla de las puertas cerradas de la Iglesia de Santiago, de la plaza llena de muertos y de zapatos, de la solidaridad de los vecinos que dieron resguardo en sus departamentos a los jóvenes, de los estudiantes detenidos y desnudados, de los muertos lanzados *como costal de papas* a los camiones

del ejército. A su vez vuelve el recuerdo, ya materializado en *Rojo amanecer*, donde se señala que los soldados inspeccionaron los departamentos de la unidad para arrestar a los estudiantes<sup>332</sup> –en la película de Fons el relato conduce a que esos cateos concluyan en el asesinato de quienes se encontraban al interior de los departamentos- y los sucesos son definidos a partir de los conceptos de terrorismo y masacre.

Las consecuencias del tiroteo son mostradas con los testimonios de quienes presenciaron los acontecimientos. Así, a través del relato de sujetos concretos el *narrador* espera que el espectador intuya las consecuencias, es decir, se usa a los sujetos como ejemplos aislados que permiten magnificar lo ocurrido. Eso sucede por lo menos cuando un testimonio señala que en el octavo piso del edificio Atizapán, a unos 200 metros de la plaza, una niña fue herida de bala. Otros testimonios dan referencias similares y el narrador afirma que el 2 de octubre hubo heridos y muertos en otros edificios.<sup>333</sup> Así que, además de la imagen de la plaza llena de muertos, la información proporcionada por la película permite pensar que el radio de violencia fue mucho mayor de lo que hasta este momento se había dicho. La cifra de muertos se da vía un reporte de Defensa e Inteligencia del gobierno de EUA a través de la voz *over*:

Como es típico en México no pueden encontrarse cifras seguras sobre el número de bajas de la batalla del 2 de octubre. Los reportes emitidos hablan de una alta cifra de 350 muertos, los mejores cálculos de la embajada estiman que la cifra está entre los 150 y 200.<sup>334</sup>

Después de este relato de los sucesos del 2 de octubre, la película incluye una declaración de Díaz Ordaz –realizada en 1977- en la que habla sobre el tema:

---

<sup>332</sup> Este elemento queda un poco descontextualizado por el montaje. Los cateos que hicieron miembros del ejército a los departamentos de la unidad Tlatelolco se debían a que desde algunos de ellos se habían apostado francotiradores del Estado Mayor Presidencial que dirigieron sus disparos contra los soldados. Los soldados buscaban en los departamentos a los sujetos que realizaron los disparos –que en ese momento se pensaba que sí eran estudiantes-. Sin embargo el montaje de la película hace pensar que ese cateo se realizaba para arrestar a todo aquel que tuviera apariencia de estudiante.

<sup>333</sup> En el Molino del Rey, Revolución de 1910, 5 de febrero, Aguascalientes, San Luis Potosí, Tamaulipas, en la torre Relaciones Exteriores y en el Chihuahua.

<sup>334</sup> Carlos Mendoza, *op. cit.*, 1999, 1:10:40.

Se menciona a centenares de muertos, desgraciadamente hubo algunos, no centenares. Tengo entendido que pasaron de 30 y no llegaron a 40 entre soldados, alborotadores y curiosos. Se dirá que es muy fácil ocultar y disminuir pero emplazo a cualquiera que tenga el valor de sus propias opiniones y que sostenga que fueron centenares, a que rinda alguna prueba aunque no sea directa ni concluyente. Nos podría bastar con lo siguiente, que nos haga la lista con los nombres.<sup>335</sup>

Así, el documental materializa una lucha memorial que ha sido ventilada en el espacio público, y es la que refiere al número de muertos y que ha permitido manejar cantidades sumamente dispares, dependiendo del bando desde el que se emite. En este caso es interesante que se reconozca, aunque sea en la voz de Díaz Ordaz, la existencia de muertos del bando oficial que normalmente han sido anulados de las distintas narrativas memoriales. Sin embargo, la película establece su punto de vista respecto al tema a través del montaje y la disposición de información, convenciendo al espectador de la cifra que oscilaba entre los 150 y 200 muertos dando, de este modo, credibilidad a los documentos del gobierno de EUA y de los dichos de los testimonios que presenciaron los acontecimientos.

En la interpretación de los sucesos de Tlatelolco hay un claro detenimiento en el modo operativo del Estado Mayor Presidencia y del Batallón Olimpia que, se señala, propiciaron la confusión al dirigir los primeros disparos, desde distintas azoteas, hacia quienes se encontraban en la plaza. Se reconoce, entonces, la existencia de una orden cruzada que enfrentó a distintos agrupamientos militares y que marcó el inicio de una balacera en todas direcciones, pues abrió fuego contra soldados y manifestantes –y con lo cual se estructura una interpretación alejada de esa milimétrica y perversa represión referida en el cine anterior-. De esta suerte la película busca determinar quiénes fueron los responsables de elaborar esta confrontación y, a través del análisis de una serie de documentos del gobierno mexicano y estadounidense, se elabora un listado de personajes para deslindar responsabilidades. La lista, en comparación con las presentadas por el cine anterior, es bastante larga y detallada e incluye a distintos miembros del

---

<sup>335</sup> *Ibidem*, 1:11:00.

gobierno mexicano.<sup>336</sup> También se señala el apoyo de instancias extranjeras como la INTERPOL (Organización Internacional de Policía Criminal) y la CIA (Agencia Central de Inteligencia). Al reconocer que en los sucesos de Tlatelolco hubo una orden cruzada, el general Marcelino García Barragán – secretario de la Defensa Nacional- y José Hernández Toledo –comandante del batallón de fusileros paracaidistas en Tlatelolco y herido durante los sucesos-, parecen quedar eximidos de culpas al ser señalados como la parte del ejército traicionada que desconocía el actuar del Estado Mayor Presidencial y del Batallón Olimpia. La enunciación de la larga lista de culpables es seguida por la carrera política que cada uno de los sujetos mencionados realizó después de 1968 en la que, de no ser por la muerte, todos continuaron ejerciendo labores en distintas instancias gubernamentales. La intención del *narrador* es evidenciar la impunidad que para 2000, año de la exhibición de la película, imperaba sobre los sucesos de 68. Frente a este señalamiento también se denuncia la falta de conocimiento de todas las evidencias documentales existentes, en concreto se habla del metraje capturado por las seis cámaras dispuestas en los edificios circundantes a la Plaza por órdenes de Echeverría.

Por último la película se interesa por mostrar las estrategias de provocación empleadas por el gobierno al mencionar los intentos que miembros del Batallón Olimpia hicieron para proporcionar armas a los estudiantes. La estrategia, señala el narrador *over*, tenía la intención de agravar el conflicto y presentar al movimiento como una amenaza de seguridad nacional. Un testimonio de un militante del movimiento señala que el 2 de octubre: *uno de los muchachos nos enseñó una pistola que le habían dado en el Chihuahua, se la dio una persona que estaba entregando pistolas*

---

<sup>336</sup> La lista incluye a Gustavo Díaz Ordaz y su secretario de Gobernación, Luis Echeverría –señalado por solicitar la intervención de las fuerzas armadas a una semana de iniciado el conflicto-; el mando del Batallón Olimpia: el capitán Héctor Careaga Estrambasaguas; el mando de la Operación Galeana: el general Crisóforo Mazón Pineda; el Mayor del Estado Mayor Presidencial: Carlos Humberto Bermúdez Dávila; el responsable de las Guardias Presidenciales del Estado Mayor Presidencial: el General Luis Gutierrez Oropeza; el jefe del Estado Mayor de la Secretaría de la Defensa: el General Mario Ballesteros Prieto; el jefe de la Dirección Federal de Seguridad, Fernando Gutiérrez Barrios y un agente de la Dirección Federal de Seguridad, Miguel Nazar Haro.

con un maletín. Esa persona dijo que en medio de la locura había disparado. Resulta interesante notar que este elemento ha permanecido desdibujado en las narrativas memoriales del movimiento estudiantil. Pocas películas –*Rojo amanecer* y *El memorial del 68*– reconocen la práctica de la violencia por parte de los estudiantes pero ninguna, hasta este momento, el empleo de armas de fuego.<sup>337</sup>

La película se configura así como un documental de investigación en donde se intenta desentrañar lo sucedido el 2 de octubre. Para ello se despliega un mundo racional estructurado por conexiones lógicas de causa-efecto, en donde no hay espacio para las subjetividades, pluralidad de puntos de vista o contradicciones y en donde el argumento conduce hacia la solución del problema.<sup>338</sup> comprobar la responsabilidad de sujetos concretos en los sucesos de 68.

### **Tlatelolco: las claves de la masacre**

Aunque *Tlatelolco* es una película con una organización narrativa diferente a la de *Operación Galeana*, el contenido de ambas no se aleja demasiado. En efecto, y como se señala al inicio de la película, *Tlatelolco* profundiza la investigación realizada en *Batallón Olimpia* y *Operación Galeana*, rectifica hipótesis y agrega evidencia encontrada en 2000 y 2002. Debido a ello sólo me concentraré en los elementos que resultan novedosos y ya no me detendré en las estrategias discursivas, toda vez en que son las mismas que se emplearon en *Operación Galeana*.

Es importante señalar que si bien una buena parte de las imágenes y testimonios del documental anterior son utilizadas en *Tlatelolco*, hay una omisión curiosa y es que en el nuevo documental desaparecen los testimonios de Carlos Montemayor. Como hipótesis considero que pudo haber existido un desacuerdo entre el escritor y el director, en la medida en que la interpretación realizada en *Operación Galeana* resulta, en muchos casos, contradictoria con la postura asumida por Montemayor en su libro *Rehacer la historia*. Mientras *Tlatelolco* y *Operación Galeana* dan una

---

<sup>337</sup> El tema lo ha tratado Sergio Aguayo, *op. cit.*, pp. 178-180.

<sup>338</sup> Bill Nicholls, *op. cit.*, p. 70.

credibilidad absoluta a los declaraciones póstumas del General Marcelino García Barragán, Montemayor señala que:

[...] los documentos del general Marcelino García Barragán revelan no solamente ciertos hechos fundamentales de la masacre del 2 de octubre de 1968 en Tlatelolco, sino también el procedimiento mediante el cual se reconocen algunos hechos y se omiten otros. Es decir, los documentos arrojan luz sobre el *modus operandi* de revelar y ocultar información oficial.<sup>339</sup>

La otra diferencia entre *Operación Galeana* y *Tlatelolco* es que este último amplía la información sobre la actuación del Batallón Olimpia en momentos previos al 2 de octubre y con lo cual se proporcionan nuevos datos e imágenes. Por esta razón la temporalidad abarcada se extiende un poco más –incluyendo la marcha encabezada por Javier Barros Sierra para protestar por las agresiones en contra de la autonomía universitaria y la marcha del 27 de agosto, cuando se hicieron sonar las campanas de Catedral y se izó una bandera rojinegra en el asta del zócalo- para *demostrar* la actuación de órganos del Estado que tenían como fin la radicalización del movimiento. Esta estrategia de provocación, se señala, incluyó algunos intentos de entregar armas a los estudiantes –nunca se aclara sí realmente fueron recibidas por los jóvenes- y la incitación de la violencia en distintos planteles escolares y en distintas fechas –en la cual se incluye la actuación de francotiradores-.

Nuevamente hay un detenimiento en los sucesos de Tlatelolco que busca evidenciar contundentemente la actuación del Batallón Olimpia y del Estado Mayor Presidencial. Se habla de la presencia de francotiradores en varios departamentos de Tlatelolco, se exponen una serie de imágenes en donde se destacan los guantes blancos y se muestra a sus portadores actuando al amparo del ejército.

---

<sup>339</sup> Carlos Montemayor, *op. cit.*, p. 17.



Imagen que muestra a un sujeto con guante blanco. *Tlatelolco, las claves...*, 35:39



Imagen que muestra a un sujeto con guante blanco. *Tlatelolco, las claves...*, 35:43

También se señala que la Iglesia de Santiago y su convento fueron controlados antes del mitin por militares uniformados y vestidos de civil. El recinto religioso aparece así como el centro de operación militar en el que, se afirma, se apostaron algunos francotiradores y sirvió como lugar de concentración de los detenidos. En cuanto al saldo de la represión el *narrador* señala que hubo más de dos mil detenidos que fueron trasladados, la mayor parte, al Campo Militar Número 1. De los muertos se incluyen las cifras ya mencionadas en *Operación galeana*.

Con estas nuevas evidencias la película amplía la lista de responsables de los sucesos sumando a Carlos Humberto Bermúdez Ávila -mayor adscrito al Estado Mayor Presidencial y encargado de dirigir la acción de miembros del Batallón Olimpia en sucesos previos al 2 de octubre-. A su vez hay mayores señalamientos sobre la intromisión de agencias internacionales en los acontecimientos, tal es el caso de Héctor García Rey, argentino comisionado por INTERPOL, que estuvo en México durante 68 y al que se le atribuye haber asesorado a grupos especiales, además de considerar probable su presencia en el operativo de la Plaza de las Tres Culturas. Se habla de la amistad cercana que Díaz Ordaz sostenía con Winston Scott, el jefe de la estación de la CIA en México y del asesoramiento que norteamericanos proporcionaron al personal del Estado Mayor Presidencial. Se aclara que el jefe de la Dirección Federal de Seguridad (DFS), Fernando Gutiérrez Barrios, rendía informes a la presidencia y a la CIA, además de que algunos agentes de la corporación infiltraron al movimiento. El papel de Miguel Nazar Haro es definido más claramente, ahora señalado como el enlace de la DFS con la

CIA y como quien intervino en detenciones e interrogatorios de dirigentes del movimiento. A su vez, se menciona a Sócrates Campos Lemus – representante del INP ante el CNH- como un infiltrado que actuaba en coordinación con cuerpos de seguridad del Estado. Todas estas afirmaciones, señala el narrador *over*, están basadas en documentos oficiales aunque, como en el caso de *Operación Galeana*, no se explicitan las contradicciones de esa documentación. Nuevamente la responsabilidad de los sucesos se adjudica al Estado Mayor Presidencias y a altas esferas del gobierno –la Presidencia, la Secretaria de Gobernación y un sector del ejército-. La mención de los culpables incluye un seguimiento mucho más minucioso, en comparación con *Operación Galeana*, de la carrera política seguida por cada cual.



Luis Echeverría. *Tlatelolco, las claves...*, 54:44



Luis Echeverría. *Tlatelolco, las claves...*, 55:18

En esa revisión se señala un momento que aparece como paradigmático en ese pasado: el proceso judicial en contra de Luis Echeverría. Sin embargo la película se encarga de remarcar la imperante impunidad sobre ese pasado ya que, señala, *fue el primer servidor público citado a declarar ante la justicia mexicana 34 años después de los sucesos* (la película fue concluida antes de que el ex mandatario fuera exonerado en 2007 de los cargos de genocidio relacionados con la matanza de Tlatelolco). Por su parte se vincula la actuación de algunos funcionarios en los sucesos de 1968 y 1971 con lo cual se ahonda en la estrategia represiva del gobierno y se evidencia el imperio de la impunidad.



## 1968: la conexión americana

*1968: la conexión americana* se estrenó en 2008 –coincidiendo con el 40 aniversario del movimiento-. El documental puede ser pensado como una continuación de las películas anteriores, en la cual, nuevamente, se recurre a las mismas estrategias narrativas y estéticas, y la postura epistemológica es idéntica –las imágenes y los testimonios son ventanas a la realidad-. Sin embargo, en este caso hay un mayor empleo de *discursos de sobriedad* cuando los sujetos que proporcionan su testimonio pertenecen a un ámbito especializado en el tema –un investigador de la UNAM, un periodista y ex militante del Partido Comunista, una historiadora que participó en la FEMOSPP, la directora del archivo Gregorio y Marta SELSER de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México y un ex agente de la CIA- pero también cuando en los créditos finales aparecen las fuentes consultadas: *Parte de guerra: Tlatelolco 1968* de Julio Scherer y Carlos Monsiváis, *El movimiento estudiantil de México: julio/diciembre de 1968* de Ramón Ramírez, *La CIA en México* de Philip Agge y *La charola* de Sergio Aguayo; los archivos General de la Nación, de la Universidad George Washington; el Informe Histórico elaborado por la FEMOSPP y la prensa. Nuevamente llama la atención la ausencia de Carlos Montemayor y su libro *Rehacer la historia*.

En este caso, y como lo señala el título, el énfasis está puesto en la participación norteamericana en los sucesos de 1968. Para ello la película retoma la interpretación de la *conjura comunista*, en la medida en que le permite proporcionar una explicación del desarrollo de los acontecimientos y la participación de órganos de inteligencia norteamericanos en los sucesos, además de remarcar la teoría de la provocación –ya señalada en *Tlatelolco, las claves de la masacre-* y del papel jugado por la prensa como medio de difusión de dicha interpretación.



Prensa que refería a la conjura comunista.  
1968: la conexión americana, 14:06



Prensa que refería a la conjura comunista.  
1968: la conexión americana, 23:06

El narrador en *over* menciona que el movimiento estudiantil se desarrolló entre el 22 de julio y el 2 de octubre (en esta película tampoco se reconoce el proceso que siguió hasta el fin de la huelga y disolución del CNH) y se mencionan tres momentos concretos en donde la estrategia gubernamental de provocación fue desarrollada –la semana del 22 al 30 de julio, que detonaron los disturbios de la Ciudadela; las agresiones iniciadas a partir del 28 de agosto en el zócalo; y el ataque de tiradores emboscados el 2 de octubre en Tlatelolco-. De esta suerte resulta evidente que la mención de distintos momentos del movimiento estudiantil responde a una intención de mostrar actos de provocación más que de explicar el desarrollo y objetivos de la movilización. Por esta razón la película, a través de una voz *over*, define al movimiento de la siguiente manera: *más allá de la simpatía por el socialismo y sus símbolos, los activistas enarbolan un pliego petitorio con demandas ciudadanas, piden diálogo e intentan evitar la confrontación con el ejército y la policía*. Sin embargo esas demandas ciudadanas no son mencionadas y es difícil entender el proceso que tuvo lugar entre julio y diciembre de 1968.

La película se propone hacer un recuento de las distintas estrategias de provocación que fueron llevadas a cabo, a decir del narrador, por el Departamento del Distrito Federal, la Dirección Federal de Seguridad y el Estado Mayor Presidencial en donde se involucró a *políticos prominentes, altos mandos del ejército y militares que actuaban desde la clandestinidad. Una red de personajes anticomunistas ligados a instituciones militares y de inteligencia del gobierno de los Estados Unidos*. Frente a estos señalamientos

el documental comienza a desentrañar lo política exterior de los EUA durante los 60 y 70, además de referir el origen y las funciones de la CIA.



Mapa que muestra la influencia de la CIA en el continente americano. 1968: la conexión americana, 2:40

El narrador *over* señala que *existen indicios de que la CIA no fue ajena a las actividades militares que llevaron a cabo acciones encubiertas durante los sucesos de 1968*. Bajo este escenario la película no duda en asegurar que fueron los órganos de inteligencia de los EUA los que establecieron la idea de que en México el Partido Comunista había comenzado a almacenar armas y municiones para preparar una revolución en la que se involucraba a Cuba, la URSS y China –afirmaciones que se intercalan con el testimonio de un ex militante del PC que reconoce la nula capacidad del partido para llevar a cabo dicha revolución-. El narrador señala que esta interpretación surgió dos meses antes del inicio del conflicto estudiantil y que corrobora, así, la incidencia de Estados Unidos en el desarrollo de los sucesos. Dicha participación parece revelar una estrategia compleja elaborada por el gobierno norteamericano en donde, por una parte, convenció a altos funcionarios mexicanos de una amenaza comunista y, por otra, intentó realizar un golpe de Estado en el país. El narrador señala que:

Al menos tres versiones indican que el embajador Fulton Friedman ofreció a García Barragán el apoyo de Washington para encabezar un golpe de Estado. El general Alberto Quintanar declaró en 2004 que la CIA promovió y ofreció asesorar un golpe de Estado y buscar adeptos en el ejército mexicano.<sup>340</sup>

Sin embargo, en *un mensaje interceptado* el 3 de septiembre se señala que en los sucesos de Tlatelolco:

---

<sup>340</sup> Carlos Mendoza, *La conexión americana* (DVD), México, Canal Seis de Julio, 2008, 41:58.

El presidente ordenó la captura de los líderes pero los ejecutantes se excedieron, informa así mismo que Díaz Ordaz tenía la certeza de una intervención de los EU so pretexto de que el gobierno mexicano no podía combatir el comunismo. El mensaje sugiere que Díaz Ordaz debería desenmascarse y decretar la suspensión de las garantías individuales, fusilar sin previo juicio a los líderes y permitir cateos y detenciones sin orden judicial.<sup>341</sup>

Este mensaje interceptado es llamativo cuando posteriormente el narrador lee un memorándum elaborado por la CIA el 5 de octubre en el que señala que no hay evidencia consistente de la participación de la embajada cubana o soviética en los disturbios. El informe dejaba claro que *la conjura comunista había sido tan solo un recurso propagandístico, un recurso más de un complejo montaje político militar*. De esta suerte los funcionarios mexicanos aparecen como *conejiillos de indias* de los intereses norteamericanos pero ello no los exime, según la película, de responsabilidades en los sucesos ocurridos en 1968. Así se elabora un listado en el que se señala a diversos funcionarios mexicanos que, a decir de la película, realizaron labores de espionaje para la CIA.



Adolfo López Mateos en una fiesta con funcionarios de EUA. 1968: *la conexión americana*, 46:48



Gustavo Díaz Ordaz conviviendo con funcionarios de EUA. 1968: *la conexión americana*, 1:02

La lista es grande y llamativa e incluye a distintos ex presidentes: Adolfo López Mateos,<sup>342</sup> Gustavo Díaz Ordaz y Luis Echeverría; pero también a otros funcionarios: Emilio Bolaños<sup>343</sup> y Fernando Gutiérrez Barrios. Se mencionan indicios de que Joaquín Cisneros,<sup>344</sup> Antonio Carrillo Flores,<sup>345</sup> el

---

<sup>341</sup> *Ibidem*, 45:06

<sup>342</sup> En la película se asegura que el presidente financió la invasión de Bahía de Cochinos, Cuba.

<sup>343</sup> Sobrino de Díaz Ordaz.

<sup>344</sup> Secretario particular de Díaz Ordaz.

general Luis Gutiérrez Oropeza y Miguel Nazar Haro pudieron haber trabajado en coordinación con la CIA. La película señala que Winston Scott, el director de la estación de la CIA en México entre 1956 y 1969, fue el segundo hombre más poderosos en México después de Díaz Ordaz y mantuvo estrecha relación con el jefe de la DFS, Fernando Gutiérrez Barrios; además de que era amigo cercano de Luis Gutiérrez Oropeza y Miguel Nazar Haro. De esta suerte la película establece los vínculos cercanos entre la agencia de inteligencia norteamericana y miembros de la más alta cúpula gubernamental.

Además de estos funcionarios se responsabiliza al General Mario Ballesteros Prieto –jefe del Estado Mayor de la Secretaría de la Defensa Nacional- y a miembros del Departamento del Distrito Federal –por primera vez mencionados en la serie elaborada por Mendoza-: Alfonso Corona del Rosal, Jefe del Departamento del Distrito Federal –por el pago de grupos de provocadores que maquinaron los enfrentamientos de los primeros días- y el Coronel Manuel Díaz Escobar, subdirector de Servicios Especiales del Departamento del DF –que en 1968 actuó como agente encubierto-. Llama la atención que, a diferencia de narrativas anteriores, aquí no se mencione al General Luis Cueto Ramírez, jefe de la Policía Preventiva del DF. La película responsabiliza a Manuel Díaz Escobar y Luis Gutiérrez Oropeza por los sucesos del 2 de octubre. Nuevamente el General Marcelino García Barragán y José Hernández Toledo son eximidos de responsabilidades por omisión.

### **La mirada desde los archivos**

La apertura de distintos archivos propició la inclusión de nuevos datos en la interpretación que ya se venía gestando desde tiempo atrás, es decir que las películas se concentraron en desmenuzar los detalles que proporcionaban los documentos recién desclasificados y no replantearon alguna interpretación sobre el movimiento estudiantil. Aparentemente las películas de Mendoza surgen como “la capacidad de dar forma visual a una lucha o a una consigna

---

<sup>345</sup> Secretario de Relaciones Exteriores

que ya estaba presente en la sociedad y en la calle”<sup>346</sup> y que era la de conocer los detalles de la represión.

Esta vertiente documental se corresponde con un contexto político y social de exigencia de conocer la verdad y de practicar la justicia. Por esta razón las películas se limitan a referir exclusivamente los momentos de represión, dejando de lado las causas, la naturaleza o el legado del movimiento. La aportación fundamental de estos documentales está en el deslindamiento de responsabilidades. Sin embargo, al no mencionar los objetivos de la movilización se entreteje una interpretación de la conjura invertida. Es decir que si la versión oficial se dedicó en los primeros momentos a convencer a la opinión pública de que quienes habían disparado en Tlatelolco habían sido estudiantes influenciados por el comunismo –una amenaza extranjera-, las películas de Mendoza señalan que, en realidad, fueron los funcionarios mexicanos los que actuaron bajo influjo de los norteamericanos. Pero no sólo eso, sino que los estudiantes nuevamente terminaron siendo objeto de la manipulación de una estrategia de provocación por parte del gobierno mexicano y estadounidense (ya no del comunismo). De este modo los actores aparecen como objeto de la manipulación, con lo cual se resta mérito a la protesta juvenil –en ese sentido puede ser grave la no mención de los objetivos de la movilización- para apuntalar las acusaciones en contra de la acción del Estado.

A su vez es importante notar que en este conjunto de películas hay una clara tendencia por elaborar discursos unívocos en donde las contradicciones de las fuentes empleadas son ignoradas –como es el caso ya señalado de los documentos del General Marcelino García Barragán-. Ello podría ser la clara muestra de los modos de proceder de la memoria ya que ésta, a diferencia de la Historia, exige credibilidad y verosimilitud, es una actividad subjetiva, que es “[...] poco cuidadosa de las comparaciones, de la contextualización, de las generalizaciones; no tienen necesidad de pruebas para quien la transporta.”<sup>347</sup>

En esta serie documental no se pone en entredicho los principios de la representación cinematográfica, ni la fidelidad de los testimonios. Existe la

---

<sup>346</sup> Elizabeth Jelin y Ana Longoni, *op. cit.*, p. XVII.

<sup>347</sup> Enzo Traverso, *op. cit.*, 2007, p. 73.

concepción de que la imagen cinematográfica puede evocar íntegramente el pasado, mostrar lo que *realmente ocurrió*. Por ello las fotografías y las películas de archivo son empleadas de manera poco crítica<sup>348</sup> y se vuelven objeto inmediato de credibilidad. En la narración tampoco hay espacio para las dudas o contradicciones de las fuentes, de la memoria o de los testimonios y la voz *over* dicta lo que se debe mirar e interpretar. Por esta razón, el narrador articula un discurso coherente y unívoco, con ello, más que apelar a la reflexividad del espectador, se promueve la identificación sentimental y emotiva con los acontecimientos mostrados.

---

<sup>348</sup> François Niney, *op. cit.*, p. 384.

Esto hace que la historiografía sea mucho más que un lugar de producción de saberes, puesto que también puede convertirse en un espejo de las lagunas de memoria, las zonas oscuras, los silencios y las inhibiciones de nuestras sociedades.

*Enzo Traverso*

## **Conclusiones**

En este trabajo he realizado el análisis de la producción fílmica mexicana que trató al movimiento estudiantil de 1968 con la intención de historizar las memorias que en ellas se materializaron. Dentro de este análisis planteé la división en cuatro periodos para mostrar, de alguna manera, las distintas tendencias temáticas, formales, estéticas, narrativas y su relación con el contexto político y social de dichos relatos cinematográficos.

El uso del cine como lugar para mirar las memorias públicas me pareció relevante en la medida en que podría ser el medio a través del cual otros sectores sociales elaboraron o conformaron su interpretación sobre el pasado -me refiero a sectores no académicos y no militantes del movimiento-. Algunos de los filmes estudiados, por ejemplo, fueron transmitidos por televisión abierta (*Rojo amanecer*, *El grito*, *Gustavo Díaz Ordaz y el 68* o *El memorial del 68*). A su vez, las imágenes retenidas en los soportes fílmicos muestran, en el sentido de Pierre Nora, los elementos simbólicos del patrimonio memorial que se ha constituido en torno al movimiento estudiantil.

Es indiscutible que vivimos en un tiempo en el que lo visual ha cobrado una importancia ineludible; la imagen documental por su capacidad de evidenciar; la imagen recreada, “ficticia”, por su capacidad de producir y reproducir *imaginarios*<sup>349</sup> sociales. Así la imagen se ha pensado como la

---

<sup>349</sup> Entiendo a los imaginarios como “[...] los sistemas simbólicos sobre los cuales se apoya y a través de los que trabaja la imaginación social [inspirada] sobre las experiencias de los agentes sociales, pero también sobre sus deseos, aspiraciones e intereses.” Bronislaw Baczko, *Los imaginarios sociales: memorias y esperanzas colectivas*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1991, p. 30.



*encarnación de la memoria* porque ésta “[...] se piensa a menudo como imagen, producida por y a través de imágenes.”<sup>350</sup> Por ello no es casual que el movimiento estudiantil de 1968 tenga preeminencia en la memoria pública, porque además del contexto político y social que lo ha favorecido, existe una abundancia de lo visual –fotografías y metraje fílmico- con la que otros pasados no cuentan. Actualmente existe una tendencia por recordar a través de diversos dispositivos que capturan lo visual, sin embargo, en experiencias de otras latitudes, donde no existen imágenes de los momentos de represión, se recurre a las fotografías y video personales de *épocas más felices* de quienes fueron reclusos, desaparecidos y/o muertos.<sup>351</sup> En el caso del cine *sesentayochero*, ninguna película incorpora, por ejemplo, las imágenes *de antes* de aquellos que perdieron la vida en los sucesos de Tlatelolco. Esto puede ser un indicador de cómo la memoria se ha construido más a partir de quienes estuvieron en la cárcel –los llamados líderes, de los cuales aparecen innumerables imágenes- que desde los familiares de quienes perdieron la vida en los sucesos –el caso paradigmático de este tipo de elaboración memorial serían las *Madres de Plaza de Mayo* quienes, a su vez, emplean la fotografía como un símbolo de su lucha-.

Aunque una de las características de la memoria es que se encuentra mediada por el presente desde el cual se evoca, por los conocimientos posteriores, “[...] por la reflexión que sigue al acontecimiento, o por otras experiencias que se superponen a la primera y modifican el recuerdo”<sup>352</sup> y que la hacen estar en constante cambio y conflicto; las películas estudiadas muestran una memoria con muchos puntos de encuentro, tanto en lo narrado como en la forma de ser narrado. Pareciera así que participan de una memoria hegemónica a la que sólo agregan pequeños matices. El elemento que une a todas las películas que abordan el movimiento de 1968 es que están realizadas desde el punto de vista estudiantil; es decir que en la producción cinematográfica no hubo ningún trabajo que buscara justificar la

---

<sup>350</sup> Victoria Langland, *op. cit.*, p. 87.

<sup>351</sup> Esto ocurre, por ejemplo, en la dictadura en Argentina. A falta de imágenes de la tortura, de los vuelos de la muerte, de la ejecución de desapariciones, quedan las imágenes de antes, que muestran a los sujetos torturados y/o desaparecidos en su vida previa. Victoria Langland, *op. cit.*, p. 88.

<sup>352</sup> Enzo Traverso, *op. cit.*, 2007, p. 73.

actuación del Estado, y esto es todavía más relevante porque, por ejemplo, en el ámbito literario, sí hubo una vertiente que reproducía el discurso oficial.<sup>353</sup> Al narrar el pasado desde el punto de vista estudiantil, las películas coinciden en subrayar el carácter de protesta pacífica de los estudiantes y el ánimo represivo del gobierno, es por ello que los filmes reiteran las imágenes (de manera literal o metafórica) de la violencia policial o militar y de los muertos, y así se conserva y fortalece una memoria de la *tragedia*. Los matices del recuerdo fílmico se plasman en algunos de los tópicos abordados (la definición de los actores y de los victimarios, los días y los lugares considerados emblemáticos, los referentes con los que se compara 1968 o los objetivos de la movilización juvenil) y en los recursos discursivos empleados (la ficción, el documental, el testimonio, las imágenes de archivo, etc.)

Los actores han sido definidos por su pertenencia social e institucional, por su edad y por ser habitantes de la ciudad de México. De esta suerte, aunque algunas películas –*Comunicados*, *El grito*, *Historia de un documento y México 68*– se esmeraron en establecer una interpretación en donde los jóvenes pertenecían al proletariado o hicieron alianzas sociales con campesinos y obreros; los demás filmes no han dudado en afirmar que los estudiantes que participaron eran miembros de la clase media. Sin embargo no parece que haya una batalla memorial para definir la pertenencia social de los actores en el cine, simplemente cada película lo define sin entrar en polémica o en diálogo con otros discursos, dando el tema por sentado. A su vez es interesante notar que hay una tendencia creciente por mostrar a los actores como sujetos y ya no como una colectividad anónima. Mientras los primeros documentales<sup>354</sup> realizados por los actores del movimiento englobaban a los estudiantes en imágenes que los hacían aparecer siempre como un colectivo; las primeras películas de ficción marcan un rompimiento al singularizar la experiencia a través de personajes concretos que, sin embargo, no representan a sujetos *reales*. Más tarde esta tendencia tendrá

---

<sup>353</sup> Estos textos llamados *de la conjura* surgieron en el presente inmediato a los sucesos. Héctor Jiménez, *op. cit.*, p. 204.

<sup>354</sup> Me refiero a las películas de Leobardo López Aretche, Óscar Menéndez y a *Comunicados*.

ecos en el documental al surgir lo que he denominado *la era del testimonio*. De este modo comienzan a establecerse cada vez con mayor claridad las voces autorizadas para hablar sobre 1968, es decir, las voces de los líderes.

En cuanto a la adscripción institucional de los actores las películas señalan mayoritariamente a los miembros de la UNAM y en menor medida del IPN, con lo cual, desde el cine, se desdibuja el papel de otras instituciones escolares. Esta tendencia puede responder a que las imágenes documentales fueron capturadas por estudiantes de la UNAM pero, también, a que casi la totalidad de la producción cinematográfica *sesentayochera* ha sido realizada por alumnos egresados del CUEC (de la UNAM). Ello ha determinado la producción documental y de ficción (*Y si platicamos de agosto?*, la única película que centra su relato en el ámbito del politécnico, fue dirigido por una egresada del CCC).

La hegemonía que la UNAM ha tenido, puede estar asentada también en el involucramiento del rector Javier Barros Sierra en las movilizaciones y la gran cantidad de imágenes que lo muestran.<sup>355</sup> La importancia creciente de la participación del rector en el movimiento comenzó a detonar en el momento en que se cargó al movimiento estudiantil de un significado democratizador a partir de 1988. En el cine, sin embargo, las primeras referencias inician con *El grito* y se repiten cada tanto en distintos discursos fílmicos,<sup>356</sup> sobre todo, a raíz del empleo de testimonios en la cinematografía. Estas referencias han llevado a ampliar el espectro de edad de los participantes, al incluir a autoridades y profesores en los relatos cinematográficos. Ello también ha incidido en que se involucre a otros sectores sociales en estas movilizaciones y que, normalmente, se afirme que el movimiento contó con un apoyo masivo por parte *del pueblo* –sobre todo *El grito* y *México 68* hacen una apología de ello-. Mientras tanto parece que la ficción y algunos documentales -1968 y *El memorial de 1968* – se han encargado de mostrar tímidamente a la sociedad que se opuso al movimiento, pero ninguna increpa a la ciudadanía que fue indiferente frente a la matanza ocurrida en Tlatelolco, ni menciona el mitin

---

<sup>355</sup> En contraparte, el rector del IPN, Dr. Guillermo Massieu Helguera no se involucró en el movimiento.

<sup>356</sup> Es el caso de *Historia de un documento*, *Y si platicamos de agosto?*, *Gustavo Díaz Ordaz y el 68*, *El memorial del 68* y la serie de películas de Mendoza.

organizado por el Movimiento Universitario de Renovadora Orientación (MURO) y la Coalición de Organizaciones para la Defensa de los Valores Nacionales que se organizó para protestar por el supuesto agravio contra la catedral que tuvo lugar el 27 de agosto y que se trató “[...] de la más relevante manifestación colectiva contraria al movimiento estudiantil durante aquellos meses [...]”<sup>357</sup>

En el relato cinematográfico *sesentayochero* prima una lógica binaria de los buenos y malos, que, dado el punto de vista establecido por este cine, se ha convertido en un nosotros *versus* ellos. De esta suerte los distintos relatos fílmicos han relegado la voz del victimario, lo cual es llamativo, sobre todo, en el género documental –que, en el caso del 68 se ha apostado como una forma discursiva objetiva y veraz-. La voz que aparece reiteradamente, tanto en documentales como en ficción, es la de Díaz Ordaz por medio de metraje de archivo –sonoro o fílmico- que reproduce sus dichos en momentos concretos del pasado.<sup>358</sup> En el ámbito de la ficción sólo *Rojo amanecer*, de manera *over*, incluye las declaraciones del General Marcelino García Barragán. En el género documental aparece, en contadas ocasiones, la voz de otros sujetos que podrían representar al victimario –los negociadores designados por Díaz Ordaz para entablar pláticas con los estudiantes, el Secretario de Hacienda del sexenio de Díaz Ordaz, el hijo de Alfonso Corona del Rosal, o el testimonio de Sócrates Amado Campus Lemus que, a partir de *Gustavo Díaz y el 68*, comenzará a aparecer en el cine como un *infiltrado*-. En la cinematografía es claro que la enunciación de los culpables va cobrando relevancia con el transcurrir del tiempo –un elemento que se corresponde con la desclasificación de archivos y la elaboración de la *historia de la violencia*-. Sin embargo, el cine parece no estar muy interesado en darle la voz a *ellos*, pero sí a mostrarlos a través de la imagen; las fotografías de quienes son señalados como culpables se muestran recurrentemente en el género

---

<sup>357</sup> La manifestación tuvo lugar el 8 de septiembre en la plaza de toros México y asistieron unas cinco mil personas. Es relevante señalar que se trata de un suceso que ha sido olvidado de la mayoría de los trabajos académicos y testimoniales elaborados sobre el movimiento. Alberto del Castillo, *op. cit.*, 2012a, p. 171.

<sup>358</sup> Se incluyen extractos de su IV y V informe de Gobierno o de las declaraciones emitidas en 1977 con motivo de su nombramiento como embajador de España.

documental. Así el *otro* aparece casi desdibujado de la cinematografía y por ello no sorprende el olvido que, desde el cine y otros discursos, incluyendo los oficiales y la propia Historia, han hecho sobre los muertos de ese bando, es decir los policías y militares que participaron en los sucesos de Tlatelolco. Los relatos cinematográficos están cargados de una lógica victimista, en donde también se olvida -¿oculta?- la violencia ejercida por los estudiantes durante las movilizaciones de 1968. Sólo tres películas lo reconocen de alguna manera: *Rojo amanecer* y *El memorial del 68* señalando que los jóvenes se enfrentaron a las fuerzas del Estado con piedras, palos o bombas molotov; *Operación galeana* mostrando la posibilidad de que algunos estudiantes tuvieran armas de fuego el 2 de octubre.<sup>359</sup> Estas interpretaciones contrastan con las realizadas desde la academia que, con una mirada más crítica, han señalado que los jóvenes lograron poner en entredicho a las fuerzas del orden de la capital.<sup>360</sup> Estos elementos podrían dejar en claro la preeminencia de una memoria del *elogio* que ha evitado toda mirada crítica u objetivadora sobre este pasado. Pero también hay otro elemento llamativo de los olvidos del cine *sesentayochero* y es que los nombres de las víctimas del bando estudiantil no aparecen en ninguno de los relatos, son muertos anónimos – importa que hayan sido víctimas, pero no su identidad personal y política-. Esta decisión resulta una paradoja frente a la abundancia de las narraciones e imágenes –del pasado y del presente de la enunciación- de los *líderes* que, parece, han monopolizado los distintos discursos emitidos sobre ese pasado. A su vez es interesante el número de muertos que mencionan las distintas películas sobre los sucesos del 2 de octubre. Algunos filmes proporcionan números: *El grito* señala 400, *Historia de un documento* habla de 300, *Tlatelolco, las claves de la masacre* dice que fueron entre 150 y 350, mientras que *Gustavo Díaz Ordaz y el 68* menciona a más de 300 muertos, y sólo los documentales reconocen la imposibilidad de delimitar el número frente a la indolencia del Estado por clarificarlo. El resto de los filmes lo sugieren a

---

<sup>359</sup> No sugiero que la violencia de los estudiantes pueda ser equiparable con la del Estado. Sin embargo, el desarrollo del movimiento estudiantil no se puede comprender si no se reconoce, también, los actos de violencia emprendidos por los actores de la movilización.

<sup>360</sup> Es el caso de Ariel Rodríguez Kuri y Sergio Aguayo.

través de testimonios y metáforas: *la plaza quedó llena de muertos y los camiones del ejército colmados de cadáveres* son palabras y evocaciones que aparecen recurrentemente. Resulta sugerente que en 1993 se haya colocado una estela en la Plaza de las Tres Culturas en la que aparecen los nombres de 20 personas *y muchos más cuyos nombres no conocemos*, que perdieron la vida el 2 de octubre. Ninguna película elaborada posteriormente a este suceso, hace mención de dicha estela.

Hay algo particularmente interesante sobre los días que el cine considera como emblemáticos. Sólo una película de la vertiente ficcional –*Y si platicamos de agosto?* (1980)- omite el 2 de octubre de su relato.<sup>361</sup> Desde *El grito* -la narración que se estructura a modo de cronología y que parece darle importancia a las fechas que se han establecido como *emblemáticas* dentro del calendario memorial del movimiento- la referencia aparece. Por su parte *Rojo amanecer* fue la primera película que concentró su narración exclusivamente en el 2 de octubre. Ello resulta un indicador de la fijación de la memoria de la *tragedia* en los distintos relatos que han circulado en el espacio público. Por lo demás, las fechas enunciadas participan de ese relato hegemónico construido en torno a la UNAM –por ello es más mencionada la toma de CU por parte del ejército, que la toma del Casco de Santo Tomás<sup>362</sup>- y de las *grandes* manifestaciones realizadas durante agosto y septiembre. Los lugares emblemáticos se corresponden con la tendencia anterior, es decir, las instalaciones de CU aparecen recurrentemente, así como las imágenes de las manifestaciones que en su andar llegaron al Zócalo, y que transitaron por la avenida de los Insurgentes o las calles del centro de la ciudad. En la medida en que las películas incorporan los sucesos del 2 de octubre, la plaza de Tlatelolco tienen un lugar fundamental en las narraciones. A partir del uso de los testimonios en el cine, los relatos de la cárcel se hacen presentes y, por ello, las imágenes de Lecumberri, o las referencias al Campo Militar Número 1, asaltan la visualidad del cine –es el caso *México 68* y *El*

---

<sup>361</sup> *Tómalo como quieras* puede referir a ese día de manera metafórica cuando se alude a la lluvia dentro de la trama.

<sup>362</sup> Una de las ficciones estudiadas, *Tómalo como quieras*, por ejemplo, concentra su relato en la toma de la Ciudad Universitaria. En ella no se mencionan otros espacios y sólo se refiere, de manera verbal o metafórica a otros momentos, el 2 de octubre y los sucesos de 1971.

*memorial del 68*. Es importante señalar que este tema ya aparecía en *Historia de un documento*, película elaborada en 1971 pero que, debido a la censura oficial, se exhibió hasta 2004 y por lo cual la experiencia carcelaria no tuvo eco sino hasta 1993, con *México 68* -película dirigida por el mismo director de *Historia de un documento*-.

La cinematografía vincula al movimiento estudiantil con sucesos de índole mundial o con otros momentos del pasado nacional. A partir de la vertiente de ficción que surge con *Tómalo como quieras*, la mayoría de las películas relacionan los acontecimientos de la ciudad de México con los movimientos que, también en 1968, ocurrieron en otras latitudes. En estos discursos se apela al carácter contestatario de todas estas movilizaciones juveniles y por ello se refiere, en el caso mexicano, a algunos elementos que son pensados como ilustrativos de esta conmoción –uso de minifaldas, ejercicio de la sexualidad con libertad, el gusto por la música de los Beatles o las imágenes del Che Guevara-. De alguna manera las películas hacen más énfasis en estos elementos que en los puntos del pliego petitorio, por lo cual, podrían dar la impresión de que los jóvenes y quienes los apoyaban, salieron a las calles para intentar transformar un esquema de valores establecido. Por otra parte, en *México 68* y *Gustavo Díaz Ordaz y el 68* se vincula al movimiento estudiantil con lo ocurrido en Tlatelolco en 1521 durante la conquista española de las tierras americanas. Nuevamente parece renovarse el ánimo victimista mencionado líneas arriba al actualizarse la *visión de los vencidos*. Es evidente que, al comparar dos pasados tan distantes y con tan pocos elementos en común -más que *la muerte de los vencidos*- se revela un atractivo por magnificar lo que ya de por sí es suficientemente trágico.<sup>363</sup> En

---

<sup>363</sup> Sin embargo, y como ya lo mencioné en el apartado que trata *México 68*, la relación entre 1521 y 1968 puede establecerse, de alguna manera, con el proyecto urbanístico que tuvo lugar a principios de los años 60 cuando se edificó la Unidad Habitacional Nonoalco-Tlatelolco. En dicho proyecto se buscó conjuntar las ruinas prehispánicas y el convento de Santiago con los edificios modernos –la Unidad Habitacional y la torre de Relaciones Exteriores-. A partir de ese momento el lugar comenzó a ser llamado como la Plaza de las Tres Culturas. Sin embargo los sucesos del 2 de octubre cargaron de nuevos significados a la Plaza, y lo mismo sucedió con el terremoto de 1985. Resulta interesante entonces ver las relaciones que el cine estableció con sucesos que

nuestros tiempos, el estatuto de víctima proporciona un privilegio moral y político en el presente, de quienes sufrieron las injusticias del pasado.<sup>364</sup>

El cine ha elaborado una memoria que preeminentemente destaca la *represión*, pero que también *elogia* al movimiento. Es por ello que, en todo caso, atribuye el fracaso o el error a la traición de sujetos concretos y aislados –el caso de Sócrates Amado Campos Lemus o de Tomás Cervantes Cabeza de Vaca-. Esta mirada *crítica* sólo aparece en dos documentales: *Gustavo Díaz Ordaz y el 68* y *El memorial del 68*. En los filmes estudiados el movimiento en conjunto, y en todo caso, resulta responsable de la transición a la democracia del país o de realizar protestas justas y necesarias. Esta interpretación tiene su contraparte en otros soportes, tal sería el caso de *Las mentiras de mis maestros* de Luis González de Alba,<sup>365</sup> en donde se pone en duda muchas de las verdades -¿míticas?- dadas por sentadas sobre los sucesos de 1968.<sup>366</sup>

De esta suerte da la impresión de que el cine rehúye a ciertos temas – incluir la voz del victimario, reconocer la oposición social al movimiento estudiantil, abordar la historia de la olimpiada<sup>367</sup> o hablar del *desmadre*- como si, incluirlos, pudiera quitar mérito a lo sucedido durante el verano y otoño de 1968 o se aminorara el crimen cometido por el Estado. La memoria elaborada en las películas no está en conflicto, ni en el discurso de cada película ni en los discursos de los filmes entre sí, a pesar de las diferencias en las estrategias narrativas. Es un ámbito que parece estar de acuerdo y cerrar filas en contra de la versión oficial, luchando por instalar su versión y socavar la de la conjura. Reconozco que los canales de difusión que tienen los distintos miembros de la sociedad, comparados con los del Estado, no son

---

ocurrieron en el mismo espacio, pero en distintos tiempos. Álvaro Vázquez Mantecón, *op. cit.*, 2012, pp. 127-135.

<sup>364</sup> Tzvetan Todorov, *op. cit.*, 2001, p. 54.

<sup>365</sup> Luis González de Alba, *Las mentiras de mis maestros*, México, Cal y Arena, 2002, pp. 100-137.

<sup>366</sup> En realidad hay poca crítica al movimiento estudiantil en el espacio literario. Son los trabajos académicos los que resultan más numerosos aunque, en realidad, son poco conocidos. Como ejemplo de ello podrían señalarse las investigaciones realizadas por Eugenia Allier Montaño, Ariel Rodríguez Kuri, Eric Zolov, Sergio Aguayo, Héctor Jiménez o Virginia Escobedo.

<sup>367</sup> Sólo el documental *1968* aborda las olimpiadas de manera amplia.



equiparables; sin embargo la versión oficial perdió credibilidad rápidamente y, por lo menos a raíz de 1988, el Estado ha asumido como propia la interpretación que los actores instalaron: la del movimiento como el inicio de la transición a la democracia. Entonces ¿por qué el cine ha continuado diciendo más o menos lo mismo a pesar de las distintas coyunturas políticas (la de 1988 o la de 2000, por ejemplo)?

Lo mismo sucede en términos narrativos y estéticos, es decir, en el cómo se habla de dicho pasado. Los documentales y ficciones del 68 no desobedecen las reglas de los géneros, están insertas en las estrategias dominantes de la representación realista. No se pone en entredicho los principios de la representación cinematográfica, y en el caso del documental, no se duda de la fidelidad de los testimonios o de las imágenes de archivo. Existe un régimen que concibe que la representación cinematográfica puede evocar íntegramente lo pasado, de manera unívoca y coherente –no hay espacio para dudas ni contradicciones a la manera como lo han hecho otros discursos fílmicos que han abordado pasados traumáticos problematizando las posibilidades de la representación y los vericuetos de la memoria, me refiero, en concreto a *Vals con Bashir* o *Los rubios*-.<sup>368</sup> De esta suerte parece que existe una *petrificación* de la memoria en términos estéticos y narrativos, ya que son discursos que no trascienden la exposición temática, y ello puede deberse, quizá, a la abundancia de imágenes con las que cuenta el movimiento estudiantil. En las experiencias sociales que han resultado traumáticas pero que no rebosan de material visual captado *in situ*, los artistas han tenido que solventar sus discursos a partir de otros recursos, entre los cuales está lo polisémico, lo metafórico, el lenguaje entre líneas. Quizá por ello el cine del 68 se caracteriza por hacer uso de la imagen de manera más evidencial y literal –y tal vez esta sea la razón por la que el documental haya sido el género predilecto para abordar este pasado-. En estos discursos las imágenes ganan la batalla al sonido o la palabra<sup>369</sup> e

---

<sup>368</sup> De estas películas hablé en el capítulo 2. Cfr. p. 86.

<sup>369</sup> Por ejemplo, *Shoah*, de Claude Lanzman, es un documental con una lógica inversa, en él la palabra y la escucha se vuelven decisivos –se emplean distintos testimonios- y la imagen cobra un papel secundario –no hay imágenes del pasado

imperla la idea que relaciona lo objetivo con lo estilísticamente austero, y lo subjetivo con lo discursivamente expresivo.<sup>370</sup> Son películas que apelan a las estructuras tradicionales de pasividad *voyerista* del espectador frente a los filmes<sup>371</sup> en el que hay una intención concientizadora y, por tanto, cierto ímpetu aleccionador.

De este modo queda la impresión de que el cine que aborda el 68 está muy de acuerdo consigo mismo. Ello podría hacernos reflexionar en torno a lo que Tzvetan Todorov llamó los *abusos de la memoria*, es decir, que a fuerza de decir lo mismo, de la misma manera, se corre el peligro del olvido. La prerrogativa de no olvidar se configura para evitar que los horrores del pasado puedan repetirse, sin embargo, la sobreabundancia de memoria puede generar indiferencia.<sup>372</sup> Pero no sólo eso, también.

[...] el peligro es que emerja *una* interpretación dominante que retroactivamente borre toda huella de diferencia y se establezca como la única opción imaginable. Por otro [lado], el presente también está en peligro: si una visión hegemónica del pasado logra eliminar toda evidencia de antagonismo y así <olvida> su propia naturaleza contingente, el presente corre el riesgo de caer en la repetición eterna del mito.<sup>373</sup>

Quizá hace falta que el cine -aunque esto puede ser extensivo a otros soportes y discursos- reconozca el conflicto y la pluralidad de memorias sobre 1968 para convertir la *memoria literal* en *memoria ejemplar*,<sup>374</sup> es decir, en una memoria *trabajada* más que repetida.<sup>375</sup> Como sugiere Elizabeth Jelin, la manera de rearticular democráticamente las diversas memorias no es a través de las reconciliaciones, los silencios o las borraduras.<sup>376</sup> Es por ello

---

referido, el holocausto, sino solamente de los sujetos que brindan su testimonio-. Ana Amado, *op. cit.*, p. 107.

<sup>370</sup> Antonio Weinrichter, *op. cit.*, p. 21.

<sup>371</sup> Ana Amado, *op. cit.*, p. 134.

<sup>372</sup> Tzvetan Todorov, *op. cit.*, 2001.

<sup>373</sup> Patrick Dove, "Narrativas de justicia y duelo: testimonios y literatura del terrorismo de Estado en el Cono Sur", en Elizabeth Jelin y Ana Longoni (coord.), *op. cit.*, p. 144.

<sup>374</sup> La *memoria ejemplar* permite ampliar el horizonte de experiencias y expectativas; la *memoria literal* somete el presente al pasado. Tzvetan Todorov, *op. cit.*, 2001, pp. 30-33.

<sup>375</sup> Paul Ricœur, *op. cit.*, 1999a, p. 32.

<sup>376</sup> Elizabeth Jelin, *op. cit.*, 2002, pp. 136-137.

que el cine de 68 se configura como una explosión de memoria, más que como un reclamo de verdad y justicia. Porque para llegar a la verdad, se necesita no omitir partes de la Historia, y para llegar a la justicia es necesario tomar “[...]en cuenta el contexto en el que se produce un acontecimiento, sus antecedentes y sus consecuencias.”<sup>377</sup> De esta suerte resulta necesario ampliar la mirada a ese pasado para promover una memoria más inclusiva – en donde se reconozca, por ejemplo, el papel de algunos actores que han quedado en la marginalidad del recuerdo- y se retomen los olvidos y omisiones de dicho pasado –la violencia estudiantil o los muertos y heridos militares-. A su vez resulta crucial problematizar los modos en que dicho pasado se ha narrado en el cine del 68. En el ámbito cinematográfico existen numerosos ejemplos que demuestran las posibilidades del dispositivo filmico y su capacidad para incidir en la elaboración de la memoria –ya he mencionado *Vals con Bashir*, *Los rubios* o *Shoah*, aunque la lista es más larga-.

Sin lugar a dudas la historización de la memoria a partir de la producción fílmica que aborda el movimiento estudiantil no termina aquí. Existen muchos elementos que no resultaron explorados en este trabajo pero, también, nuevas producciones cinematográficas que habrán de ser incluidas en otra investigación. Al concluir este trabajo me parece que existe una necesidad apremiante porque 1968 sea tratado más a partir del análisis y menos de la repetición de lo que hoy ya se ha sacralizado. Aunque es un pasado singular y relevante no hay que dejar de preguntarse para qué puede servir recordarlo y con qué fin.<sup>378</sup>

---

<sup>377</sup> Tzvetan Todorov, *op. cit.*, 2010.

<sup>378</sup> Tzvetan Todorov, *op. cit.*, 2001, p. 33.

## Fuentes

### ***Bibliografía***

- Aguayo, Sergio, 1968. *Los archivos de la violencia*, México, Grijalbo, 1998.
- Álvarez Garín, Raúl, *La estela de Tlatelolco: una reconstrucción histórica del movimiento estudiantil del 68*, México, Grijalbo, 1998.
- Allier Montaño, Eugenia, “De *conjura a lucha por la democracia*: una historización de las memorias políticas del 68 mexicano” en Eugenia Allier Montaño y Emilio Crenzel (ed.), *Las luchas por la memoria en América Latina. Historia reciente y violencia*, (por aparecer en 2014).
- \_\_\_\_\_, “Los *Lieux de mémoire*: una propuesta historiográfica para el análisis de la memoria” en *Historia y Grafía*, núm. 31, México, Universidad Iberoamericana, 2008, pp. 165-192.
- \_\_\_\_\_, “Presentes-pasados del 68 mexicano. Una historización de las memorias públicas del movimiento estudiantil, 1968-2007” en *Revista Mexicana de Sociología* 71, núm. 2, México, UNAM-IIS, abril-junio 2009, pp. 287-317.
- \_\_\_\_\_, “Producción y transmisión de la memoria pública. Las recepciones del Memorial del 68 en México”, en Anne Hufschmid (coord.), *Topografías conflictivas: memorias, espacios y ciudad en disputa*, Buenos Aires, Nueva Trilce, 2012.
- Amado, Ana, *La imagen justa: cine argentino y política (1980-2007)*, Buenos Aires, Ediciones Colihue, 2009.
- Aróstegui, Julio, *La historia vivida. Sobre la historia presente*, Madrid, Alianza, 2000.
- \_\_\_\_\_, “Retos de la memoria y trabajos de la historia” en *Memoria y pasado. Revista de Historia Contemporánea*, núm. 3, Madrid, Universidad de Alicante, 2004.
- Augé, Marc, *Las formas del olvido*, Barcelona, Gedisa, 1998.
- Avilés, Juncia, *La respuesta está en el aire: sobre la resignificación de los helicópteros en “El grito”, “México 1968”*, <http://coloquiocine.org/ponencias-2013/> (consultado 30/09/2013)
- Aviña, Rafael, *Una mirada insólita: temas y géneros del cine mexicano*, México, Océano, 2004.

- Ayala Blanco, Jorge, *La aventura del cine mexicano*, México, Era, 1979.
- \_\_\_\_\_, *La fugacidad del cine mexicano*, México, Océano, 2001.
- Baczko, Bronislaw, *Los imaginarios sociales: memorias y esperanzas colectivas*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1991.
- Baruma, Ian, "Los placeres y riesgos de ser víctima" en *Letras Libres*, México, núm. 26 (febrero 2001), pp. 20-25.
- Bellinghausen, Hermann (et. al.), *Pensar el 68*, México, Cal y Arena, 1998.
- Cazés, Daniel, *Crónica 1968*, México, Plaza y Valdés, 2000.
- Cano Andaluz, Aurora, *1968: Antología periodística*, México, Instituto de Investigaciones Bibliográficas, UNAM, 1993.
- Carr, Barry, *La izquierda mexicana a través del siglo XX*, México, Era, 1992.
- Carretero, Mario (et. al.), *Enseñanza de la historia y memoria colectiva*, Argentina, Paidós Educador, 2006.
- Cassetti, Francesco y Federico Di Chio, *Cómo analizar un film*, Barcelona, Paidós, 1996.
- Castillo, Alberto del, "El movimiento estudiantil de 1968, la cobertura fotográfica" en *Alquimia*, año 11, núm. 33, México, CONACULTA, mayo-agosto 2008, pp. 70-80.
- \_\_\_\_\_, *La fotografía y la construcción de un imaginario: ensayo sobre el movimiento estudiantil de 1968*, México, Instituto Mora/UNAM/IISUE, 2012a.
- \_\_\_\_\_, *Memoria y representación. La fotografía y el movimiento estudiantil de 1968 en México*, México, UNAM, 2010.
- \_\_\_\_\_(coord.), *Reflexión y crítica en torno al movimiento estudiantil de 1968: nuevos enfoques y líneas de investigación*, México, Instituto Mora, 2012.
- Cazés, Daniel, *Crónica 1968*, México, Plaza y Valdés, 1993.
- Certeau, Michael de, *Historia y psicoanálisis. Entre ciencia y ficción*, México, Universidad Iberoamericana, 1995.
- Ciuk, Perla, *Diccionario de directores del cine mexicano*, México, CONACULTA-Cineteca Nacional, 2002, tomos I-II.
- Cohen, Deborah y Lessie Jo Frazier, "Réplicas a México '68: memorias sociales de género sobre la participación en un movimiento social" en Luz Maceira Ochoa

- y Lucía Rayas Velasco (ed.), *Subversiones: memoria social y género. Ataduras y reflexiones*, México, INAH-ENAH, 2001, pp. 375-413.
- Collingwood, Robin G., *Idea de la historia*, México, FCE, 2004.
- Cuesta, Josefina, *La odisea de la memoria: historia de la memoria en España*, Madrid, Alianza, 2008.
- \_\_\_\_\_, "Memoria e historia. Un estado de la cuestión" en Josefina Cuesta (ed.), *Memoria e historia*, Madrid, Marcial Pons, 1998, pp. 203-225.
- Chartier, Roger, *El mundo como representación*, Barcelona, Gedisa Editores, 1995.
- Dubois, Philippe, *El acto fotográfico: de la representación a la recepción*, Paidós, Barcelona, 1986, pp. 19-51.
- Eco, Umberto, *Los límites de la interpretación*, España, Editorial Lumen, 1992.
- El Móndrigo, bitácora del Consejo Nacional de Huelga*, México, Alba Roja, 1969.
- Escobedo Aguirre, Virginia, *Imagen, memoria y política: el 68 desde (el uso de) sus fotografías*, tesis de maestría, México, CIESAS, 2012.
- Ferro, Marc, *Cine e historia*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, S.A, 1980.
- Franco, Marina. y Florencia Levín, *Historia reciente: perspectivas y desafío para un campo en construcción*, Argentina, Paidós, 2007.
- García Riera, Emilio, *Breve historia del cine mexicano*, Jalisco, Universidad de Guadalajara/ Gobierno de Jalisco/ Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/ Instituto Mexicano de Cinematografía, 1992-1997.
- Geertz, Clifford, *La interpretación de las culturas*, Barcelona, Gedisa, 1997.
- González, Alfonso, *Voces de la posmodernidad: seis narradores mexicanos contemporáneos*, UNAM, México, 1998.
- González de Alba, Luis, *Las mentiras de mis maestros*, México, Cal y Arena, 2002.
- \_\_\_\_\_, *Los días y los años*, México, Era, 2005.
- González Marín, Silvia (coord.), *Diálogos sobre el 68*, México, IIB-UNAM, 2003.
- \_\_\_\_\_, y Ana María Sánchez Sáenz (coords.), *154 años de movimientos estudiantiles en Iberoamérica*, México, IIB-UNAM, 2011.
- Guevara Niebla, Gilberto, "1968: política y mito" en Enrique Florescano (coord.), *Mitos mexicanos*, México, Aguilar, 1995.
- Halbwachs, Maurice, *La memoria colectiva*, Zaragoza, Ediciones Universitarias de Zaragoza, 2005.
- \_\_\_\_\_, *Los marcos sociales de la memoria*, Barcelona, Anthropos Editorial, 2004.

- Huysen, Andreas, *Modernismo después de la modernidad*, Buenos Aires, Gedisa, 2010.
- Ibazeta, María Celina, *Las memorias en disputa. Dos documentales del Canal de julio*, Revista Extraprensa, América del Norte, 2010. Disponible en: <http://www.usp.br/celacc/ojs/index.php/extraprensa/article/view/s-ses5-5> (consultado 01/06/2011).
- Igler, Susanne y Thomas Stauder (eds.), *Negociando identidades, traspasando fronteras: tendencias en la literatura y el cine mexicanos en torno al nuevo milenio*, España, Estudios latinoamericanos # 49, Iberoamericana/Vervuert, 2008.
- Jelin, Elizabeth, *Los trabajos de la memoria*, Madrid, Siglo XXI, 2002.
- \_\_\_\_\_ y Ana Longoni (coord.), *Escrituras, Imágenes y escenarios ante la represión*, Madrid, Siglo XXI, 2005.
- Jiménez, Héctor, *El 68 y sus rutas de interpretación: una crítica historiográfica*, tesis de maestría, México, UAM-Azcapotzalco, 2011.
- LaCapra, Dominick, *Escribir la historia, escribir el trauma*, Buenos Aires, Nueva Visión, 2005
- \_\_\_\_\_, *Writing History, Writing Trauma*, Baltimore, The John Hopkins University Press, 2001.
- Lara Chávez, Hugo, *Una ciudad inventada por el cine*, México, CONACULTA-Cineteca Nacional, 2004.
- Le Goff, Jacques, *El orden de la memoria: el tiempo como imaginario*, México, Paidós, 1991
- Martin, Marcel, *El lenguaje del cine: iniciación a la estética de la expresión cinematográfica a través del análisis sistemático de los procedimientos fílmicos*, Barcelona, Editorial Gedisa, 1990.
- Martínez Assad, Carlos, *La ciudad de México que el cine nos dejó*, México, Secretaría de Cultura-Gobierno del Distrito Federal, 2008.
- Mendoza, Carlos, *La invención de la verdad: nueve ensayos sobre cine documental*, México, UNAM-CUEC, 2008.
- Modonessi, Massimo, *La crisis histórica de la izquierda socialista mexicana*, México, Casa Juan Pablos-UCM, 2003.
- Monsiváis, Carlos, *Días de guardar*, México, Era, 1970.

- Montemayor, Carlos, *Rehacer la historia. Análisis de los documentos del 2 de octubre de 1968 en Tlatelolco*, México, Planeta, 2000.
- Monterde, José Enrique (et. al.), *La representación cinematográfica de la historia*, Madrid, Akal, 2001.
- Neira Piñeiro, María del Rosario, *Introducción al discurso narrativo fílmico*, Madrid, Arco/Libros, 2003.
- Nichols, Bill, *La representación de la realidad*, Barcelona, Paidós Comunicación, 1997.
- Niney, François, *La prueba de lo real en la pantalla. Ensayo sobre el principio de realidad documental*, México, UNAM-CUEC, 2009.
- Nora, Pierre, "La vuelta al acontecimiento", en Jacques Le Goff, *Hacer la Historia*, Barcelona, Laia, 1978.
- \_\_\_\_\_, *Les Lieux de mémoire*, París, Gallimard, 1992.
- Poniatowska, Elena, *La noche de Tlatelolco: testimonios de historia oral*, México, Era, 2009.
- Quezada, Mario (comp.), *Diccionario del cine mexicano 1970-2000*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2005.
- Ramírez, Ramón, *El movimiento estudiantil de México, julio-diciembre de 1968*, México, Ediciones Era, 1969, 2 vols.
- Renan, Ernest, "¿Qué es una nación?" en Álvaro Fernández (comp.), *La invención de la nación*, Buenos Aires, Manantial, 2000.
- Ricœur, Paul, *Del texto a la acción. Ensayos sobre hermenéutica II*, México, FCE, 2002.
- \_\_\_\_\_, *Historia y narrativa*, Barcelona, Paidós Ibérica, 1999.
- \_\_\_\_\_, *La lectura del tiempo pasado: memoria y olvido*, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, 1999<sup>a</sup>.
- \_\_\_\_\_, *La memoria, la historia, el olvido*, Buenos Aires, FCE, 2004.
- Rodríguez, Israel, *Entre la preocupación existencial y el cine social*, tesis de licenciatura, México, Facultad de Filosofía y Letras-UNAM, 2008.
- Rodríguez Cruz, Olga, *El 68 en el cine mexicano*, México, Universidad Iberoamericana/BUAP/Delegación Coyoacán del Gobierno del Distrito Federal/Instituto Tlaxcalteca de Cultura, 2000.



- Rodríguez Kuri, Ariel, "El lado oscuro de la luna. El momento conservador en 1968" en Erika Pani (coord.) *Conservadurismo y derechas en la historia de México*, tomo II, FCE-CONACULTA, 2009, pp. 512-559.
- \_\_\_\_\_, "El otro 68. Política y estilo en la organización de los juegos olímpicos de 1968 en la ciudad de México", en *Relaciones. Estudios de historia y sociedad*, XIX:76, 1998, pp. 107-130.
- \_\_\_\_\_, "Los primeros días. Una explicación de los orígenes inmediatos del movimiento estudiantil de 1968" en *Historia Mexicana*, núm. 209, 2003, pp. 179-228
- Rosenstone, Robert A., *El pasado en imágenes: el desafío del cine a nuestra idea de la historia*, Barcelona, Ariel, 1997.
- Sánchez-Biosca, Vicente, *Cine de historia, cine de memoria. La representación y sus límites*, Madrid, Cátedra, 2006.
- \_\_\_\_\_, *El montaje cinematográfico*, Barcelona, Paidós Comunicación, 1996.
- Saavedra Luna, Isis, *Entre la ficción y la realidad: fin de la industria cinematográfica mexicana 1989-1994*, México, UAM-Xochimilco, 2000.
- Sarlo, Beatriz, *Tiempo pasado: cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*, México, Siglo XXI, 2006.
- Sherer, Julio y Carlos Monsiváis, *Parte de guerra. Tlatelolco 1968*, México, Nuevo Siglo Aguilar, 1999.
- Semo, Ilán (ed.), *La transición interrumpida. México 1968-1988*, México, Nueva Imagen, 1993.
- Sorlin, Pierre, *Sociología del cine: la apertura para la historia de mañana*, México, FCE, 1985.
- Verena Teissl (et. al.), *Tendencias en el cine mexicano contemporáneo: ficción y documental*, Saarbrücken, Editorial Académica Española, 2011.
- Tal, Tzvi, "Alegorías de memoria y olvido en películas de iniciación: Machuca y Kamchatka" en *Aisthesis*, núm. 38, 2005.
- Todorov, Tzvetan, *Los abusos de la memoria*, Barcelona, Paidós, 2001.
- \_\_\_\_\_, "Un viaje a Argentina", en *El país* (07/12/2010), [http://www.elpais.com/articulo/opinion/viaje/Argentina/elpepiopi/20101207elpepiopi\\_11/Tes](http://www.elpais.com/articulo/opinion/viaje/Argentina/elpepiopi/20101207elpepiopi_11/Tes) (consultado 15/02/2011).

- Traverso, Enzo, *La historia como campo de batalla: interpretar las violencias del siglo XX*, Buenos Aires, FCE, 2012.
- Vargas Escobar, Natalia, *Dispositivos estatales de afirmación: la versión de nación que se registra en los libros de texto gratuitos de historia de México*, tesis de maestría, México, FLACSO México, 2008.
- Vázquez Mantecón, Álvaro, "El Memorial del 68 y el debate sobre la historia reciente de México" en Anne Huffschmid y Valeria Durán (ed.), *Topografías conflictivas. Memorias, espacios y ciudades en disputa*, Buenos Aires, Nueva Trilce, 2012, pp.127-135.
- \_\_\_\_\_, "La visualidad del 68" en *La era de la discrepancia*, México, UNAM, 2006.
- \_\_\_\_\_ (comp.), *Memorial del 68*, México, UNAM/Secretaría de Cultura-Gobierno del Distrito Federal, 2007.
- \_\_\_\_\_, "Nuevas historias oficiales: el caso del Memorial del 68 en México" en Ariel Rodríguez Kuri y Erika Pani (coords.), *Centenarios. Conmemoraciones e historia oficial*, México, El Colegio de México, 2012a, pp. 371-380.
- Vinyes, Ricard (ed.), *El Estado y la memoria. Gobiernos y ciudadanos frente a los traumas de la historia*, RBA, Barcelona, 2009.
- Volpi, Jorge, *La imaginación y el poder. Una historia intelectual de 1968*, México, Era, 2006.
- Weinrichter, Antonio, *Desvíos de lo real: el cine de no ficción*, Madrid, T&B Editores, 2004.
- Wiewiorja, Annette, *L'ère du témoin*, París, Plon, 1998.
- White, Hayden, *El contenido de la forma. Narrativa, discurso y representación histórica*, Barcelona, Paidós, 1992.
- Woodside, Julián. "Cine y memoria cultural: la ilusión del multiculturalismo a partir de dos películas mexicanas de animación" en *Estudios sobre las culturas contemporáneas. Revista de investigación y análisis*, México, Universidad de Colima, época II, volumen XVIII, núm. 26, 2012, pp. 65-84.
- Yerulshalmi, Yosef Hayim, *Zajor. La historia judía y la memoria judía*, Barcelona, Anthropos-Fundación Ed. Cohen, 2002.
- Zermeño Sergio, *México: una democracia utópica. EL movimiento estudiantil del 68*, México, Siglo XXI, 1978.

- Zimmer, Christian, *Cine y política*, España, Ediciones Sígueme, 1975.
- Zizek, Slavoj, *Lacrimae Rerum: ensayos sobre cine moderno y ciberespacio*, Buenos Aires, Debate, 2006.
- Zolov, Eric, "La juventud se impone: rebelión cultural y los temores de los mayores en México 1968" en *De/rota*, vol. 1, núm. 2, 2009, pp. 102-107.

### **Filmografía:**

- Bolado, Carlos, *Tlatelolco: verano del 68*, México, Corazón Films, 2013.
- \_\_\_\_\_, *1968*, México, Once TV, 2008.
- Carri, Albertina, *Los rubios*, Argentina, INCAA, 2003.
- Consejo Nacional de Huelga, *Comunicados*, México, CUEC-UNAM, 1968.
- Echevarría, Nicolás, *El memorial del 68*, México, TV UNAM, 2006.
- Folman, Ari, *Vals con Bashir*, Israel, Bridgit Folman Film Gang / Les Films d'Ici / Razor Film / Arte France / ITVS International, 2008.
- Fons, Jorge, *Rojo amanecer*, México, Cinematográfica Sol, 1989.
- González Morantes, Carlos, *Tómalo como quieras*, México, UNAM, 1971.
- Gurrola, Alfredo, *Borrar de la memoria*, México, Magenta Films, 2010.
- Lanzmann, Claude, *Shoa*, Francia, Ministère de la Culture de la République Française, 1985.
- López Aretche, Leobardo, *El grito*, México, CUEC-UNAM, 1969.
- Lupone, Luis, *Gustavo Díaz Ordaz y el 68*, México, Clío, 1998.
- Mendoza, Carlos *Batallón Olimpia, documento abierto*, México, Canal 6 de Julio, 1999.
- \_\_\_\_\_, *Operación Galeana*, México, Canal 6 de Julio, 2000.
- \_\_\_\_\_, *Tlatelolco, las claves de la masacre*, México, Canal Seis de Julio / La Jornada, 2002.
- \_\_\_\_\_, *1968: La conexión americana*, México, Canal 6 de Julio, 2008.
- Menéndez, Oscar, *Historia de un documento*, Francia, La Rana del Sur, 1971.
- \_\_\_\_\_, *México 68*, México, La Rana del Sur, 1993.
- \_\_\_\_\_, *Únete pueblo*, México, 1968.
- \_\_\_\_\_, *2 de octubre, aquí México*, México, La Rana del Sur, 1970.
- Sistach, Maryse, *¿Y si platicamos de agosto?*, México, UNAM, 1981.
- Weingartshofer, Federico, *Quizá siempre sí me muera*, México, UNAM, 1971.

## Hemerografía

- Aguilar Rivera, José Antonio, "La crítica del mito" en *Nexos*, <http://www.nexos.com.mx/?P=leerarticulo&Article=2100676> (consultado 10/10/2012).
- Ayala Blanco, Jorge, "Fons y las entelequias de la telenovela martirológica" en *El Financiero*, 24/10/1990.
- Bonfil, Carlos, "Rojo amanecer" en *La Jornada*, 27/10/1990.
- Caballero, Jorge, "*Borrar de la memoria* busca recordar qué hechos de la historia reciente del país no están resueltos" en *La Jornada*, 21/10/2010.
- Cabrera, Omar, "Hacen cinta en Tlatelolco" en *Reforma*, 21/10/2003.
- \_\_\_\_\_ "Recrean el 68 en thriller policíaco" en *Reforma*, 20/11/2009.
- Carro, Nelson, "El 68 y el cine: el grito" en *Tiempo Libre*, 21-27/10/1993.
- "Difundirá Canal 11 el documental 1968 de Carlos Bolado" en *Proceso*, <http://www.proceso.com.mx/?p=102000> (consultado 15/01/13)
- "Diputados declaran el 2 de octubre día de luto nacional" en *Proceso*, <http://www.proceso.com.mx/?p=287519> (consultado 9/11/2011).
- "Discurso de toma de posesión de Peña Nieto" <http://www.animalpolitico.com/2012/12/video-discurso-de-toma-de-posesion-de-pena-nieto/> (consultado 15/12/2012)
- "El grito/ México 68" en *Reforma*, 2/10/1998.
- "Enrique Peña Nieto, como presidente de México" en *Univisión*, <http://noticias.univision.com/mexico/noticias/article/2012-12-01/enrique-pena-nieto-presidente-mexico-ceremonia-congreso-san-lazaro#axzz2E2wiGdXs> (consultado 3/12/2012).
- González, Ana María, "El tema del movimiento del 68 no es extemporáneo: Héctor Bonilla" en *La Jornada*, 27/10/1990.
- González de Alba, Luis, "1968: la fiesta y la tragedia" en *Nexos*, <http://www.nexos.com.mx/?P=leerarticulo&Article=447311> (consultado 10/10/2012).
- Harmony, Olga, "Rojo amanecer" en *La Jornada*, 10/10/1991.
- Huerta, "1968. Que no se olvide, por favor" en *El Universal*, 11/01/2010.
- Martínez, Carolina, "Filmarán el 68 con amor" en *Reforma*, 27/07/2009.

Reyes, Lilia, "Recrean atmósfera del 68 en el DF" en *Reforma*, 24/01/2010.  
Salgado, Ivett, "Recrea Bolado marchas de protesta del 68" en *Milenio*, 25/01/2010.  
Silva, Gustavo, "Regresan escenas rojas de Tlatelolco" en *El Universal*, 12/03/2010.  
Solís, Juan, "El grito" en *El Universal*, 2/10/2001.  
Taibo, Paco Ignacio I, "Rojo amanecer" en *El Universal*, 4/10/1990  
"Tlatelolco: en rodaje,"  
[http://www.youtube.com/watch?v=RNXKaGWx768&feature=player\\_embedded](http://www.youtube.com/watch?v=RNXKaGWx768&feature=player_embedded)  
(consultado 15/01/13)  
Florence Toussaint, "La sombra del 68" en *Proceso*, 22/02/1993.  
Vértiz, Columba, "Nueva película sobre el 68" en *Proceso*, 28/09/2003.  
"1968", <http://oncetv-ipn.net/68.php> (consultado 15/01/13)

### **Recursos en línea**

<http://www.diputados.gob.mx/cedia/sia/re/RE-ISS-09-06-13.pdf>  
[www.diputados.gob.mx/LeyesBiblio/pdf/244.pdf](http://www.diputados.gob.mx/LeyesBiblio/pdf/244.pdf)  
<http://www.imdb.com>  
[http://mediaartists.org/content.php?sec=artist&sub=detail&artist\\_id=559&lang=sp](http://mediaartists.org/content.php?sec=artist&sub=detail&artist_id=559&lang=sp)  
<http://catedracarlosmontemayor.org/semblanza/biblio/>