

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE ARQUITECTURA
TALLER JORGE GONZÁLEZ REYNA

TLATELOLCO A TRAVÉS DE LOS MEDIOS DE COMUNICACIÓN

TESIS TEÓRICA DE LICENCIATURA QUE PARA OBTENER EL
TÍTULO DE ARQUITECTO PRESENTA:

ALBERTO SEBASTIÁN CASTILLO HERNÁNDEZ

ASESORES:

ARQ. LUIS DE LA TORRE ZATARAIN

ARQ. MAURICIO TRÁPAGA DELFÍN

DR. EN ARQ. RONAN BOLAÑOS LINARES

M. EN ARQ. GABRIEL VILLALOBOS VILLANUEVA

CIUDAD DE MÉXICO, MÉXICO.
JUNIO, 2021





Universidad Nacional
Autónoma de México



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).

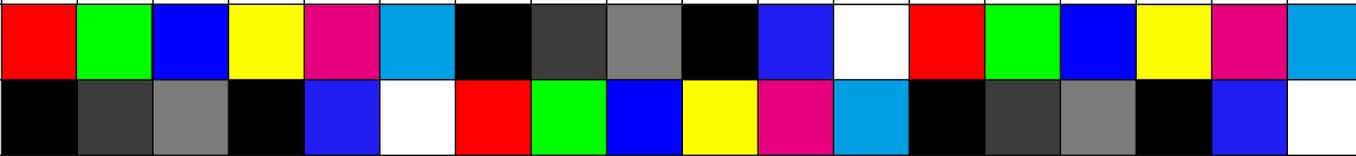
El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición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



A.SEBASTIÁN CASTILLO H.

TLATELOLCO

**A TRAVÉS DE LOS MEDIOS DE
COMUNICACIÓN**



HAN SIDO VARIOS AÑOS EN LOS QUE HE PODIDO REALIZAR ESTE DOCUMENTO, HAN SIDO DIVERSAS ADVERSIDADES DE LAS CUALES HE PASADO, PERO ME SIENTO SATISFECHO POR LAS QUE HE APRENDIDO

AL FINAL DEL DÍA, EL TIEMPO ES UNA CONSTANTE QUE DEBEMOS ACEPTAR, ASI COMO EL PROCESO DE TRANSFORMACIÓN QUE SUCEDE EN LAS CIUDADES Y LOS EDIFICIOS.

EL TIEMPO, LA CRÓNICA Y CÓMO ESTOS SE EXPONEN ES ALGO TAN IMPORTANTE PARA MÍ, QUE HE DEDICADO ESFUERZO FÍSICO AL MATERIAL DE ESTA TESIS.

EL EMPEÑO EN EL DESARROLLO DE ESTA INVESTIGACIÓN BUSCA QUE ESTE DOCUMENTO AL USARSE COMO REFERENCIA SEA UNA DE FUENTE DE CALIDAD.





CONJUNTO URBANO

PRESIDENTE LÓPEZ MATEOS

1958-1964

**TLATELOLCO
A TRAVÉS DE
LOS MEDIOS DE
COMUNICACIÓN**

A. SEBASTIÁN CASTILLO HERNÁNDEZ

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE ARQUITECTURA
TALLER JORGE GONZÁLEZ REYNA

TESIS TEÓRICA DE LICENCIATURA QUE PARA OBTENER EL
TÍTULO DE ARQUITECTO PRESENTA:

ALBERTO SEBASTIÁN CASTILLO HERNÁNDEZ

ASESORES:

ARQ. LUIS DE LA TORRE ZATARAIN

ARQ. MAURICIO TRÁPAGA DELFÍN

DR. EN ARQ. RONAN BOLAÑOS LINARES

M. EN ARQ. GABRIEL VILLALOBOS VILLANUEVA

CIUDAD DE MÉXICO, MÉXICO.
2021



**JAMÁS
NOS
VENCEREMOS**

JOSÉ REVUELTAS



ÍNDICE

Introducción: El inicio de una utopía	11
El cine y televisión como método de propaganda y testigo del acontecer socio-cultural de un país.	25
La modernidad en México y la arquitectura de Pani: producto de una era.	48
Fantasmas de la miseria en la ciudad y su representación en los medios de comunicación.	49
El proyecto como medio propagandístico del <i>milagro Mexicano</i>	62
El avance de los medios masivos audiovisuales en el conjunto urbano como modelo publicitario.	88
México 68: El contexto de Tlatelolco.	106
El Estado y los juegos Olímpicos	107
Antes del olimpo - los preparativos de la ciudad ante los juegos Olímpicos	107
Medios masivos y la visión de México desde el extranjero	127
La Masacre del 2 de Octubre/ El espacio público como uso de control	144
1968: Año de transformación mundial y el contexto mexicano	145
Únete pueblo, no nos abandones... Las versiones de la masacre.	175
En la crisis y el sismo de 1985.	244
El naufragio del estado benefactor: Tlatelolco durante las crisis económicas	245
7:19: Tlatelolco en el sismo	271
<i>Rojo Amanecer</i> y la memoria después del sismo de 1985.	309





Universidad Nacional
Autónoma de México



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.

Tlatelolco post-TLC	338
Tlatelolco y los medios masivos en la era TLCAN: <i>Temporada de Patos</i> y la relación del conjunto con la ciudad neoliberal.	339
Conclusión: Hacia un nuevo conjunto habitacional	372
Glosario	396
Bibliografía y Referencias	410





A

**PARA UNA FAMILIA PEQUEÑA COMO LA DE USTED...
CIUDAD TLATELOLCO**



1.1



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.

INTRODUCCION

El inicio de una utopía

Una de las principales razones por las que este tema de tesis es relevante para su estudio en esta facultad es la importancia arquitectónica, cultural, social y estética del Conjunto Urbano Presidente Adolfo López Mateos de Mario Pani, que representa elementos tomados de los postulados de arquitectura moderna. La zona de Tlatelolco siempre ha tenido un rol protagónico en la zona metropolitana, por ser un asentamiento original en los pueblos nahua, siendo un lugar y aliado importante para la alianza de Tenochtitlán y una zona de comercio entre los poblados aledaños, principalmente con el cacique de Azcapotzalco. En épocas de la Conquista, fue un bastión de la milicia en contra de los mercenarios españoles, que no pudo sostener los ataques y cayó en 1521. Posteriormente, en época colonial cambio su espíritu con la fundación del Convento de Santiago Tlatelolco, y una de las primeras instituciones de enseñanza destinada a población indígena, que en esa época era mejor conocido como el Colegio de la Santa Cruz de Tlatelolco, que al paso de los años caería en estado de abandono por otros barrios más cercanos a la Plaza Mayor. En años consecuentes esta zona se fraccionó y con las Leyes de Reforma el convento, se transformó en la prisión de Santiago Tlatelolco en 1883, lugar que también dio historias que contar ya que durante la Revolución Mexicana, cientos de presos políticos llenaron sus muros y entre los más destacados en morar este recinto se encontraron el general Porfirista Bernardo Reyes, que posteriormente fue liberado y fue uno de los colaboradores en la muerte de Francisco Madero; Doroteo Arango, mejor conocido como *Francisco Villa* y el colaborador Zapatista Giraldo Magaña.

Varios de los solares se utilizaron en la industria ferrocarrilera para albergar vagones, y la industria metalúrgica asentó sus fábricas trayendo consigo cinturones de miseria. Todo éste acontecer da, con otros factores más, el emplazamiento de una de los complejos habitacionales más grandes de América Latina. Con la creación de este complejo se pensaba que con el orden y el progreso a través de los postulados de la arquitectura moderna se podrían crear mejores alternativas para dar bienestar para los trabajadores, capitalizado por las instituciones estatales, beneficiarios del *boom* petrolero que llegó a nuestro país como símbolo de bonanza.

La congregación de varias familias, en 102 edificios de 13 pisos con, 1,916 departamentos y 2,323 cuartos de servicio con 688 locales comerciales y seis estacionamientos cubiertos con 649 cajones. Además, con 22 escuelas (11

preprimarias, ocho primarias y tres secundarias), guarderías, seis hospitales y clínicas, tres centros deportivos, 12 edificios de oficinas administrativas, una central telefónica, y cuatro teatros hizo lo que Carlos Monsiváis alguna vez expresara como la utopía del México sin vecindades.

El fácil acceso a los créditos contribuyó a la compra hecha por varias familias de clase obrera y emergente clase media, y al relativo estado benefactor de la posguerra. Con esta serie de beneficios, gente que antes estaba marginada podía sentirse orgullosa de ser parte de un lugar que brindaba toda clase de amenidades. Era el modelo a seguir de la nueva forma de vivir del México moderno, en la búsqueda de forjar su propia identidad.

La arquitectura es una manifestación socio-cultural y el movimiento moderno brindaría en este contexto particular la raíz de la arquitectura del México integrado, sin las problemáticas que se habían causado durante el modelo urbanístico Porfirista de los primeras décadas del siglo XX; Una urbe limpia y prístina con nuevos fundamentos que la sustentaban, sin lugar a dudas era un modelo de vivienda que realizaba un cambio de paradigmas en la vida urbana en el país.

La Unidad Nonoalco-Tlatelolco representa para varias generaciones de arquitectos y críticos mexicanos un “crimen de la modernidad, sin arraigo territorial ni cohesión social, que muestra la decadencia de los buenos principios asumidos para el diseño urbano y habitacional esgrimido por el propio Pani en sus primeros multifamiliares”.¹ Sin embargo, este macroconjunto habitacional es la utopía hecha realidad del Movimiento Moderno, el sueño construido que apuntaba Le Corbusier en el *Plan Voisin* (1925), donde propugnaba una tabula rasa radical en la ribera derecha de París como única solución al hacinamiento urbano.

Un plan ambicioso que para el arquitecto Suizo, representaba el ideal de la máquina para habitar, la culminación del *modus vivendi* del hombre del siglo XX, dotado de todas las ventajas de la época industrial, y el avance definitivo para las sociedades humanas. No obstante, el desarrollo del proyecto urbano de la modernidad llegó algo tarde a México, cuando algunos sectores de la arquitectura internacional empezaban a ver con desconfianza el optimismo acrítico e insensible de los postulados modernos. Así, desde 1957, el grupo Team X, formado, entre otros, por Robert y Alison Smithson en Gran Bretaña, Aldo van Eyck en los Países Bajos o José Antonio Coderch en España, proponía actitudes dialogantes con las ciudades decimonónicas y con los trazados históricos, evitando la monotonía y el autismo de los nuevos paisajes construidos, con resultados interesantes en su gestión y que merece la pena explicar.

En 1964, Mario Pani y su Taller de Urbanismo realizaron un exhaustivo estudio para erradicar la “herradura de tugurios” que, según ellos, impedía la sana expansión de la capital. La zona de vecindades analizada tenía una densidad de 500 habitantes por hectárea en un solo nivel, sin servicios y un “hacinamiento terrible”. La propuesta de Pani ofrecía 1,000 habitantes por hectárea, con 75% de zona verde y todos los servicios integrados en los edificios, invirtiendo la proporción de llenos y vacíos. El conjunto se dividió en tres macro-manzanas separadas por los ejes norte-sur existentes, dando continuidad al trazado urbano. No obstante, se podía recorrer peatonalmente todo el conjunto desde la Plaza de las Tres Culturas, pasando por el Paseo de la Reforma, y llegar hasta Insurgentes a través de dos kilómetros de jardines arbolados sin cruzarse con vehículos. Planeado para 15,000 viviendas, distribuidas en edificios multifamiliares de distintas alturas, Nonoalco-Tlatelolco representaba una propuesta de alta densidad, con carácter ejemplar, donde se aplicaron los postulados modernos que Pani supo hacer suyos. Sus recetas para combatir los achaques urbanos debidos, casi siempre, al crecimiento acelerado, proponían crear ciudades “dentro” y “fuera” de la ciudad. Si bien esta la llevaría finalmente a cabo en Ciudad Satélite, Tlatelolco fue la oportunidad para aplicar la gran escala una cirugía radical dentro de la ciudad existente, aprovechando los ensayos de los multifamiliares Presidente Alemán y Presidente Juárez.

1.2 El nuevo esquema. En la siguiente secuencia de fotos se encuentra cronológicamente el barrio dónde se asentaría el conjunto habitacional Adolfo López Mateos, desde un asentamiento a lado de los talleres del ferrocarril, el convento en desuso, posterior a su uso como prisión y en obra, donde se observa la torre *Insignia* de Mario Pani en fases de superestructura.

1.3 Orden y Progreso En la pág. 13, se observa una foto aérea del conjunto habitacional Nonoalco-Tlatelolco podemos observar ese anhelo de transformación de la identidad arquitectónica mexicana, con el movimiento moderno bajo dogma, la culminación del milagro mexicano, donde el estado de bienestar para todos los trabajadores y el sueño de una propiedad.



1.2



El inicio de una utopía

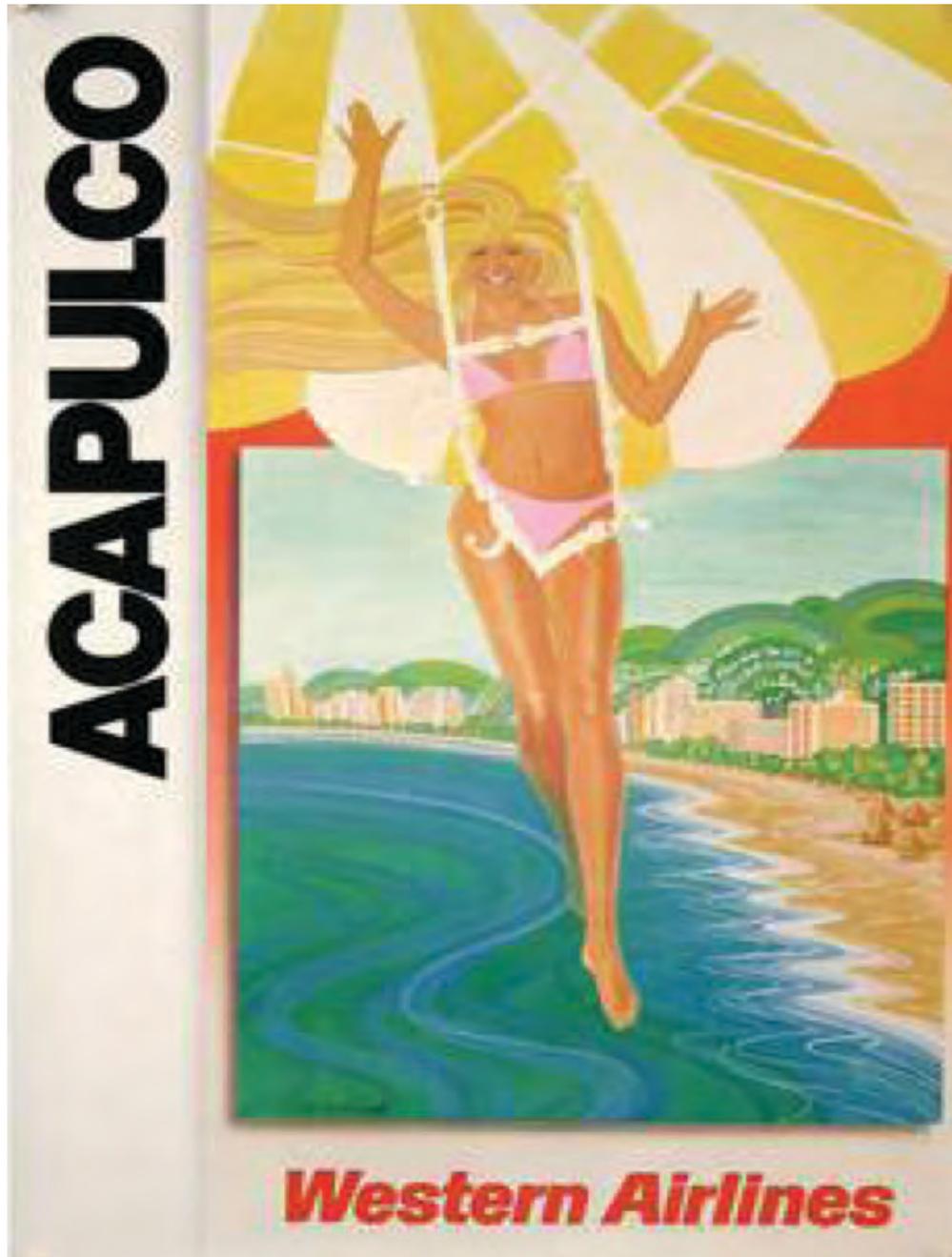
Así, el trazado del conjunto estará dibujado por la composición ortogonal de tres tipos de edificios que corresponden a tres tipologías de vivienda. Los edificios bajos, de cuatro niveles sin elevador, convierten a las escaleras -sin descansos- en dinámicos conectores que dan acceso a dos departamentos cada medio piso. Este hábil recurso de la selección queda expuesto en las dinámicas fachadas laterales. Los departamentos son de dos recámaras y un baño. Los bloques de ocho pisos, son perpendiculares a los anteriores y repiten el esquema del multifamiliar Juárez con circulación a norte y fachada sur. Su sección también muestra como hacer más eficiente el flujo de las escaleras accediendo a los medios niveles. Estos departamentos son de tres recámaras con baño y medio. Los bloques más altos son de 14 pisos, con los comercios en sus niveles inferiores, ubicados equidistante y estratégicamente a fin de acortar las distancias desde cualquier edificio del conjunto a los locales comerciales. El conjunto se volvió otro barrio más de la creciente ciudad, y trajo consigo las mismas actividades que sucederían en estos lugares, como el de los expendios comerciales, las conversaciones de las amas de casa durante la hora de lavandería, los partidos de fútbol y baloncesto, las congregaciones de jóvenes y todos esos detalles que hacen que un lugar se llene de vida.

Estos aspectos gestionan perfectamente la simbiosis que los medios de comunicación hacen y toman parte con sus receptores, el conjunto se vuelve en los primeros años de su vida, el modelo del progreso de vida mexicano.

La obra de Pani, es producto de una metamorfosis que se alimenta de muchos sucesos que desencadenan el intento de moldear una identidad colectiva; El plano multifacético en los postulados de arquitectura moderna, crearían junto con las reformas de estado benefactor y la política estatal de economía controlada, un devenir arquitectónico plagado de arquitectos seguidores de Le Corbusier y asociados a esta ola.

Así como se definiera la política progresista de Juscelino Kubistchek en el modelo de Brasilia propuesto por Lucio Costa y Oscar Niemeyer; El futuro de México, arquitectónicamente hablando fue para Mario Pani, Pedro Ramírez Vázquez, Juan O'Gorman, Enrique del Moral, José Villagrán, Luís Barragán y Augusto H. Álvarez. La ciudad se transformó en un laboratorio de modelos novedosos con creaciones como los Jardines del Pedregal (1951), la ciudad Universitaria (1954) y Ciudad Satélite (1957), todos en zonas que hasta aquel momento eran relativamente vírgenes, desarrollos inmobiliarios novedosos donde la fuente de ingreso era patrocinado por dependencias gubernamentales para incentivar la población urbana.

Si bien, el periodo pos-revolucionario supuestamente trajo un cambio en las diámicas de planeación urbana, la migración interna y la explosión demográfica



1.4

Acapulco.

El poster para Western Airlines publicitando en 1956 unas vacaciones de ensueño en la ciudad paradisiaca de Acapulco, con una costanera reluciente con edificios modernistas a la vuelta de la esquina (con las aeronaves de aquella época, un vuelo desde Los Ángeles pudo haber tomado 6 u 8 horas).

El inicio de una utopía

en la ciudad se premonizaba como parte de la nueva transformación de la urbe. México aspiró a ser parte de los jugadores en el mundo industrial, apoyado por la victoria de los aliados en la Segunda Guerra Mundial, y su cercanía geográfica y económico al ganador de este encuentro bélico.

Tales planes eran de corte propagandístico, la arquitectura moderna era un modelo que hacía la densificación posible y mucho más económicamente viable; tan eficiente era para eliminar costos de producción que se empezaron a consolidar los primeros condominios y hoteles en Acapulco, una zona que vio toda la acción del turismo nacional e internacional, incentivado por la industria cinematográfica como la zona paradisiaca del jet-set, de la buena vida y del *Mexican Curious*. No obstante, esta serie de eventos ,como lo establecía el antropólogo e historiador Francés Alfred Sauvy, sino que se volvieron un amalgamamiento de ideas a través de los mecanismos de propaganda que siempre han sido efectivos por su integración audiovisual. El cine y la televisión posteriormente, es la industria con más influencia en la idiosincrasia del pueblo mexicano integran parte del núcleo familiar y es un medio de entretenimiento y cohesión entre varios rubros, también como válvula de escape a muchas realidades, da las pautas de cómo habla el vox populi, dicta las modas y los comportamientos y refleja los valores que muchos tratan de imitar, refleja el acontecer de la cultura popular mexicana y por eso es un arte que entrega mucho énfasis en nuestra disciplina. Sabemos que tampoco se puede fiar del todo en el solo por que se nos muestre mediante una cámara, el cine puede ser un aliado o un ilusionista si nos referimos en retratar visuales fidedignas, sin embargo, muestran una narrativa que mediante fotogramas es emisora de una realidad, al menos de la situación socio-cultural cuando se produce el contenido audiovisual.

Una razón del por qué utilizaré medios audiovisuales para fundamentar mi desarrollo de un tema de tesis, radica en que estos medios masivos siempre han sido parte de los movimientos socio-culturales que suceden en este país, desde la aparición del cinematógrafo a principios del siglo XX, y tiempos de la revolución Mexicana, como primero instrumento de proselitismo político de Díaz y en seguida utilizado primero como instrumento de los revolucionarios como medio narrativo de las campañas que se realizaban en el campo de batalla. Así como el inicio de la televisión, y su uso como medio de masificación cultural , definir la cultura pop mexicana, y su utilización como medio de proselitismo político.

Me gustaría resaltar una de las razones por las cuales el cine y la televisión son instrumentos de mayor impacto en la sociedad mexicana , es que los índices de alfabetismo en un inicio eran muy bajos, Esto es debido a que la

población tuviera inclinación por los medios escritos, y siempre estos se han destacado por ser relativamente caros para las clases menos favorecidas.

El mecanismo en México llega por manos de Porfirio Díaz, y en su inicio es una estrategia infalible para las masas, por que supone que el lenguaje visual de los fotogramas hace más fácil, el descifrar el mensaje que el emisor trata de representar, y más en una sociedad que en aquel momento carecía de herramientas posibles para evitar su analfabetismo; era una solución factible y relativamente asequible para cualquier sector socio-económico del país; Además de ser altamente lucrativo.

La revolución llega, y es inevitable que este fenómeno no sea captado por lentes Eastman de aquella época por lo que esos sucesos crean la identidad filmica de nuestro país; la vida filmica crea nuevos paradigmas que se transforman de acuerdo a lo que se quiere mostrar, y posterior al enfrentamiento, empiezan a llegar narrativas que por excelencia han estado presentes en el colectivo mexicano; el melodrama, ya sea rural o urbano, es lo que se pretendía mostrar a las masas en los domingos de matiné en el *Orfeón* o en el cine de su localidad. El cambio cultural urbanita muestra el nacimiento de una fórmula del melodrama que hasta nuestras épocas sigue funcionando, la complicada relación amorosa entre dos amantes de diferentes clases sociales y a su vez la yuxtaposición estética y arquitectónica.

En el contexto Tlatelolca, puedo situar en diferentes tiempos de producción, la misma fórmula que para mi gusto, arrojan resultados son melodramáticos impregnados de clichés como las películas *Del brazo y por la calle* (1960) y *Tlatelolco, verano del 68* (2012); películas que se basan a través de la misma formulación, de dos amantes de diferentes contextos económicos que mantienen una relación en una época trascendental de la zona. En esencia, fueron realizados dentro de un contexto propagandístico que exalta esas historias, sólo es una reformulación de arquetipos en diferentes contextos que sirven para llevar el vehículo narrativo. Sin embargo, nos dan puntos que dentro del contexto global de la sociedad, nos hacen reflexionar otros elementos mucho más enriquecedores dentro de un estudio socio-cultural y más que nada argumentativo respecto a un lugar o un sitio, viéndolo en ojos de un arquitecto.

Otra razón por la que quiero enfocar en gran parte esto a las películas, es por que los arquitectos somos seres visuales, y estos medios nos dan herramientas y planteamientos espaciales que pueden ser analizados desde otra perspectiva, en especial la nuestra. La visión del cineasta y sus directores de fotografía deben de demostrar de una forma que sea coherente al guión o la idea estética que quiera que lleve el largometraje, lo cual lo hace desafiante para aquel que

quiera decodificar el mensaje, esto se puede traducir de variadas maneras, sin embargo la más fascinante es la de aspecto colectivo, una realidad comunitaria por así decirlo un común denominador que tiene la vertiente de masificarse o volverse de culto como muchos cinéfilos acostumbran nombrar a ciertas películas que disfrutan de un nicho comercial.

Esto me da paso para denominar que cada cultura tiene diferentes interpretaciones con la imagen o un suceso ocurrido ya que su representación semiótica complementa el motor de comunicación que incluye metáforas, significados y simbologías que comprenden diferentes discursos a lo largo de los elementos que se desarrollan de una manera pre-establecida por los controles y mecanismos que están mandando dicho mensaje. Entonces al ser los largometrajes elementos que se cargan de un valor proxémico tanto personal como grupal, se puede realizar una analogía con los elementos arquitectónicos dada su característica de manejo de espacio, cumplen con funciones no sólo de índole interpersonal, nosotros ya que cumplen como seres dentro de un núcleo de congregación social, dotamos de valores a la arquitectura y el contexto que nos rodea.

A su vez, los elementos cinematográficos, como todos los medios conductuales, tomando como referencia a Edward J. Soja, generan narrativas en planos que pueden suceder dentro de un mismo sitio, por así decirlo, una realidad confluye con otra realidad, y estas pueden yuxtaponerse para crear un hilo conductual completamente distintos a los anteriormente mencionados. Podría decirse que en un solo conjunto las oportunidades de este hilo conductor pueden bifurcarse en maneras que solo el plano existencial puede detener, una traducción en aspectos arquitectónicos podría semejarse a un espacio multi-propósito, dotado de las herramientas que lo hacen adaptarse al medio.

Contrario a lo que se piense, las fuentes de información audiovisuales son lo suficientemente extensas como para fundamentar de una manera interesante la trascendencia del conjunto habitacional Nonoalco-Tlatelolco como símbolo socio-cultural y antropológico de la ciudad de México, ya sea el seguimiento que este tiene como lugar de suma importancia para la historia capitalina desde tiempos que nos preceden hasta la época contemporánea.

El uso de las películas como hilo conductor de la tesis que para mi punto de vista, definen esta secuencia de narrativas visuales dentro de un contexto social; la época que precede a la construcción de esta mega-obra civil, la época de la bonanza y el segundo (y por mucho tiempo, el último) superávit de la economía Mexicana, los movimientos sociales de avanzada en los sesenta y el mecanismo de opresión estatal demostrado en la matanza de Tlatelolco, la caída de la economía milagro; las huellas tangibles del temblor de 1985

y finalmente la época contemporánea, son las temáticas que se expanden a lo largo de una línea de tiempo, en diferentes contextos y realidades como anteriormente había mencionado.

Explicando y desarrollando paso a paso las configuraciones espaciales y contextuales que tiene el conjunto habitacional, y dando pautas a como son representadas por los respectivos directores. Es importante definir en un principio que los cineastas y los directores de arte pueden manipular el espacio a su conveniencia, y llegar al punto de distorsionarlo en cuanto a definición de un ámbito real; el director de fotografía puede trasgredir a razón del guión fílmico, el espacio que desea filmar y realizar las tomas y composiciones visuales que determinan la pieza cinematográfica.

Podría decirse que no es fidedigno lo que se representa en los largometrajes sin embargo, estas realidades me gustaría poderlas tomar como punto de análisis y reporte gráfico de un lugar que representa un epítome de la cultura y el desarrollo de una de las zonas con más carga socio-cultural de la ciudad de México.

NOTAS

1. Adriá, M. (2005) *Mario Pani: La construcción de la modernidad*. Gustavo Gili. México. p.85.



1.5

1

CÁMARA, LUCES, ACCIÓN



2.1



Universidad Nacional
Autónoma de México



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.

El cine y televisión como CAPÍTULO 1 espacio, método de propaganda y testigo del acontecer socio-cultural de un país.

Quizá hablar de cine y arquitectura pueda no ser un territorio común: un gran porcentaje de los textos que he leído para este análisis provienen de instituciones extranjeras, lo cual me hace pensar que existe un sesgo relacionado con la combinación de estos dos temas en nuestro ideario nacional académico. Películas extranjeras como *Metrópolis*, *El gabinete del Dr. Caligari*, *Dark City*, *Blade Runner*, *Akira* o *2001: A Space Odyssey* aportan un contenido increíble en el campo arquitectónico por el uso del espacio en la cámara, aunque *El Grito*, *Rojo Amanecer* o *Temporada de Patos* también reflejan que, al narrar una historia, los lugares y su contexto importan y este es el caso de Tlatelolco. “*La arquitectura cinematográfica es una arquitectura ficticia. No importa si una ciudad, un edificio, una habitación existen en realidad o si solo se han construido fachadas. La arquitectura cinematográfica es una arquitectura con sentido. No hay nada en el cuadro que no sea importante y que no tenga nada que decir*”, escribió el académico alemán Hans Dieter Schaal.¹ De esta manera la arquitectura puede ser un elemento más que puede analizarse relacionada con otras disciplinas y que no escapan a temas como el poder y las instituciones en una sociedad.

El cine tiene la virtud de difundir ideologías, pero siempre estará sujeto a quien lo realice. Esto me hace recordar el aforismo propuesto por el comunicólogo canadiense Marshall McLuhan: el medio es el mensaje. Por ejemplo, en la película *Don Juan 67* (1969) de Carlos Velo se presenta la premisa bobalicona de que un dandy, interpretado por Mauricio Garcés, vive en una de las torres de Tlatelolco y eso es un guiño, un mecanismo propagandístico para vender los departamentos de lujo en el conjunto habitacional. *Olympia* (1938) de Leni Riefenstahl es una cinta documental creada para demostrar el atletismo y la vitalidad de los Juegos Olímpicos de Berlín en 1936, que además mostró

lo imponentes que fueron los complejos urbanísticos y arquitectónicos que realizó el Tercer Reich para este evento. La película es relevante cinematográficamente por la realización de tomas y el uso de elementos que posteriormente utilizarían otros cineastas para hacer enfoques dramáticos, sobre todo en eventos deportivos. El Estadio Olímpico y el *Reichstag* son elementos espaciales y protagonistas secundarios que brindan un poder cohesivo a la narrativa de la cinta. Roger Ebert, crítico estadounidense, reseñó de manera positiva esta película al considerarla pilar del cine propagandístico en el mundo. Incluso, expresó sobre *Triumph des Willens* (1934), otra obra de Riefenstahl lo siguiente: “*El nacimiento de una nación no es una mala película, ya que aboga por el mal. Así como Triumph des Willens, que también es una gran película que aboga por el mal. Sin embargo, para entender cómo lo hace es aprender mucho sobre el cine, incluso si es algo sobre el mal.*”²

Para entender el contexto socio-cultural, el *zeitgeist* de una nación y su historia reciente, las artes (y especialmente los mecanismos de comunicación masiva del siglo XX como el cine y la televisión) otorgan un espectro de discursos narrativos que enmarcan el espacio y el tiempo de cuándo se realizaron. Independientemente de si, en algunos casos, fueron realizados para narrar otro lugar y espacio temporal, denotan elementos que hacen evidente el momento de su realización, tanto visual como técnicamente. Las películas son cápsulas del tiempo que unen a aficionados y espectadores para ver la misma trama, imágenes, caras, habitaciones, edificios, ciudades y espacios. Y esta arquitectura cinematográfica, como la define Schaal, es una que se propaga a todos los confines donde se exhibe el largometraje. En cambio, la arquitectura física se percibe en el entorno inmediato, con un impacto mínimo, a no ser que esta se difunda mediante fotografías o algún otro medio visual que pueda ser replicado. La arquitectura cinematográfica puede transportarnos como una máquina del tiempo al contexto espacial de los eventos que el director y el equipo de un largometraje desean mostrar. Las películas y sus imágenes pueden enseñarnos que la arquitectura de casas, calles y pueblos no es solo un problema de orden, función y viabilidad económica. Pueden mostrar aspectos psicológicos, de atmósferas e imágenes con una carga fuerte semiológica. Sin embargo, el mensaje se antepondrá siempre.

Para el gobierno mexicano, el cine siempre fue un mecanismo muy efectivo. Lo fue desde los primeros esbozos de la utilización de la entonces novedosa

tecnología en 1896 cuando Porfirio Díaz paseaba por Chapultepec, montado a caballo. Esta fue una herramienta más efectiva que los impresos pues no se necesitaba que el receptor pudiera leer, en un país con grandes problemas de analfabetismo. Especialmente hablando, en un inicio filmar todo tal cual lo percibimos no resultó interesante y era tedioso. Por ende, plasmar secuencias en sitios estratégicos que pudieran brindar una referencia informativa bastaba para que los espectadores lo entendieran.

La comprensión del espacio y el tiempo resultó ser una característica revolucionaria. Anteriormente, no se sabía que el público podría comprender imágenes fragmentadas y saltos de secuencia espacio- tiempo, pero resultó exitoso. Esto dio paso a que se empezara a experimentar con las escenografías. Se crearon producciones llamadas *vistas* y algunas de ellas ofrecían bailarinas de números teatrales, personajes de leyenda, encuentros boxísticos y los primeros cortos de creación nacional. Esa primera etapa, la limitada producción de vistas en México giraba en torno a sucesos reales, una especie de cine-verdad limitado a los acontecimientos que expresaban la realidad porfiriana. Básicamente, eran dos tipos de documentales los que dominaban el quehacer de los cinematógrafos. Los primeros captaban la vida cotidiana de la ciudad, el desarrollo de la luz eléctrica y su abasto, los teléfonos y el transporte motorizado, que significaron el tránsito a un mundo más interconectado en el que las brechas se aceleraron (y esta nueva forma de vivir se volvió la norma). No obstante, estos aspectos solo reflejaban a la aristocracia de la época, es decir a la minoría del grueso poblacional. Los segundos fueron las vistas para los sectores menos favorecidos que se ocupaban de cubrir sucesos especiales, como los protocolos oficiales del presidente Díaz o los estragos causados por una catástrofe natural. Aunque ambos sectores podían ver estos materiales, la estratificación fue notoria en los espacios físicos para observarlos.

En parte, los primeros cineastas mexicanos elegían temas triviales por el control que ejercía el estado sobre la incipiente industria cinematográfica. Las condiciones de miseria y maltrato eran habituales lo cual causó uno de los eventos más importantes del siglo XX para la historia nacional, la Revolución, que llegaría años después. El Porfiriato se refugió con cierta inteligencia dentro de esa coraza nacionalista y de alguna manera este fundamento dio pie a que otros grupos de poder participaran en la transición. Sin embargo, los mecanismos de poder sobre las masas han sido en teoría, los mismos, pero



2.2



2.3

Las vistas. Cines como el *Manuel Briseño* (fig 2.2) o el *Trián Palace* (fig 2.3), anteriormente eran teatros o casas habitación que dado a la nueva invención, transformaron su morfología interna para poder atender a las necesidades de los espectadores, en las primeras fases de la época cinematográfica, las películas contaban con orquesta en vivo para ambientar las escenas.

de una forma más sofisticada en el pensamiento de las élites, con el fin de suprimir cualquier sublevación. A pesar de que el cine era el mecanismo de control de masas, el movimiento armado no tardó en ser transmitido a los espectadores, justo antes de que empezará el rodaje de los largometrajes. La época de Díaz estaba acabando, surgían liderazgos de otras figuras clave y este tema político fue retratado en las lentes de los realizadores. La Revolución Mexicana en lugar de ser una represión para el cine fue una motivación. El movimiento era llevado a la pantalla: las bienvenidas a Madero y sus giras, cada batalla y las actividades de la oposición, así como eventos políticos o de interés para el gobierno. La Primera Guerra Mundial fue otro hecho para las vistas que retrataban su postura y condiciones, a veces también las de otros países, y hasta se exportaron algunas de ellas. Los avances para la sobrevivencia del cine se tuvieron que dar con rapidez. La llegada del sonido apareció en las películas transformando el panorama: fue un cambio técnico y una oportunidad para desarrollar la industria nacional.

En el contexto revolucionario, Tlatelolco era la zona de patios para los ferrocarriles que llegaban a la estación de Buenavista. Además, en ese cuadrante había edificios eclesiásticos importantes, los cuales con la Guerra de la Reforma fueron expropiados y convertidos en garitas del ejército. El inmueble que hoy aloja al Archivo Histórico de la Secretaría de Relaciones Exteriores se convirtió en una prisión que albergó a los hermanos Enrique y Ricardo Flores Magón. Durante la Decena Trágica, en 1913, el general Bernardo Reyes fue liberado a la fuerza de esta prisión por sus colegas, quienes hicieron un boquete, que provocó una riña y el incendio en la fachada de este edificio. De alguna forma, Santiago Tlatelolco se volvió una parada improvisada por las diversas actividades lícitas e ilícitas que sucedieron en aquellos patios. La aduana del pulque de Atlampa, así como diversos burdeles (temas de los cuales hablaré más adelante) brindaron a los revolucionarios provisiones y distracciones ante un futuro incierto. Precisamente, la naturaleza trashumante que tuvo el cine en esta etapa se nutrió del ferrocarril y Santiago Tlatelolco se convirtió en una sede de fotogramas, secuencias e historias que alimentarían al cine mexicano en décadas posteriores. Las vías del tren significaron progreso y conexión para la sociedad porfiriana, pero en mi opinión, este era un símbolo de imposición y despojo. La estación Buenavista, un edificio neoclásico que sirvió a los pasajeros de élite que tomaban el

**EN EL CONTEXTO REVOLUCIONARIO,
TLATELOLCO ERA LA ZONA DE
PATIOS PARA LOS FERROCARRILES
QUE LLEGABAN A LA ESTACIÓN
DE BUENAVISTA. ADEMÁS, EN
ESE CUADRANTE HABÍA EDIFICIOS
ECLESIASTICOS IMPORTANTES,
LOS CUALES CON LA GUERRA DE LA
REFORMA FUERON EXPROPIADOS
Y CONVERTIDOS EN GARITAS DEL
EJÉRCITO.**



2.4



2.5



2.6



2.7

ferrocarril hacia Veracruz (el puerto de salida hacia Estados Unidos o Europa), es una analogía similar a la estratificación social de ese entonces. De una manera alterna, los patios del ferrocarril que se ubicaron en Santiago Tlatelolco pertenecen a este espacio transitorio y servil al que siempre se le resta importancia porque no es estético o no es protagónico por su condición. Pero, durante la siguiente etapa de reinención en el cine nacional, las vías se convirtieron en un símbolo importante del mensaje revolucionario del nuevo régimen. La unión de diversas facciones revolucionarias mediante un pacto para generar una cúpula de poder, después de la época de inestabilidad e hiperviolencia que caracterizaron los años veinte y principios de los treinta, dio como resultado al Partido Nacional Revolucionario (PNR), que después se transformaría en el PRI. Esta amalgama de diversas ideologías necesitaba mecanismos para legitimarse y el cine fue una de las industrias que se ajustó a sus intereses.

Entre 1930 y 1932, Sergei Eisenstein estuvo en México, acompañado por su asistente y traductor, Agustín Aragón Leiva, con el fin de filmar una película que sería un retrato sobre el país: *¡Que viva México!* (1930-1932). El cineasta soviético venía patrocinado por algunos intelectuales estadounidenses de izquierda (había estado en Hollywood donde no pudo realizar ningún filme pues no obtuvo el permiso de residencia en aquel país). *¡Que viva México!* no pudo ser concluida porque los mecenas de Eisenstein le retiraron el financiamiento y se quedaron con el material. Sin embargo, las imágenes capturadas pueden verse en distintos filmes que se realizaron a partir de ellas: *Tormenta sobre México*, de Sol Lesser, y *Tiempo del Sol* de Mary Seaton, que serían fundamentales para el posterior estilo del cine mexicano. Resulta interesante la influencia de Eisenstein replicada en el cine mexicano. Él ya había realizado dos obras que se consideran sus *magnum opus*: *El acorazado Potemkin* (1925) y *Lo viejo y lo nuevo* (1929). También ya había conocido a Le Corbusier y concurrido con él en temas relacionados con el montaje cinematográfico. La académica Elena Martínez Millana menciona que hay elementos de comunicación claros y comprensibles propuestos por este cineasta que le sirvieron de inspiración al arquitecto franco-suizo a fin de publicitar sus obras, así como otros procesos más experimentales en su trabajo.³ Hablando en términos técnicos, Eisenstein entiende perfectamente la relación en la que la cámara y el espectador se entienden como uno sólo.

El espacio se vuelve un desplazamiento único en el cual la profundidad permanece y el juego de sombras es replicado y se vuelve influyente en otros cineastas y directores de fotografía como Gabriel Figueroa, Alex Phillips, Manuel Álvarez Bravo, entre otros.

La influencia de Eisenstein en el país se replicó en mejor momento para el cine nacional ya que en octubre de 1939, el presidente Lázaro Cárdenas expidió un decreto en el que se imponían a las salas cinematográficas del país la obligación de exhibir por lo menos una película mexicana cada mes. Por un lado, esto presionó a los productores a realizar cintas que en ocasiones su calidad era dudosa, por otro, produjo el nacimiento de una época seminal tenían para la historia cinematográfica del país. El nacimiento de *La Época de Oro* se da a mediados de los años treinta y concluye en 1957. Durante este tiempo varios factores políticos influyeron en el desarrollo del cine mexicano; entre estos encontramos la entrada de México a la Segunda Guerra Mundial. Esta época produce una camada de las películas que impactan más el camino de la cinematografía mexicana, los estudios Churubusco florecen de una forma impresionante y el cine mexicano no sólo importa filmografías estadounidenses, exporta contenido, actores; crea y también trae cineastas que aportan de manera exponencial la industria. Actores y actrices como Ricardo Montalván Dolores del Río, Emilio “El Indio” Fernández, Fernando Soler, Germán Valdés *Tin-tan*, Mario Moreno *Cantinflas*, María Félix, Pedro Armendáriz; directores nacionales como Alejandro Galindo, Juan Bustillo Oro y extranjeros como Luís Buñuel y Juan Orol, contribuyeron a esta fase que gozaba tanto de estímulo fiscal por parte del gobierno, y una difusión excepcional tanto en el mercado nacional como en el mercado Internacional. El cine de la *Época de Oro* no fue una simple imitación, como explica Monsiváis, sino que se adaptaron los estilos para acoplarse a otro público con otras sensibilidades, usando personalidades y panoramas locales. De esta forma, se creó una serie de mitos de la nación, que ayudó a crear un sentido común entre el público que aprendía y perdía sus inhibiciones al ver las comedias y los melodramas. Monsiváis incluye una lista de las mitologías creadas por el cine mexicano: la inocencia rural, espacios locales como la vecindad y el arrabal, la Revolución Mexicana y el melodrama familiar que aseguraba la hegemonía de valores tradicionales. El nacionalismo cultural en sí, como dice Monsiváis, fue un mito, que ya dictaba cómo debían ser los papeles de

Tlatelolco a través de los medios de comunicación



2.8



2.9

El cine y televisión como espacio, método de propaganda y testigo del acontecer socio-cultural de un país.

género/sexo, con estereotipos de hombres machos y mujeres sumisas.⁴ Esto, en la medida en que un mundo social y culturalmente heterogéneo como el mexicano se nos presenta a través de un conjunto limitado de personajes y estilos de vida que se convierten en el epítome de “lo mexicano”. Así, las películas naturalizan en la pantalla aquello que debe ser entendido como la esencia de la “mexicanidad” y, con esa naturalización, instalan en el imaginario social la ideología del multiculturalismo restringido. Es necesario entender el papel que el estado tiene en la promoción de la identidad nacional. En *La jaula de la melancolía*, Roger Bartra atribuye el uso de los arquetipos de la mexicanidad a: “una voluntad de poder nacionalista ligada a la unificación e institucionalización del Estado capitalista moderno”⁵. Bartra argumenta que estos arquetipos se utilizan estratégicamente para reemplazar la política democrática con un falso sentido de cohesión social. El cine mexicano sirve como un ejemplo de esta relación entre el Estado, la identidad nacional y un ámbito transnacional. Desde el aspecto estético las películas del cine de oro, poseen una característica uniforme que las distingue. Su uso de contrastes en blanco y negro. Esto se puede atribuir por las condiciones limitantes de la tecnología, (aunque para finales de los cuarenta la tecnología a color estaba establecida por algunas películas), pero existe una explicación más interesante. La filmación de las películas en blanco y negro nos permite una fusión física con el espacio circundante. Como describe Hans Dieter Schaal, esta fusión solo es posible con una condición incolora debido a que el color distrae, y mediante la estilización de tomas y la restricción del propio medio se puede lograr el grado de concentración que la imagen de la película y la arquitectura resalten para desarrollar atmósferas, desarrollando una inmersión completa entre sombras, claroscuros y contornos.⁶ Precisamente, el uso de estos recursos por los cineastas del cine de oro abre a muchas experiencias con la ciudad, el campo y la mexicanidad que ellos trataban de plasmar en las cintas. Los paisajes etéreos de la naturaleza que aún estaba sin domar, los rostros y ropajes de la gente nos presentan bajo este lente una mirada romántica y llena de misticismo que completa el ideal de lo que es ser mexicano posterior a la revolución.

Es un contraste complejo porque dos películas que muestran a la zona de Tlatelolco son expuestas bajo este lente, pero poseen mensajes completamente opuestos a la melancolía que los contrastes monocromáticos nos pueden

brindar. Al contrario, vemos un estética mucho más sombría y decadente en la que la ciudad es el personaje secundario de la decadencia citadina. La ciudad es el caos, el pecado, la perversión, el enredo, la adicción, el crimen, la policía, un abismo para muchos o un lugar de felicidad y progreso para unos pocos. La ciudad es una trampa y una de las amenazas básicas dentro del laberinto reflejado de la ciudad es perder el propio ego, la individualidad. Es aquí donde una obra seminal del cine de oro florece como espectáculo de la decadencia citadina, y nos refleja un México que siempre incomodó al estado nuevo. *Los Olvidados* (1950) de Luis Buñuel nos narra la historia de niños callejeros citadinos, que son parte más del sistema excluyente, ese que brindó bienestar a unos cuantos, bajo la solapa del PRI, pero que siempre quedó rezagado y formó una parte de estos cinturones de tugurios a los que alguna vez se refirió Pani con tanto desdén.⁷ Esta fue exhibida en Cannes en 1951, sin ningún apoyo gubernamental, y ganó la Palma de Oro por mejor largometraje de aquella edición. La película fue de tal agrado a los espectadores que aplaudieron el comentario social de la película y apreciaron el contra argumento del director a lo que el gobierno mexicano pretendía mostrar en su propaganda. Un recurso que siempre abogó a que nuestro país tenía un aura mística, exótica y exaltada. La visión de la vibrante metrópolis tropical, dónde sus ciudadanos eran capaces de disfrutar las mieles que el estado ofrecía a causa del petróleo, pero la visión de Buñuel nos mostraba un brutal sesgo de realidad a esa utopía y los tugurios de Tlatelolco se volvieron participantes de la narrativa visual de la aclamada cinta.

Otra cinta que captó esta alienación citadina que mencioné anteriormente, y que toma como escenografía principal la zona que ocupa Tlatelolco pertenece a un género idiosincrático que resulta interesante citar. El cine de Rumberas, una curiosidad fílmica exclusiva de México, dedicado a la exaltación de la figura de la rumbera (bailarinas de ritmos musicales afroantillanos). Este género tuvo su particular choque publicitario a finales de los cuarenta y principios de los cincuenta, y se nutrió de muchas anécdotas que acontecían en la zona de Tlatelolco y Nonoalco. Siempre catalogándola a esta como una zona de perdición, lejos de redimirse, y siempre entre caminos separados por la vía de tren, que entre estos terrenos, una gran parte de los comercios existentes eran prostíbulos, que su clientela, mayoritariamente ferrocarrileros y encargados de almacenes aledaños, brindaban un aire sórdido a la zona. Por supuesto que

EL CINE DE ORO / EL FERROCARRIL / LAS SOMBRAS



2.10

El primer puente vehicular En esta foto de Juan Guzmán, se retrata una escena habitual que sucedía debajo del primer puente de acero en la ciudad de México. Estas escenas de la entonces periferia, que comúnmente se les denominaba, "cinturones de miseria" llamaron la atención de diversos cineastas para plasmar la vida citadina post-revolucionaria.



2.11 Fotograma de Gabriel Figueroa para *Macario* (Roberto Gavaldón, 1960)



2.12 Patios de maniobras cercanos a Nonoalco tomados por Juan Rulfo en 1940.



2.13 Fotograma de Gabriel Figueroa para *La Malquerida* (Emilio Fernández, 1949)



2.14 Patios de maniobras cercanos a Nonoalco tomados por Juan Rulfo en 1940.



2.15 Fotograma de Gabriel Figueroa para *La Escondida* (Roberto Gavaldón, 1956)



2.16 Patios de maniobras cercanos a Nonoalco tomados por Juan Rulfo en 1940.

las casas productoras, tomarían en ventaja aquellas historias, pero agregando el recurrente pastiche melodramático que formulaba económicamente bien. Películas de este género dónde destaca el uso de Tlatelolco como zona roja esta la catalogada por el Instituto de Arte de Detroit como “una de las películas más famosas de México de la post-guerra”⁸ y que dirige un personaje tan emblemático en la época de oro como Emilio “El indio” Fernández, está el melodrama *Victimas del Pecado* (1950) con Ninón Sevilla, Rita Montaner y Rodolfo Acosta; *Vagabunda* (1950) de Miguel Morayta protagonizada por Antonio Badú y Leticia Palma y *La mujer marcada* (1957) igualmente de Miguel Morayta en una de las fases finales de esta temática.

Así como la mayoría de las industrias en el país tuvieron un ascenso estridente en los años que prosiguieron a la posguerra y la producción de petróleo. La ciudad se volvió un campo abierto a la especulación inmobiliaria y con esto el surgimiento de nuevos complejos diseñados por el grupo de arquitectos allegados al poder, de los cuales destacan Mario Pani y Pedro Ramírez Vázquez. Esto no pasó desapercibido por la industria cinematográfica que plasmó los edificios como símbolos de progreso y unidad nacional. El CUPA (conjunto urbano Presidente Alemán) diseñado por Mario Pani, se convirtió en el primer multifamiliar de todo el país y sirvió como base y experimentación para el proyecto más maduro que fue Nonoalco-Tlatelolco. Este se volvió pronto en un lugar donde los cineastas, fascinados por los espacios novedosos, desarrollaran tramas de la vida cotidiana en la ciudad. Estos largometrajes variaron desde el melodrama enfocado a las mujeres como la película *Nosotras las taquígrafas* (Emilio Gómez Muriel, 1950), estructuras familiares fragmentadas por la ciudad como *La bien amada* (Emilio “El Indio” Fernández, 1951), así como contrastes entre la vieja ciudad y la modernidad imperante como *Los Fernández de Peralvillo* (Alejandro Galindo, 1954) y *La ilusión viaja en tranvía* (Luís Buñuel, 1953).

En todas estas cintas resalta el gigante de concreto y ladrillo como un objeto de sorpresa y admiración, pero quizás donde está más adjunta a la trama el conjunto habitacional es en la película *¿A dónde van nuestros hijos?* (1956) de Benito Alazraki, la cual es filmada a color. Martín, nuestro protagonista, es un burócrata que gracias al estado le ha permitido conseguir una vivienda dentro del conjunto, no obstante, nos muestran que los espacios adentro del departamento son insuficientes para los integrantes de la familia. Pero lo interesante con los

cambios de dinámicas que suscitan dentro de estos espacios que mediante tomas panorámicas podemos observarlos a detalle. La estancia, la cocina se vuelven ambientes medulares para la interacción familiar, pero también son puestas como pretexto para mostrarnos la transformación de la familia mexicana ante la modernidad y las nuevas interacciones sociales entre hombres y mujeres. Al igual que la trama nos muestra una dicotomía con las nuevas formas de vivir las dinámicas del espacio en la ciudad, Entre muestra una ambivalencia del espacio que significa el CUPA para la composición también familiar del país en aquella época. Por un lado, se presenta el asombro y la proeza de que muchas familias vivan en un espacio vertical, con todas las amenidades que muchos clubes privados poseían, comercios, medios de transporte y comodidades que antes no se habían visto, pero por el otro, una crítica basada con la restricción que el espacio propuesto por Pani creaba a la familia tradicional mexicana (en esta época era común que fueran seis o más integrantes en una familia nuclear). Los pasillos, que en el caso del multifamiliar CUPA tienen dos funciones: Facilitar la comunicación de corredor hacia los departamentos y los flujos verticales, pero también dotar de ambientes para comunicación vecinal.

Pani, al ser seguidor de Le Corbusier, configura mediante una separación física y una especialización de las funciones a los contenedores y pasillos del CUPA. De esta manera, deseo que existan dos lecturas relacionadas con este espacio: Un paisajismo idílico que dota a los ciudadanos de visuales agradables y un mecanismo de controlar los movimientos de los habitantes en los volúmenes que más privacidad poseen. Esto podemos observarlo en el largometraje citado ya que como tal y como sucedía en la vida real (como lo testimonian sus habitantes en varios reportajes), desde ahí se observaba el limpio cielo de la ciudad, rodeada de volcanes; se fortalecía la convivencia vecinal y la amorosa, porque las chicas se veían y besaban con los novios.⁹ Pero otra escena que funciona para mi observación es en el caso del niño mientras va a recoger a su perro del pasillo, observa a su padre entablando una relación extra marital. El pasillo se vuelve un sitio que difumina la intimidad de la vivienda. Tengo mis dudas respecto a si esto fue escrito en el guion del largometraje conscientemente considerando el *habitus* novedoso que ofrecieron estos bloques. No obstante, me parece una observación interesante en las formas de como el cine nos refleja los cambios que la ciudad ha tenido durante el periodo de bonanza económica.



2.17 *La Bien amada* (Emilio "El Indio" Fernández, 1951)



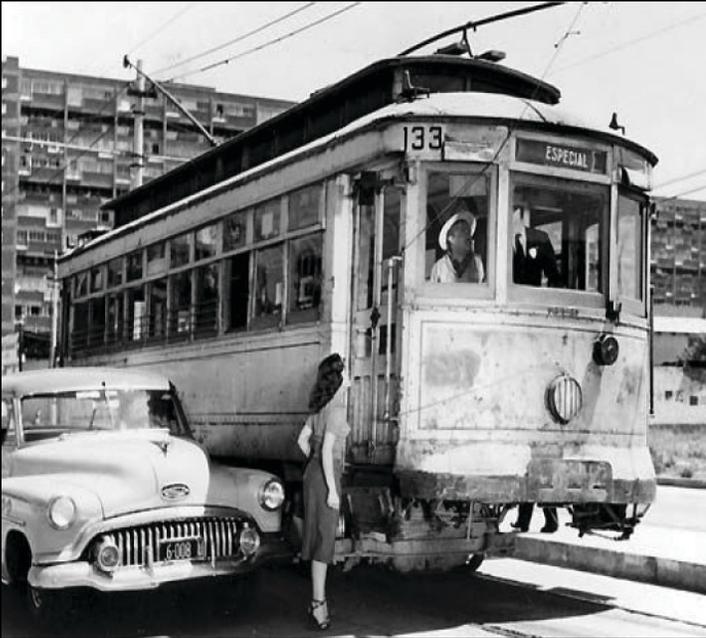
2.18 *¿A dónde van nuestros hijos?* (Benito Alazraki, 1956)



2.19 *Los Fernández de Peralillo* (Alejandro Galindo, 1954)



2.20 *Nosotras las taquigráficas* (Emilio Gómez Muriel, 1951)



2.21 *La ilusión viaja en tranvía* (Luis Buñuel, 1953)



2.22 *Unidad Habitacional Independencia* (Alejandro Prieto, 1960)



2.23 *Centro Urbano Presidente Juárez* (Mario Pani, 1952)



2.24 *Unidad habitacional Santa Fe* (Mario Pani, 1957)

-¿VIVIRÁN UN MILLÓN DE GENTES EN ESTA UNIDAD , DON ANTONIO?

-NO TANTO PANCHITO, NO TANTO, PERO DE TODOS MODOS ES UNA VERDADERA CIUDAD.

-AHI ESTA NUESTRO DEPARTAMENTO NIEVES, HASTA EL ÚLTIMO PISO. MUY CERCA DEL CIELO.

Esta representación en los medios recuerda el uso que el régimen Priista le brindó a la arquitectura funcionalista. Lo cuál resulta interesante debido a que el movimiento moderno se caracterizó por apreciar la austeridad y su negación a los ornamentos. El contenedor se vuelve una envolvente física regular y consta de un interior transparente, indefinido y neutro, que es adaptable y moldeable a diversas condiciones distributivas. Así, la arquitectura funcionalista cumple con la importancia semiológica del estado de brindar conexiones entre el habitar, educar y sanar. A estos espacios moldeables se le transfieren los símbolos que determinan el proyecto nacionalista revolucionario: la bandera, la historia, los nombres y las formas constructivas que dotan de identidad el renacimiento mexicano.

Pero, como todo tipo de ideologías basadas en un mecanismo mediático, tienen que reconfigurarse para apetecer a las nuevas generaciones o perder innovación y estancarse. El caso de estancamiento sucedió en el cine mexicano a finales de los cincuenta e inicio de los sesenta, por lo que otro medio fue favorecido por el sistema para esparcir sus ideas. La televisión. Esta se presentó como reemplazo, cuando los inversionistas encontraron que era más económico y fácil de transmitir, puesto que pudo adaptarse a los espacios habitacionales de las familias, convirtiéndose en un ritual importante de convivencia. Pronto el telesistema mexicano representó una fuerza propagandística tan eficiente que recibió mayores fondos por parte de la Secretaria de Comunicaciones y Transportes, relegando al cine al segundo puesto.

Para los años sesenta, como explica Tomás Pérez Turrent, se intentaba renovar el cine nacional con otros modelos, especialmente el del cine francés, con exponentes como Jean-Luc Goddard, François Truffaut y André Bazin; el Nuevo Cine Latinoamericano, con exponentes en Argentina, Brasil y Cuba. La Universidad Nacional Autónoma (UNAM) abrió la Fílmoteca en 1960 y el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC), la primera escuela de cine en México, en 1963. Se intentaba hacer un cine de autor que saliera de los moldes ya mencionados. En los sesenta, estrenaron sus primeras películas varios directores que más adelante lograrían cierto reconocimiento, incluyendo a Felipe Cazals, Arturo Ripstein, Jaime Humberto Hermosillo, Jorge Fons y otros. A pesar de estos intentos, la mayoría de las películas de estos años seguía moldes convencionales y por otro lado surgieron tales producciones como las películas del *Santo* y de charros, las cuales apelaban al gusto popular.¹⁰

Opino que se puede ligar esta ruptura que existe con el cine mexicano y la propaganda con el momento que atravesaba la arquitectura estatal, especialmente con el caso central de esta tesis que es Nonoalco-Tlatelolco. El complejo fue la expresión madura de la arquitectura habitacional dotada por el estado, ya que para la época cuando fue inaugurado el complejo en 1964, la ciudad ya contaba con muestras importantes de esta tipología. El CUPA (1948), la unidad modelo en Santa Fe (1950), El multifamiliar Juárez (1952), la unidad Independencia (1960), La unidad John F. Kennedy (1964) resultaron ser ejercicios complejos pero resueltos en la mejor manera para brindar un patrimonio a familias de burócratas, sindicalizados y uno que otro obrero que pudo adquirirlo mediante créditos hipotecarios. En Tlatelolco, se notó la estrategia más agresiva de Mario Pani y asociados para crear una nueva esfera de coexistencia y habitabilidad. Muchos individuos se verían afortunados de poseer un patrimonio, pero, como todos los ejercicios del poder y su estructuración en la arquitectura debo enfatizar ¿Para quién fue este beneficio?

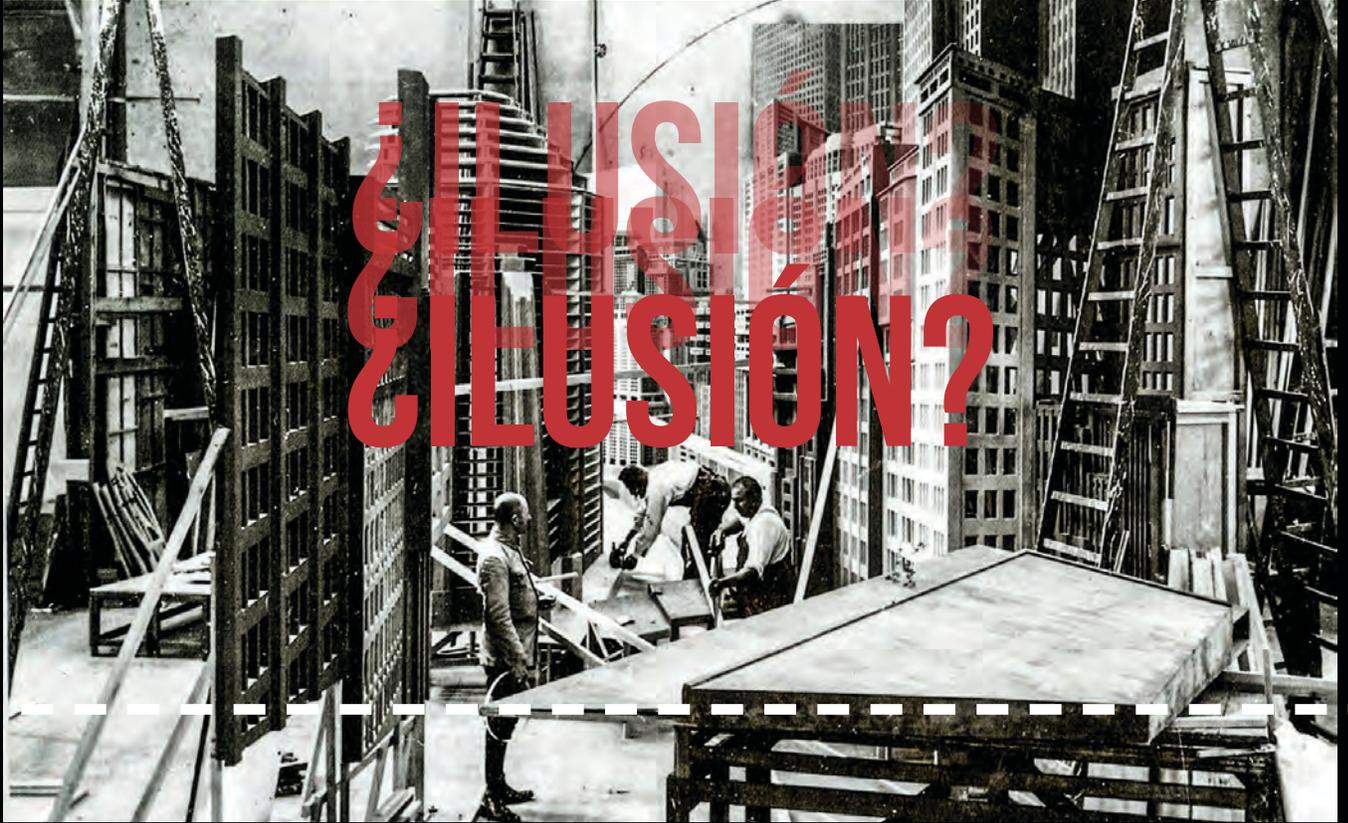
En el aspecto cinematográfico podemos encontrar que se diversificó en dos elementos antagónicos, por un lado surgió la cultura de la experimentación fílmica que trataban de emular otro tipo de técnicas y vehículos narrativos ajenos a las fórmulas mexicanas y como formas de expresión novedosas para difundir un argumento fuera del pragmatismo estatal y por otro lado, teníamos al cine que apelaba a las masas, producido para un mercado de consumo más rápido como el televisivo, el cine de churros, películas de bajo presupuesto, filmadas en poco tiempo y de mala calidad en general para preservar el ritmo de trabajo alcanzado durante la guerra, no obstante, más influyente a la población en general. Múltiples veces se dice que el cine representa una ilusión. Críticos como Donald Albrecht mencionan esta preocupación relacionada con la representación del espacio arquitectónico como escenografía debido a que, en gran medida, su función es crear la percepción de la realidad y la profundidad ante el ojo del espectador.¹¹ Para realizar artilugios que entretengan al espectador, se usa la perspectiva forzada y se juega con las escalas para causar distorsión. Las condiciones ópticas nos pueden mostrar figuras de una manera envolvente y hacernos creer que existen cuando en realidad puede ser una maqueta elaborada a escala. El espectador tiene dos ojos mientras que la cámara solo posee uno. Sin embargo, el cineasta

francés Jean-Luc Godard menciona respecto a que los largometrajes no son propiamente ilusiones, sino engaños (algunas veces ideológicos) y la diferencia radica en como hacen que el espectador se de cuenta de que esta observando una simulación o ve como es el proceso de esta.¹² Para nuestro campo, pienso que debemos tomar en cuenta estos factores ya que vivimos inmersos (y ahora más que nunca) en la simulación de la imagen y como esta responde hacia un mercado, una ideología o un concepto de vida determinada por la labor de los arquitectos. Para el siglo XX, entender la forma en como se publicitaron los proyectos es tan esencial, como la cimentación que se propuso y el cine es un testigo temporal de como estos se sumergieron a la noción cultural del colectivo mexicano.

Simulación y realidad. Diversos críticos han propuesto que el cine es una herramienta bastante eficiente para crear una ilusión audiovisual, sin embargo existen vertientes que difieren, sobretudo al realizar eventos actuales que critiquen el panorama social en el que las obras esten inmersas.

Arriba se observa una fotografía dónde escenógrafos realizan edificios a escala en el Set de *Metropolis* (Fritz Lang, 1927).

Abajo, observamos luces *spotlight* que estan puestas enfrente del edificio Chihuahua para la grabación de una escena que recrea los hechos de la masacre del 2 de octubre de 1968.



2.25



2.26

NOTAS

1. Schaal, H. (1996). *Learning from Hollywood: Architecture and Film*. Stuttgart: Alemania. Edition Axel Menges. p.20. Traducción por autor.
2. Ebert, R. (2003). “*The Birth of a Nation (1915)*”. En Chicago Sun-Times. (30 de Marzo , 2003).
3. Millana, E. (2015). “*Le Corbusier versus Sergei Eisenstein. La construcción de un sueño*”. En: *Le Corbusier: 50 años después. Congreso internacional*. (18 a 20 de Noviembre de 2015). España: Colección Congresos UPV. p.12.
4. D’Lugo, M. (2002). *Carlos Monsiváis: Escritos sobre el cine y el imaginario cinematográfico*. en *Revista Iberoamericana*, (Vol. LXVIII, Núm. 199, Abril-Junio 2002) p.236.
5. Bartra, R. (2012). *La Jaula de la melancolía: Identidad y Metamorfosis del mexicano*. Penguin Random House Grupo Editorial, México. p.89
6. Schaal, H. (1996). *Learning from Hollywood: Architecture and Film*. Stuttgart: Alemania. Edition Axel Menges. p.23. Traducción por autor.
7. Krieger, P. (2008). *Nonoalco-Tlatelolco: Renovación urbana y supermanzanas modernas en el debate internacional* en: Noelle, L. comp. (2008). *Mario Pani*. México:UNAM, Instituto de Investigaciones estéticas. p. 237.
8. The Museum of Modern Art. (s.f). *Víctimas del Pecado (Victims of Sin)*. 1950 Directed by Emilio Fernández. Nueva York, EE.UU: MoMA. Recuperado de: <https://www.moma.org/calendar/events/4163>.
9. Pérez Turrent, T. (1995). “*Crises and Renovations. (1965-91)*”. En: Paranguá, P. (1995). *Mexican Cinema*. [Traducción: Ana López Londres] México/Reino Unido: British Film Institute e IMCINE. p. 94-115
10. Lozano, E. (2017). “*Del Concreto al Film*”. En: *Collectivus: Revista de ciencias Sociales*. (Vol. 5, Núm. 1). Colombia: Universidad del Atlántico. Recuperado de: <https://investigaciones.uniatlantico.edu.co/revistas/index.php/Collectivus/article/view/1941/2147>.
11. Albrecht, D. (1986). *Designing Dreams: Modern Architecture in the Movies*. Nueva York: Harper & Row. p. 45. Traducción por autor.
12. Smith, G. (1996). “*Interview: Jean-Luc Godard*” En: *Film Comment* (March-April 1996 issue). EE.UU: Film Society Lincoln Center. Traducción por Autor. Recuperado de: <https://www.filmcomment.com/article/jean-luc-godard-interview-nouvelle-vague-histoires-du-cinema-helas-pour-moi/>.



2.27

2

EL MILAGRO MEXICANO



3.1



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.

La modernidad en México

CAPÍTULO 2

y la arquitectura de Pani: Producto de una era

Fantasmas de la miseria en la ciudad y su representación en los medios de comunicación

En tiempos de la Reforma cuando las propiedades eclesiásticas bajo el régimen liberal pasan a manos de fraccionadores, dan lugar a la especulación a pequeña y gran escala que adquieren fraccionando en lotes, terrenos agrícolas para venderlos como urbanos. Lo que produjo la sustitución y desplazamiento de barrios indígenas enteros y la desintegración de comunidades, colonias como la Guerrero, Atlampa, Nonoalco y Santiago Tlatelolco quedan seccionadas. Que después de tiempo y diversos dueños llegan a manos de Rafael Martínez de La Torre. Hacia el Año 1870 surgen nuevos fraccionamientos que reciben el nombre de “colonias”, tales como la Guerrero, San Rafael y Santa María la Ribera, que en un inicio eran colonias para la clase media las cuales figuran como las primeras en contribuir al crecimiento de la ciudad. La colonia Nonoalco inició su formación de trazado reticular en 1873 junto a la estación del primer Ferrocarril, el de Veracruz, y que originalmente fue llamada Buenavista o San Fernando. Este fue el inicio de su fraccionamiento a partir de las antiguas huertas del convento de San Fernando. Ya en 1897, colindando al extremo sur con la colonia Guerrero quedó habitada por familias de la clase media o alta. Y para después de la Revolución la colonia sufrió un proceso de pauperización de manera general, ya que las familias con mayores recursos huyeron del país y las pocas que quedaron la abandonaron, pasando a las clases bajas a ocupar estos espacios a manera de vecindades. Tal era el punto de degradación que una parte de la colonia anexa a Santiago Tlatelolco; conocido como La Viña fue por muchos años un vertedero al aire libre; el asunto de la salubridad y las condiciones antihigiénicas en la que vivían amplios sectores sociales fue el motivo de denuncia constante entre la prensa y la comunidad artística. Uno de ellos fue Manuel Payno, que en una de sus obras más conocidas, *Los Bandidos de Río Frío*, escrita entre 1899 y 1901, describe un cuadro situado precisamente en los terrenos de la Viña, que hasta principios del siglo XX conservaba la fama de ser el vertedero de facto de la ciudad.

En la década de 1930 la colonia alcanza los 66 000 habitantes. Su delimitación está definida por las estaciones del Ferrocarril. Las últimas manzanas son Parceladas. Es también para esta época de los treinta que la inmigración de otras regiones del país a la capital acelera en la colonia la subdivisión de las casonas para adaptarlas como vecindades; se inicia la construcción de edificios de departamentos y se da un nuevo uso del suelo con la aparición de hoteles de paso los cuales estaban ligados a las estaciones de Ferrocarril. En las calles de Héroes y Nonoalco se encontraba la bodega en la que se descargaban principalmente semillas de maíz, trigo y frijol; en cuyo alrededor existían asentamientos humanos muy humildes en los cuales algunas familias vivían incluso en los vagones. Y la terminal llegaba hasta Mina. La zona era brava y era conocida por la ilegalidad en como se conseguían las cosas, había por ejemplo piqueras que vendían bebidas alcohólicas de dudosa calidad junto a la iglesia de Santiago Tlatelolco donde estaba la aduana de pulque. Así como otros referentes como pulquerías, cabarets, billares, pandillas y salones de baile como *El Ángeles* y cines como el *Odeón*, *El Monumental*, *el Soto*, *el Capitolio* o *El Apolo*. Para esa época se estimaba que la población flotante en la zona, la cual vivía en formas precarias y en campamentos, sobrepasaba a los 12, 000 habitantes, y muchos de estos se emplazaron aquí para continuar su labor como mano de obra febril o trabajos de cuello azul. A pesar de esto, la evolución del barrio se acrecentó de manera orgánica por la industrialización que vivió el país durante los primeros 30 años.

A partir de la década de 1940, la ciudad de México se encontraba en un proceso de modernización y crecimiento acelerado que, a pesar de dar una imagen de prosperidad al exterior, seguía padeciendo de problemas estructurales como la gran desigualdad social urbana, que surgieron a partir del régimen de Porfirio Díaz. En contraste con la construcción de monumentales edificios, implementación de mejoras en los servicios urbanos y la creación de nuevos espacios públicos para el beneficio de la población urbana; existían colonias populares, “*ciudades perdidas*” y barrios que no se vieron favorecidos por los beneficios que ofrecía la modernizada capital. La población que ocupaba dichos emplazamientos, generalmente ubicados en el centro y los suburbios de la ciudad, se vio en constante crecimiento por diversos factores como el decreto de rentas congeladas,¹ el auge migratorio interno y un incipiente desempleo provocado por el proceso de industrialización y la presión demográfica. A su vez esta expansión de la pobreza no pasó desapercibida por el gobierno y las élites que, bajo la tendencia política del Estado benefactor, reconocieron la obligación de cuidar, curar y preparar para el trabajo a los débiles sociales, es decir, que “la pobreza adquiere derechos”.²

Pauperización. Vista de los galrones antiguos que fueron reutilizados por los habitantes como vivienda y muchas veces convertidos en vecindades, evolucionando de manera orgánica el barrio que la industrialización de la ciudad generó.



3.2

En esta conceptualización, aparecieron los pobres representados en papeles secundarios dentro de las tramas, ya fuera como sirvientes, patiños o personajes fugaces; sin embargo, el crecimiento del cine mexicano en la década de 1930 abrió las puertas para que la pobreza y sus actores aparecieran como los protagonistas de las historias plasmadas en la pantalla grande. Películas como *La casa del ogro*, *Juntos pero no revueltos*, *La bestia negra* y *Mientras México duerme* reflejaron aunque de manera indirecta, la gran desigualdad social que existía, utilizando algunas áreas de los sectores populares como los barrios y las vecindades en donde se desarrollarían las tramas de este tipo de filmaciones. A pesar del ambiente urbano que predominó en la filmografía realizada durante casi toda la década de 1940, fueron pocas las películas que se interesaron en transmitir una imagen realista de la pobreza.

La importancia del cine como uno de los medios de comunicación de masas más importantes entre las décadas de 1930 y 1950, fue debido a que funcionó como herramienta para que el pueblo aprendiera a ser mexicano, “favoreciendo la gestación de una identidad que se desborda a gran parte de la región, donde es re-significada en cada uno de los contextos locales”³.

Los modelos de vida y los valores que el cine mexicano de la época proyectó en la pantalla cumplieron la doble función de presentar estereotipos con los que el público podrían identificarse y ser guías de comportamiento, de lenguaje, costumbres, prácticas culturales; pero también fueron reflejados de manera evidente parte del imaginario de la época y las distintas nociones que se tenían sobre una realidad específica. Bajo estos mismos arquetipos, surgieron películas que aludieron a este discurso sociológico y escenográfico, mostrando las condiciones deplorables de pobreza y miseria encontradas en estos barrios. Siendo así, las películas que necesitaban recrear algún paisaje de miseria, recurrieron al barrio de Santiago Tlatelolco y Nonoalco, y en dos ejemplos emblemáticos del cine de oro mexicano se muestra la zona como el espacio ideal para mostrar el vehículo narrativo de la miseria.

Los Olvidados (1950) de Luis Buñuel, censurada días después de su estreno, es considerada uno de los filmes más importantes en el cine latinoamericano. Creada y dirigida por Luis Buñuel quien trató de mostrar la realidad que se vivía en el barrio de Nonoalco. Más allá de la pobreza esta zona se encontraba completamente marginada del gran desarrollo que experimentaba la urbe; así pues, con escenarios reales, la cinta se alejó de los estereotipos creados por el cine, la cual originalmente no tenía la intención de transmitir un discurso moralizador o un juicio en particular, si no solo mostrar la vida tal como sucedía.

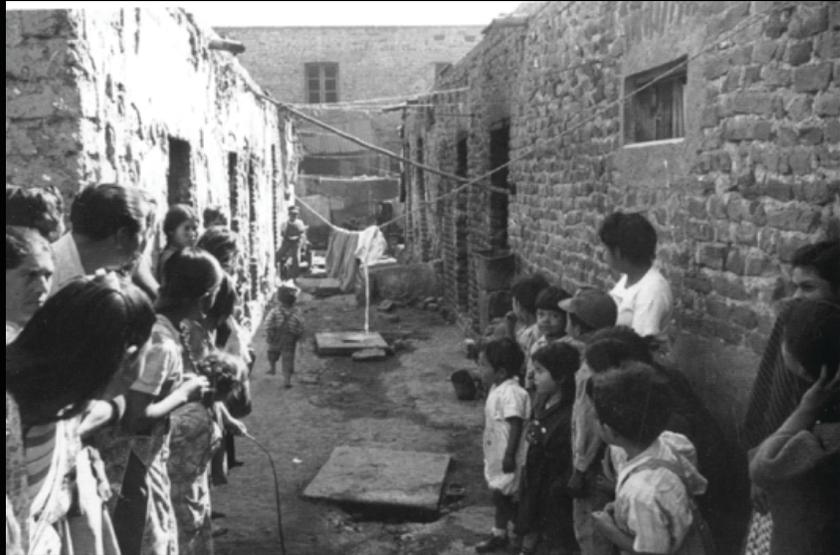
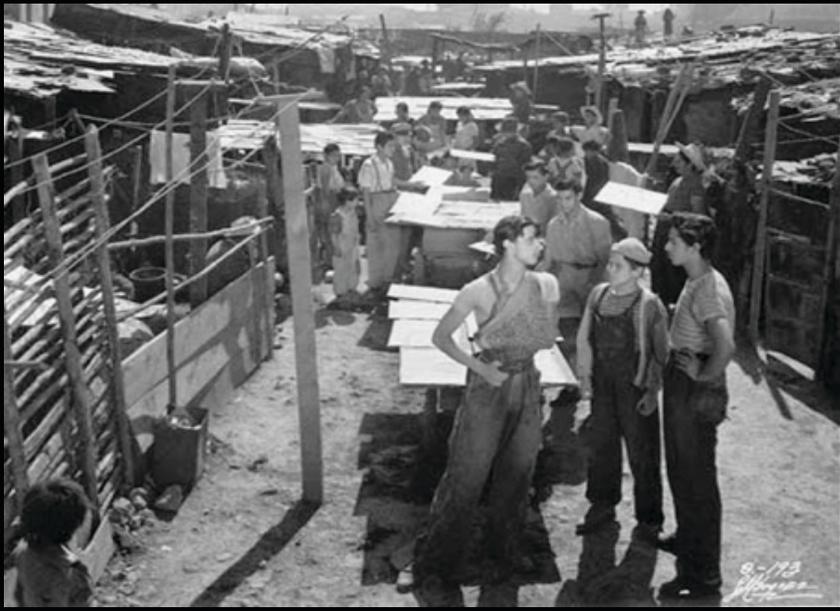
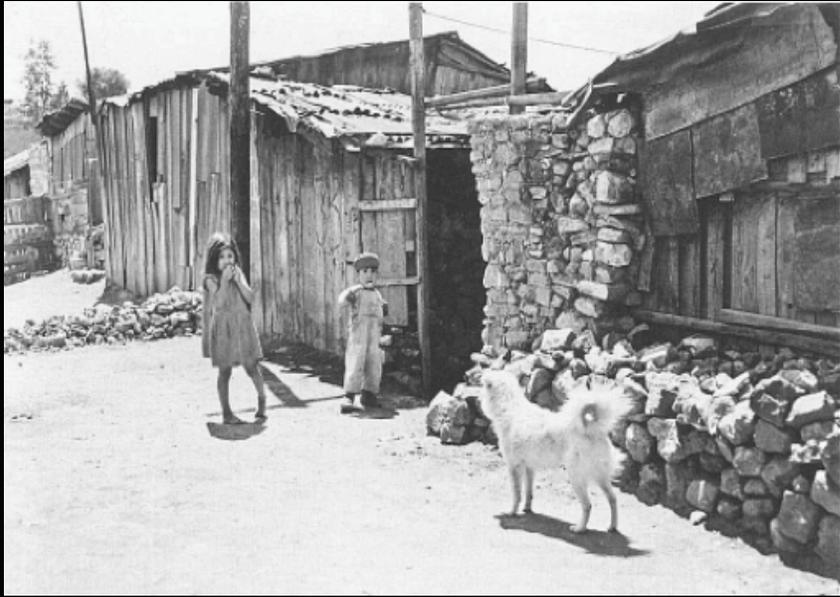
El Jaibo (Roberto Cobo) es el personaje central de la obra, es el adolescente que encarna a la orfandad total, enfrentado al destino de no saber quiénes fueron sus padres, generando un comportamiento violento que lo lleva a una lucha de sobrevivencia en las calles. La calle es el hogar que nunca tuvo, y la pandilla es su familia, tal vez su único lazo de identidad. Mientras que *Pedro* (Alfonso Mejía) representa el hijo indeseado, producto de una violación, que lo define ante los ojos de su madre como el causante de todos los males familiares. Ante esta situación, la estructura del personaje, es la de un ser, un olvidado carente de sustento y del afecto materno. No obstante, hay en él bondad y deseos por salir de esa condición de olvidado. La escena de *Pedro* en la granja-hogar aporreando gallinas y finalmente arrojando huevos hacia la cámara, es decir hacia el público o nosotros vistos como parte de la sociedad, son el más claro ejemplo de surrealismo con el que él había experimentado en España.

La madre de *Pedro* (Stella Inda), refleja la conducta de quien tiene la idea de que su hijo Pedro es el origen de todos los males de la familia. El personaje es en sí la imagen de la sexualidad, de actitudes provocadoras ante los ojos de *El Jaibo*. Las escenas de la cinta donde se aprecia al personaje lavándose las piernas en una tina, es una imagen de la más pura sexualidad, brillante; las tomas de Buñuel a los ojos y a las piernas del personaje son logradadas de una manera gráficamente impresionante.

Don Carmelo (Miguel Inclán) es un músico callejero, cuya naturaleza de ciego no es una condición que no le permita ver una realidad. En este sentido, Buñuel ha construido un personaje olvidado que mendiga en un microcosmos, pidiendo limosnas “por el amor de dios”. La imagen del ciego, es la de un desasistido social, de quien mendiga y al mismo tiempo reniega de los viejos tiempos porfirianos. Este personaje de Buñuel, no es en ningún momento el “pobrecito de la historia”, y dista mucho de ser un compás moral de la historia; Buñuel caracteriza hábilmente la condición humana, en este sentido enfocado a la lujuria y la avaricia. Las escenas donde él entrega dulces a *Meche* (Alma Delia Fuentes) y trata de adularla con palabras bonitas como preámbulo de la seducción, son un ejemplo al respecto.

Sobre este personaje, cabe destacar la escena final de soplón y su ya mítica sentencia; “*Deberían de matarlos a todos, antes de nacer*”, idea que para algunos

El espejo a través de una narrativa. Dentro del arreglo espacial de *Los Olvidados* (1950) podemos encontrar un apego fiel a los panoramas existentes en la zona de Nonoalco. En la siguiente página encontramos los fotogramas captados por Gabriel Figueroa y de lado contrario las escenas reales tomadas por el Documental propagandístico *Obras para México* (1962).





críticos conlleva la crítica que los programas oficiales no resuelven el problema de la violencia juvenil y simplemente son condiciones problema que siempre darán queja en la sociedad tradicional mexicana.

El fotógrafo Gabriel Figueroa fue el encargado de pintar con luces y sombras esa zona límite de la miseria y el esplendor de un mismo país. Descubría un Nonoalco árido y castigado por un sol calcinante en medio de edificios en construcción; En los fotogramas podemos encontrar todas las descripciones que Pani había mencionado de los tugurios⁴, zonas pobres con poca sanidad, que mostraban al ojo desnudo del espectador la realidad aparente de la ciudad, la faceta de la Ciudad de México que se alzaba bajo la miseria de una juventud urbana y desposeída. Y es justo en *Los Olvidados*, donde puede encontrarse a ese otro esteta de la imagen: el director de fotografía con la mirada citadina que capturaba el opaco brillo de unas camas de bronce en un cuartucho miserable, los tiraderos de basura donde se reciclan cadáveres, o la fantasmal recreación de una pesadilla con tintes eróticos. Por si ello fuera poco, Buñuel mostraba en la película el éxodo de miles de indígenas que dejaban sus rancherías para probar suerte en esa suerte de espejismo urbano en que se había convertido la ciudad, representado en el personaje del *Ojitos* (Mario Ramírez), niño indígena abandonado por su padre en la capital. Asimismo, el cineasta exponía una suerte de documento sociológico sobre el crimen, la violencia y la falta de oportunidades para los jóvenes. Tal es la relevancia de la cinta en el *ethos* cinematográfico, que la cinta fue declarada como memoria del mundo y patrimonio audiovisual por la UNESCO en 2003, siendo el segundo largometraje en el mundo en obtener este reconocimiento.⁵

Por otro lado, vemos que en películas como *Víctimas del Pecado* (1951) de Emilio *El Indio* Fernández, narra la historia de una cabaretera interpretada por Ninón Sevilla que rescata a un niño olvidado en la calle por una compañera suya, el vehículo narrativo comprende las acciones que hace el personaje para que el bebé pueda tener una mejor vida, y gran parte de las escenas dónde se interpreta la parte de la ciudad marginal es tomado nuevamente el puente de Nonoalco y las vías por dónde pasa el tren. Una y otra vez sus cinematográficas vías de tren marcaron una frontera descendente en la ciudad. Como lo describe el narrador, en la clásica introducción que precede a la temática principal de la película.

Ideada en el deterioro y perdición de la zona, Inmediatamente termina la secuencia y vemos en trasfondo el puente de Nonoalco, estructura imponente que destaca por ser uno de los primeros puentes urbanos de construcción en acero, marca de forma tajante y se vuelve un tótem, una frontera real

“...EN LA CIUDAD DE MÉXICO HAY UNA BARRIADA QUIEN TODOS DENOMINAN ZONA ROJA QUE ES LA MÁS POBRE, MISERABLE Y MEZQUINA DE TODAS. INIMAGINABLE HACINAMIENTO DE COVACHAS, DE TUGURIOS DÓNDE HABITAN SERES QUE MIRAN CON INDIFERENCIA COMO SE CONSUME LA VIDA, AGOBIADOS POR UN SOLO PROBLEMA QUE OCUPA TOTALMENTE SUS MENTES, EL TENER QUE COMER. LAS VÍAS DEL FERROCARRIL SEPARAN LA BARRIADA DEL RESTO DE LA CIUDAD, CUMPLIENDO LA MISIÓN QUE EL DESTINO AL PARECER LES HA CONFIADO, DELIMITAR LAS ZONAS, SEPARAR A LAS CLASES, SERVIR PARA APARTAR LAS ALMAS DE HOMBRES , DE UNA DE LAS OTRAS, CUANDO EN EL FONDO SON PERFECTAMENTE IGUALES...”⁶

VÍCTIMAS DEL PECADO (1951)

dentro de la ciudad que se yuxtapone en el tejido urbano y que, como muchas partes de la ciudad actual, corresponde a la fragmentación que la modernidad impuso a la fuerza para alocar otro flujo ajeno al peatonal.

A pesar de que la película demostraba un arquetipo del que incluso en los lugares con peor fama, existía esperanza, el mensaje del narrador resalta por ser moralista y apegado totalmente a la sociedad mexicana de aquel entonces, la expresión gubernamental en el cine de oro, llena de tragicomedias que exploran de manera intermitente las múltiples caras que expone una zona y el mismo hilo conductor que presenta Morayta. No es de extrañar que estas películas con temática de ficheras fueran filmadas en Tlatelolco, esta zona y la aldea Atlampa, eran considerados aparte de barrios pobres, zonas rojas, pues existían muchos tugurios de prostitución en donde los trabajadores de las aduanas y ferrocarriles iban a solicitar sus servicios. Pasar por arriba del puente de Nonoalco y ver desde ese punto, las casas de cartón y gente viviendo en la penuria, y encontrar una zona deprimida socialmente.

Como el espacio mismo progresa y cuenta una historia, un puente es construido entre la narrativa cinematográfica y la delimitante física. Cuando observamos en películas de los años 50, la intención semiológica detrás de los planos de las películas que se filmaron en la zona. El puente actúa como un borde, una frontera, la cual se desencadena en todas las películas, ya sea como un atrezo escenográfico pasivo o como un punto importante del contexto narrativo.

Como ejemplo, el personaje de Ninón Sevilla al ser hechada del congal donde anteriormente trabajaba (uno presuntamente de mejor fama), no tiene mayor remedio para sostenerse económicamente y encuentra en un congal de menor estatus a orillas del puente; en una de las escenas que caracteriza el punto de transformación de la protagonista, que en un inicio es detrimento, pero progresa a mejor plano cuando el dueño del congal se enamora de ella y opta por formar una familia, al casarse con ella y el niño desprotegido bajo su cuidado.

Las aspiraciones de una vida mejor existen en el fundamento de esta película, y muestran el espacio del puente como el punto de perdición, mientras que la parroquia de San Miguel Arcángel (cercana a Tlatelolco) como el punto de reivindicación para formar una estructura familiar *normal*, y aceptada en la sociedad mexicana. En el caso del filme de Emilio Fernández, el espacio retratado se abre a la ciudad, adquieren importancia otros espacios de convivencia contrastando a las clases sociales a partir de lugares como la vecindad o el salón, propios de los estratos bajos de la sociedad, con la escuela privada a donde acuden únicamente las señoritas de la alta sociedad. En este

caso la vecindad juega un papel secundario ante los otros, aunque si podemos observar que al igual que en Ismael Rodríguez hay una jerarquía existente al interior del espacio que según la intención del director puede responder a las normas morales imperantes.

Uno de los elementos más interesantes de la marginación urbana que logra representar fielmente Luis Buñuel, es el espacio habitacional denominado como “ciudades perdidas”, debido a la falta de recursos para costear una vivienda – propia o rentada– dentro de una zona desarrollada de la ciudad, ubicadas en los predios ocupados de forma irregular e improvisada. El director nos muestra precarias viviendas construidas con elementos de desperdicio: madera, cartón, plástico; que sólo cumplen la función de brindar una limitada protección contra los elementos naturales. | Dicha precariedad tampoco permite trazar un límite claro entre lo público y lo privado,⁶ dado el hacinamiento dentro y fuera de las viviendas y la misma delgadez de las paredes colindantes.⁷

Dicotomías en un mismo escenario El panorama de los años 40, donde se aprecia la estructura del puente, construido para librar el paso de las vías del ferrocarril provenientes de la estación Buenavista. La dislocación del barrio se observa cuando los edificios populares se encuentran al anverso del ferrocarril. Para la película representa la entrada a una zona paupérrima en la que el único objetivo es la supervivencia del protagonista, mientras que la Parroquia de San Miguel Arcángel, representa la reincorporación del personaje a una vida “más digna” al formar una familia con la fe de bautizo del bebé que decidió adoptar.





EL TUGURIO



El proyecto como medio propagandístico del *Milagro Mexicano*

El traslado de capitales y el cambio de una industria agraria por industrial que hacían los terratenientes hizo que la población rural se traslade y enfoque en las urbes que recién comenzaban la expansión de infraestructura. La Ciudad de México resultó ser la más atractiva, pues era ya era conocido como el centro económico del país. En un principio, las zonas industriales se establecieron en los alrededores del Centro Histórico, por lo que se aprovecharon las edificaciones históricas y la infraestructura existente para suplir la demanda de vivienda de los trabajadores de las industrias

Un estudio realizado por el Banco Nacional Hipotecario en 1935, reveló que 500,000 personas habitaban en las vecindades del Centro Histórico, que se encontraban en condiciones deplorables e insalubres. La cifra es significativa si se toma en cuenta que la población de la Ciudad de México en ese año era de aproximadamente un millón 500,000 habitantes.

Dentro de un contexto completamente deplorable para la capital, entremezclado con la inestabilidad política que finalmente concluye con el establecimiento de Lázaro Cárdenas en 1938; el urbanismo y la arquitectura fueron testigos de la construcción de identidad nacional en la que los arquitectos se volvieron participantes directos e indirectos. Y de los que han formado en gran manera la concepción especial y la cara de esta ciudad, fue Mario Pani.

Mario Pani Darqui, nace en la ciudad de México en 1911, en el seno de una familia acomodada económicamente y políticamente, hijo del ingeniero y político Arturo Pani Arteaga y de Dolores Darqui, hija del empresario minero Manuel Darqui, hombre allegado a Porfirio Díaz. Educado en México e Italia, se formó como arquitecto en la escuela de Bellas Artes de París. Fue conocedor de primera de mano aun como estudiante de los postulados modernos de Le Corbusier y se convertirá, de regreso a su país natal, en una figura crucial para el desarrollo de la arquitectura mexicana en los años posteriores a la revolución. Su importante labor como arquitecto, además, no se puede valorar sin antes atender la importante tarea que desarrolló como promotor de otras arquitecturas que difundía a través de la revista *Arquitectura/México* -que fundó en 1938 y que dirigió hasta 1979-, así como su labor como director de la Academia Mexicana de Arquitectura desde 1978 hasta su muerte.

En 1930, cuatro años antes de su regreso a México, Juan O'Gorman (México, D.F., 1905-1982) había terminado de construir el estudio doble para el matrimonio de pintores Diego Rivera y Frida Kahlo.⁸ Cabe resaltar este hecho, pues dicha obra construida sobre los principios dictados por el propio Le Corbusier trasciende la lectura formal del movimiento moderno -planos blancos rasgados por ventanas a todo lo largo en fachada independiente, a su

vez de la estructura, planta libre, planta baja alzada sobre pilotes y la cubierta jardinada- y se convierte en una adaptación local que incorpora todo el trasunto de la vasta cultura mexicana a unos postulados que se ven meramente como el esqueleto del nuevo lenguaje.

De esta manera, aparece el color y lo que hubiera sido una simple valla metálica, se convierte en un cercado de cactus. La arquitectura de la casa está desprovista de toda afectación o decorativismo. Para este entonces, por supuesto, el debate acerca del carácter que la arquitectura debía tener, El periodo inmediatamente posterior a la independencia, y hasta 1910, había transcurrido por una arquitectura de corte neoclásico fuertemente afrancesado, a costa de haber derruido innumerables monumentos del régimen anterior. Una reacción considerable en respuesta a la acción durante su pasado español por más de tres siglos, que intentó limpiar el yugo e influencia hasta la caída de Porfirio Díaz. Al rechazo primero y la posterior amnesia que provocan las modas (lo francés no dejó de ser, nunca, una moda).

De esta manera, en la década de los veinte del siglo pasado encontramos, ya por un lado a quienes afirmaban que el pasado más glorioso era el que representaba la arquitectura novohispana. Otros habían comenzado a rescatar la conciencia de un pasado prehispánico no menos afortunado, que por ancestral y al representar en última instancia la resistencia de un pueblo al sometimiento extranjero encontraba la legitimidad para ser reivindicado como seña de identidad nacional. La élite de intelectuales en los que estaban pintores, escritores, humanistas, estadistas y arquitectos interactuaban en la pregunta más compleja para determinar la identidad de todo un pueblo.

-¿*Qué es México?*

-¿*Cómo se diferencia de los demás países en el fervor nacionalista que caracterizaba las primeras décadas del siglo XX?*

-¿*Qué cara al mundo el país dará ante ese suceso?*

Los diferentes secretarios de Instrucción Pública, a partir de la estela dejada por José Vasconcelos, tendrán en este debate un papel rector. Aquéllos impondrán, a través de la concesión de encargos a determinados arquitectos, (entre ellos O'Gorman y Obregón Santacilia) su propia visión del carácter que una arquitectura netamente nacional debía tener. A partir de los años veinte, se incorporarían a esta pugna los que -tempranos conocedores de las enseñanzas de Le Corbusier y las vanguardias europeas- tratarían de imponer las reglas del lenguaje moderno en un sentido estrictamente operativo, arquitecturas desnudas y blancas, sin diferencia alguna, a las que se estaban construyendo en Europa y que las diferenciase como "mexicanas".

A partir de los movimientos plásticos que emergen y cobran esa anhelada mexicanidad, se funden en una forma con la arquitectura moderna que la *Bauhaus* y *Arts & crafts*, realizaron en sus respectivos contextos, a México le sentó bien tener un molde que venía dotado de pureza geométrica, el cual podía acomodar a conveniencia de los valores que el estado y los movimientos de élite la forma de explotar los medios masivos, como el cine para definir el mexicano moderno. A este crecimiento llega Pani en 1934, con ideales y un *modus vivendi* ampliamente Eurocentrista, los años que pasó estudiando y atendiendo a los famosos ateliers de Le Corbusier, modifican su percepción arquitectónica, y encuentra en México, el lienzo perfecto para experimentar con las teorías publicadas en *La villa Radiante* y *Hacia una Arquitectura*.

El México en el que Mario Pani desarrolló gran parte de su obra era un país en proceso de transformación y alta especulación inmobiliaria. Es en este escenario donde la figura de Mario Pani hace sus primeras apariciones como el arquitecto estelar de los proyectos en boga, junto con Pedro Ramírez Vázquez. También es aquí que los entonces novedosos y revolucionarios preceptos de la arquitectura funcionalista se presentan como la solución “infalible” e “ingeniosa” al problema de tugurios que caracterizaban el panorama urbano.

Uno de sus primeros proyectos de gran escala construidos surge por la oportunidad generada por Alberto J. Pani uno de sus familiares, que en esa época recién terminó su ciclo como ministro de Hacienda, y tenía varias propiedades inmobiliarias alrededor de la ciudad y en especial en el paseo de la Reforma. En un inicio, el ex-ministro le encomendó a su arquitecto de confianza Carlos Obregón Santacilia- que en la época, era el arquitecto más prolífico de la ciudad- ; pero una serie de conflictos entre Alberto y Carlos, los llevaron a la ruptura de relaciones. Inmediatamente pasado este suceso, la obra pasa a Mario, que en esa época, su experiencia era nula, por lo que Obregón acusa a los Pani de corruptelas y dedazos¹⁰; El conflicto entre estos fue tan fuerte que cuando el plan maestro de Ciudad Universitaria fue creado, se incluyeron a los arquitectos más influyentes de la escena, con la excepción de Obregón Santacilia. Es importante definir cuales son los puntos de arranque que hicieron que los valores esenciales de la arquitectura moderna se volvieran la idea detonante para el conjunto habitacional Adolfo López Mateos. En la década de los años 50 la economía mexicana comenzaba a lograr un crecimiento constante y sostenido, lo cual hacía vislumbrar el éxito del programa revolucionario iniciado 20 años antes. Y con el ascenso industrial y urbano del país surge el debate público sobre el problema de la habitación popular.



MARIO PANI DARQUI
(1911-1993)

El arquitecto generador de México moderno.

Mario Pani, junto con Pedro Ramírez Vázquez, trascienden en el plano de la arquitectura moderna Mexicana, por ser los arquitectos con mayor ejecución de obras a gran escala, y la mayoría de corte social. Desde su llegada a México, hasta la creación de los primeros complejos multifamiliares, el esquema Corbusieriano los marca.



HOTEL REFORMA (1936)



ESCUELA NORMAL DE MAESTROS (1945)



CONSERVATORIO NACIONAL DE DANZA (1949)



CONJUNTO URBANO PRESIDENTE ALEMÁN (1950)



CONJUNTO URBANO PRESIDENTE JUÁREZ (1952)



TORRE DE RECTORIA C.U. (1954)



CONDOMINIO REFORMA (1956)

Como un experimento para su solución se plantea el plan de regeneración del centro y el área periférica inmediata al nororiente de la Ciudad de México, con el cual el Estado buscaba la estabilidad y conservación de la zona, apoyándose en sus instituciones de asistencia social para la dotación de vivienda a gran escala bajo el régimen de renta subsidiada, que estaría acompañada de la administración estatal de los servicios de mantenimiento.

En un diagnóstico del urbanista Mario Pani realizado en 1958 se identificó el tipo de habitación dominante en Nonoalco-Tlatelolco-Peralvillo-Tepito-Puebla como típicamente de vivienda para alquiler, por lo cual se apostó a que la iniciativa privada se corresponsabilizara con el gobierno en la necesidad de proporcionar habitaciones “grandes y baratas” en renta.

Al tiempo, en el ámbito económico, las acciones para fincar el progreso del país resultaban incongruentes con las demandas emergentes de la realidad social; de tal manera que se impuso una paz republicana pretendiéndose el fortalecimiento del capital de empresa. La represión de las demandas populares fue el fondo que conformó el “*milagro mexicano*”, el que finalmente sucumbía, ahogado en sus propias contradicciones.

Ya sin el empuje que representaba el desarrollo estabilizador y la tardanza en la liberación de los recursos prometidos por la alianza para el Progreso, Adolfo López Mateos inaugura oficialmente *Ciudad Tlatelolco*, sólo para revelar la nueva “meta de justicia social” consistente en hacer propietarios a los futuros moradores del gran Conjunto, desvirtuándose en los hechos el espíritu de la magna obra –que pretendía imitar el modelo europeo de dotación de vivienda de calidad en alquiler para la clase trabajadora–, abriéndole la puerta a la especulación inmobiliaria. Terminaba el sexenio de López Mateos y de costumbre, como suele ser desde aquellos tiempos políticos, dejar inaugurada la obra realizada aunque aún no se concluyan formalmente los trabajos.

Así pues, durante octubre y noviembre de 1964 el presidente saliente cortaba el listón rojo a distintas obras, entre ellas de infraestructura del Instituto Mexicano del Seguro Social en todo el país, de la presa de Nezahualcoyotl, del Infiernillo en Michoacán, del Museo Nacional de Antropología e Historia y del Palacio de Justicia del Tribunal Superior de Justicia del Distrito Federal y Territorios Federados. *La cereza del pastel* lo representó la unidad habitacional que lleva su nombre.

En tanto, el mandatario electo Gustavo Díaz Ordaz se entrevistaba informalmente en Washington con su homólogo estadounidense, Lyndon B. Johnson, previamente a sus respectivas tomas de posesión. El 21 de noviembre de ese año el primer mandatario llegó a las 11:45 a la Plaza de las Tres Culturas para la ceremonia inaugural del *Conjunto Urbano Presidente*

El milagro mexicano y la especulación inmobiliaria. El entonces presidente Adolfo López Mateos (1958-1964), habla con un grupo de funcionarios y empresarios, para delimitar la venta y fijación de precios para los distintos departamentos que se ofrecerán a la venta en el conjunto urbano Nonoalco-Tlatelolco.



3.8

Adolfo López Mateos en Nonoalco-Tlatelolco. Lo acompañaban el regente del entonces Departamento del Distrito Federal, Ernesto Uruchurtu, y Guillermo H. Viramontes, director del *Banco Nacional Hipotecario Urbano y de Obras Públicas* (BNHUOP, antecedente del hoy Banobras).

“...Aspira este monumental conjunto urbano a ser símbolo de la grandeza de México; ambicioso, nuevo y distinto ensayo de regeneración masiva de una gran zona degradada y solución de grandes e ingentes problemas sociales...”

Enfatizó Viramontes durante el discurso oficial, para luego revelar el monto total invertido: mil millones de pesos.

“Para llevarlo a cabo en su mayor parte; o sea, lo que correspondió al BNHUOP, que representa el 80 por ciento de lo construido, me complazco en expresar que no se emplearon recursos del Estado ni específicamente del presupuesto federal. El Banco puso en práctica un sistema absolutamente nuevo y original de financiamientos pactados en moneda nacional, a corto y mediano plazo, que serán cubiertos al venderse parte de las mismas obras ejecutadas”.

El funcionario revelaba así el nuevo objetivo: *“hacer propietarios a los moradores del gran Conjunto”*. La fórmula, adquirir un departamento mediante el sistema de Certificado de Participación Inmobiliaria. *“Cada Certificado representará una parte alícuota de la propiedad total de un edificio y otorgará a su propietario el derecho de uso y goce de una vivienda específica. En esa forma se cumple una meta de justicia social del señor presidente”.*

En continuación al discurso, Viramontes esclarece como será el financiamiento de las unidades:

“Los departamentos de interés social se venderán, de acuerdo con los deseos del señor presidente, en condiciones excepcionales, sobre la base de un pago de contado equivalente al 5 por ciento; 10 por ciento en 12 meses y el resto en 15 años, con un interés anual del 6 por ciento sobre saldos insolutos y con base en que en ningún caso la mensualidad represente más del 25 por ciento del ingreso familiar del adquirente”.

Lo anterior valía para todos los edificios –incluyendo los prototipos A, B y C, representativos de los estratos más débiles, a los cuales originalmente estaba dirigida la obra, y las condiciones de pago, a elegir por el comprador, podían ser en mensualidades crecientes o constantes.

Se había trastocado así el espíritu de la magna obra, que pretendió originalmente imitar el modelo alemán y español de dotación de vivienda de calidad en alquiler para la población de bajos recursos. Apenas dos años antes se había concluido la Primera Sección, momento en el cual se entregaron en renta a precios reducidos los departamentos considerados de “interés social”, pero ahora se había dispuesto que los arrendatarios que así lo solicitaran podían adquirir los espacios que ocupaban, aplicándose a cuenta del enganche un porcentaje del alquiler ya pagado. Como lo informó el titular del BHUOP, ese banco en su calidad de fiduciario del Fondo de Habitaciones Populares emitió dos series de certificados de Participación Inmobiliaria: los Amortizables Serie “A” y los No Amortizables Serie “B”. Con los primeros se buscaba que el Fondo obtuviera recursos económicos para destinarlos a la construcción del Conjunto, los cuales se comercializaron en el mercado financiero teniendo como garantía los inmuebles construidos; los segundos fueron el instrumento jurídico que sirvió al Banco para otorgar el derecho al uso y disfrute de los edificios por 99 años. La Serie “B” o representativa de aprovechamiento se vendió mediante contratos privados de compraventa con reserva de dominio en los que se estipulaba que el Banco conservaba la propiedad del título de crédito y mantendría en prenda el propio Certificado de Participación para garantizar la amortización. Con ese procedimiento el adquirente tenía derecho a la ocupación anticipada del departamento respectivo. *“Brillante culminación de un régimen”*, sentenciaba convencido el profesor y escritor Vicente Magdaleno durante la inauguración de la Ampliación del Paseo de la Reforma y del monumento a Cuitláhuac realizada ese mismo día.

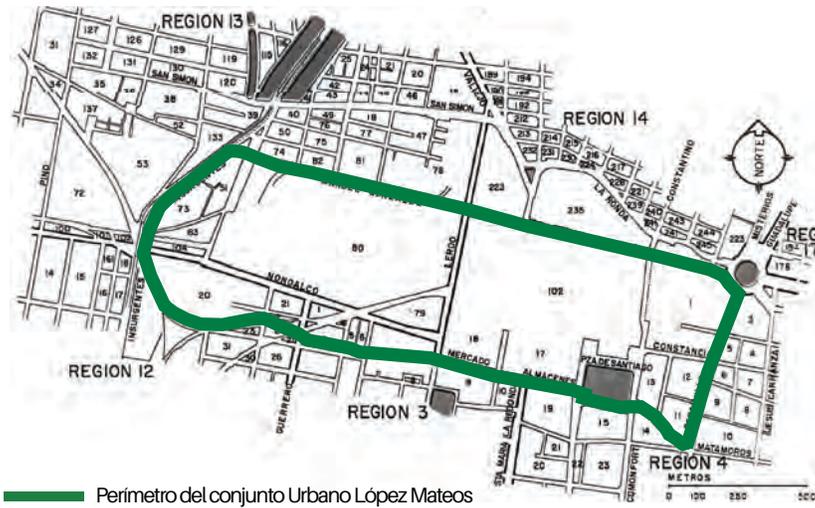
“Todas estas obras, agregaba de frente al presidente de la Nación, integran una reseña de la superación nacional, una apertura hacia nuevos rumbos del mexicano integral. Y culminó su alocución lanzado los al “Estado moderno, que sin suprimir los derechos de la iniciativa privada procede resueltamente y establece ese equilibrio y en armonía que deben ser la meta en todo contrapunto humano”.

Para esta zona era necesario el plan de regeneración planteado por Pani y las empresas inmobiliarias de la época; es una zona que está muy cerca del centro de la ciudad, y la reciente expansión del paseo de la Reforma, creó un corredor comercial que no podía permitirse la evolución de un barrio marginal. Respecto a la morfología anterior a la existente en Tlatelolco, la iglesia de Santiago Tlatelolco, estructura que sobrevive por más tiempo con alteraciones menores, cuando el templo había sido declarado monumento colonial en 1931

ZONAS LIMITRÓFES A TLATELOLCO CIRCA 1960



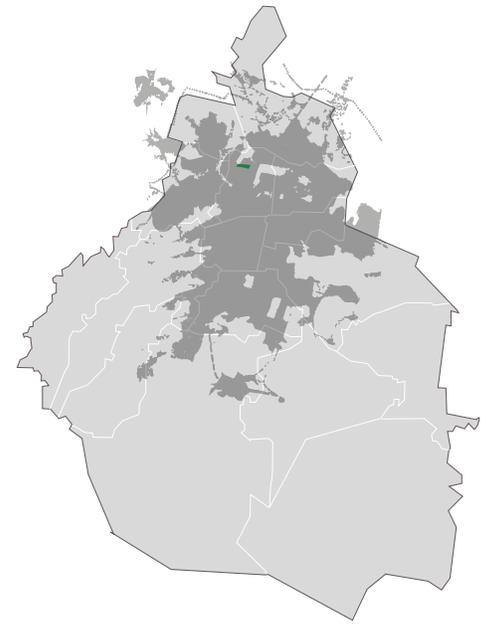
Plan Maestro Original de la renovación urbana propuesta por Pani.



Plan Piloto de las múltiples unidades que se realizarían para renovar urbanamente el centro de la Ciudad de México.



Mapa urbano de la zona y la ampliación de Reforma desde la glorieta del "caballito" hasta el actual eje 1 Norte.



Mancha urbana de la Ciudad de México en 1958



Fig 1. Cruce de la ampliación de Paseo de la Reforma con la avenida Hidalgo en 1964. En el fondo se observa el ex-convento de San Hipólito, y las colonias Guerrero, Santa María la redonda, y Perálvaro.



Fig 2. Ampliación de Reforma colindando con la parte este de la recién estrenada Unidad Habitacional Nonoalco-Tlatelolco. El proyecto urbano especulaba con regenerar las zonas limitrofes proyectando complejos similares al de Tlatelolco.

“EN SUPERMANZANAS EN LAS QUE SÓLO LA POBLACIÓN TRABAJADORA SE TRASLADÉ, PUES EL RESTO TIENE SUS SERVICIOS DIARIOS COMO ESCUELA PRIMARIA, DISPENSARIO, TEMPLO, COMERCIO DE ALIMENTOS, PARQUE, JUEGOS INFANTILES, ETC EN CADA UNIDAD”

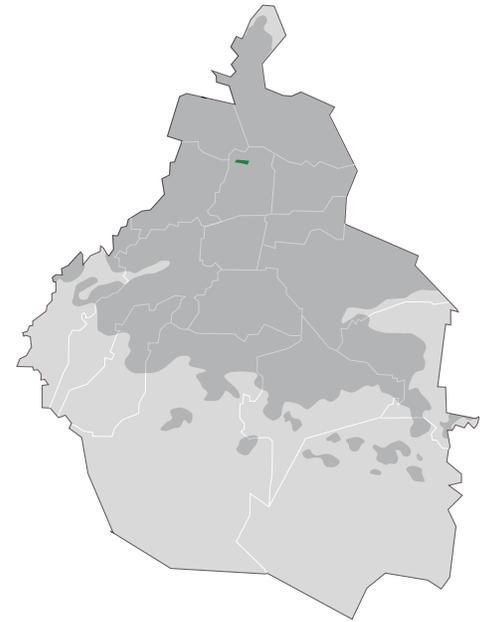
MARIO PANI

ZONAS LIMITROFES A TLATELOLCO CIRCA 2018

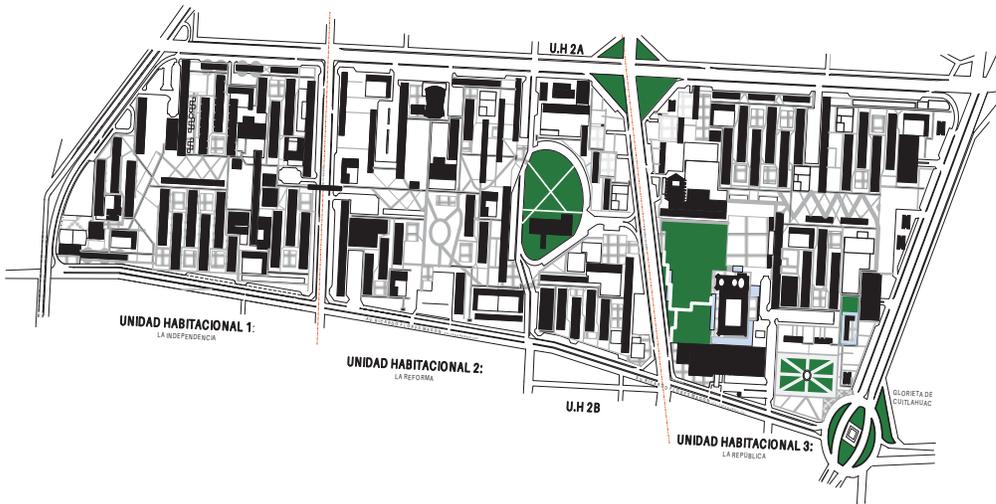


- Perímetro construido del plan maestro
- Perímetro real del plan maestro

Plan Maestro Original de la renovación urbana propuesta por Pani.



Mancha urbana de la Ciudad de México en 2018



Plan actual de Nonoalco-Tlatelolco y sub-divisiones territoriales.



Fig 6. Cruce actual de la ampliación de Paseo de la Reforma con la avenida Hidalgo en 2012. Actualmente en esta zona fluyen distintas rutas de metrobús (BRT) y la renovación de la alameda central.



Fig 7. Vista actual de la ampliación Paseo de la Reforma a altura de Nonoalco-Tlatelolco, se puede apreciar el crecimiento de las colonias aledañas y su densidad poblacional.



Fig 3. Las dos caras de Reforma en los costados poniente y occidente muestran panoramas adyacentes al valor comercial de los predios que colindan la avenida.

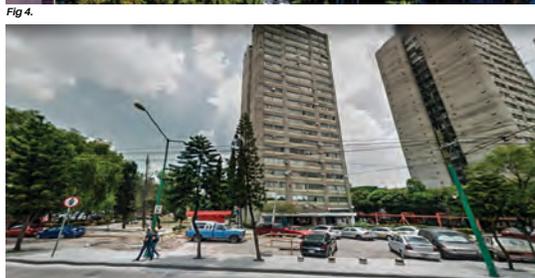


Fig 5. Glorieta de Cuatlahuac, con muestras de desgaste al paso de los años en la ampliación de Reforma, opuesto a las torres remanentes de Tlatelolco.



Fig 8. Glorieta de Cuatlahuac, con muestras de desgaste al paso de los años en la ampliación de Reforma, opuesto a las torres remanentes de Tlatelolco.

por iniciativa de Manuel Toussaint, los esfuerzos de relevantes personajes por hacer entender a las autoridades de la importancia de la historia y regresarle el valor artístico del conjunto monástico de Tlatelolco se lograron hasta 1944, luego de 80 años de permanecer en absoluto abandono, y la subsecuente restauración de tres décadas para observarla tal cuál la conocemos cuando se inaugura el Conjunto Urbano. Ya que el sitio arqueológico fue descubierto cuando la cimentación del edificio de la SRE y la unidad habitacional estaba en construcción. Durante la época de concepción de Nonoalco-Tlatelolco, los arquitectos mexicanos seguían los principios de la arquitectura moderna y sobretodo los postulados de Le Corbusier como el plan Voisin y la mayoría de los planes urbanísticos que dotaban de pies y cabeza a la nueva ciudad de México, se mostraban como transliteraciones que el arquitecto suizo había escrito 25 años antes.

En palabras de Xavier Monteys: *“La segunda propuesta urbanística teórica del arquitecto francosuizo después de la ville Contemporaine de 1922, abandonaba el esquema de centro y periferia para organizarse a partir de un eje vertebrador que unía la cabeza – la ciudad de los negocios– con las manos –la industria–, dejando a ambos lados del mencionado eje los sectores residenciales organizados en bloques a redent –zigzag o greca– dispuestos sobre un continuo paisaje verde y dotados de los equipamientos necesarios”*¹¹

Partiendo de la “demanda de imágenes” persistente en la sociedad, el estudio de los usos y contextos de las fotografías de arquitectura ha de atender sus implicaciones simbólicas. Al igual que las fotografías de Jardines del Pedregal, las del Conjunto Urbano Nonoalco-Tlatelolco proyectado por Mario Pani Arquitecto y Asociados difundieron la existencia de este proyecto arquitectónico conforme a un sistema de intencionalidades programadas, específicamente relativas a su funcionalidad.

Atrás quedó la pretensión expuesta por el urbanista Mario Pani al presentar el proyecto en la revista *Arquitectura* (No. 72, diciembre de 1960): *“la construcción de grandes conjuntos urbanos, como Nonoalco-Tlatelolco, forma parte de la revolución pacífica emprendida con firmeza por el actual régimen, porque su finalidad no es el embellecimiento de la ciudad, aunque este también se obtenga sino, sobre todo, dotar a los grandes grupos económicamente débiles de la población de la vivienda que necesitan para llevar una existencia decorosa, digna y saludable”*.¹²

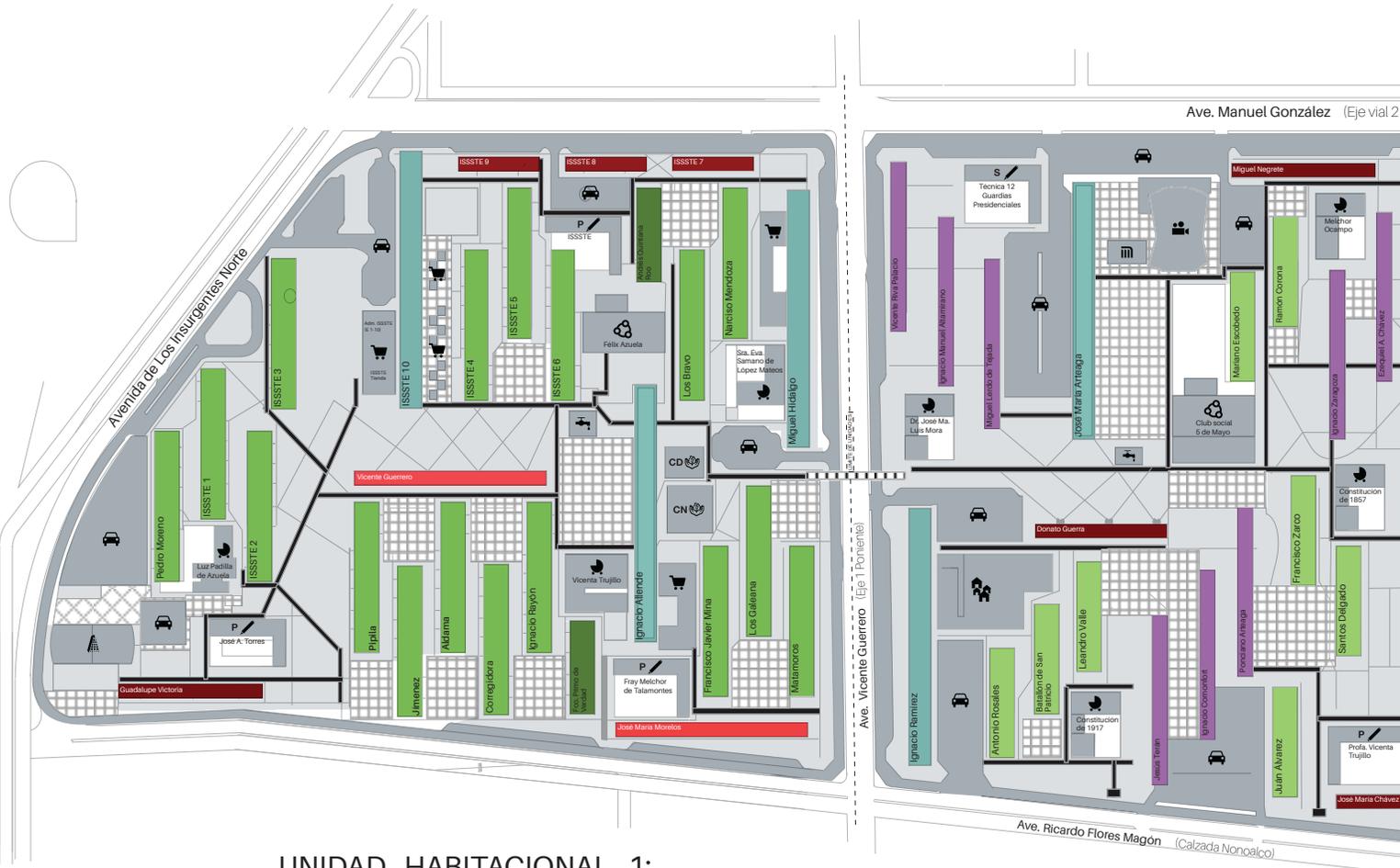
Para ello ofrecía *“rentas reducidas en beneficio de quienes lo necesitan”*¹³; en este caso, un universo de cerca de cien mil familias. Y es que, curiosamente, al estudiar la calidad de la habitación en la zona a regenerar encontró que el tugurio existía *“en un porcentaje mayor entre propietarios que entre inquilinos”*, por lo cual concluyó que *“edificar habitaciones multifamiliares en este sitio es mejor que lotificarlos para habitaciones populares en propiedad, lo que se prestaría*

a especulaciones y, al final, sólo extendería el tugurio y el jacal".¹⁴

No obstante, avanzada la edificación, en 1962, ya Pani en una entrevista periodística daba indicios del viraje de la concepción inminentemente popular de la obra: *"hay aún otro estrato, el 'D', el cual ya se encuentra en posibilidad inclusive de comprar su casa. Para personas de este nivel estamos levantando condominios, que les serán vendidos, constituyendo esto, por su parte, la colaboración privada a que hacíamos referencia anteriormente, junto a la participación de las compañías de seguros"*. Entonces resumía Manuel de Córdoba, colaborador de la revista *Construcción Moderna* (No. 185-186, octubre y noviembre de 1965), si se toma en cuenta la participación como inversionistas de las compañías de seguros, añadiendo a los compradores de condominios, resulta muy interesante, desde ahora, la intervención de la iniciativa privada. *"Sí, profundizaba Pani, interviene ésta en un 35 por ciento aproximadamente, del costo del proyecto, que es de mil 150 millones de pesos. Sin embargo, en lo que nosotros llamamos Nonoalco-2; o sea, en la construcción del actual proyecto, estimamos que esta participación privada alcanzará un 60 por ciento. Así, sucesivamente, pretendemos ir haciendo más y más interesante a la inversión privada obras de esta naturaleza, hasta convertir en mínima la participación estatal"*¹⁵, visualizando así un proceso integral de regeneración.

Cuando se iniciaron los trabajos de ampliación del Paseo de la Reforma, de la glorieta de la Lotería Nacional al actual Eje 2 Norte, fueron acomodadas en algunos edificios de Nonoalco, las familias desalojadas de las viviendas afectadas por las obras viales, con la promesa de obtener departamentos en arrendamiento en la Unidad. Posteriormente, se les planteó el problema de que debían de constituirse como copropietarios en condominio, motivo por el cual surgieron inconformidades las que continuaron durante 1964, en demanda de espacios en renta, pero no se les dio curso. BANOBRAS insistía y puso en circulación en todo el país el *Certificado de Participación Inmobiliaria*: *"Para los que compran estos certificados con el objeto de adquirir la propiedad del inmueble edificado, esencialmente para habitarlo, también les proporciona múltiples e importantes ventajas: por una parte, la posibilidad de convertirse en propietario sin que ello signifique un gran esfuerzo, en virtud de que los pagos mensuales que efectúan a cuenta del importe total del inmueble, no difieren en mucho de los que de cualquier manera cubrirían por concepto de renta, independientemente de la conveniencia que supone pagar su casa, en lugar de hacer pagos estériles por concepto de arrendamiento"*¹⁶.

El Banco terminó por declarar que no podía constituirse en administrador de inmuebles, ante lo cual se había decidido la venta mediante el Certificado de Participación Inmobiliaria de todos los edificios, desde los austeros tipo "A"



UNIDAD HABITACIONAL 1:
LA INDEPENDENCIA

UNIDAD HABITACIONAL 2:
LA REFORMA

Simbología

HABITACIONAL

- Edificios A
- Edificios A1
- Edificios A2
- Edificios A3
- Edificios B
- Edificios Bn
- Edificios Bc
- Edificios Bp
- Edificios Bo
- Edificio C
- Edificio I
- Edificio K
- Edificio L
- Edificio M
- Edificio N

- Limite Edificación
- Limite Conjunto

SERVICIOS

- Bombeo de agua (por U.H)
- Clínicas
- Conjuntos comerciales
- Clínica de Neuropsiquiatría de ISSSTE
- Clínica Dental ISSSTE
- Centro social (por U.H)
- Torre corporativa Tlatelolco (Banobras)
- Guarderías
- Primarias
- Secundarias
- Estacionamiento
- Estacionamiento Banobras

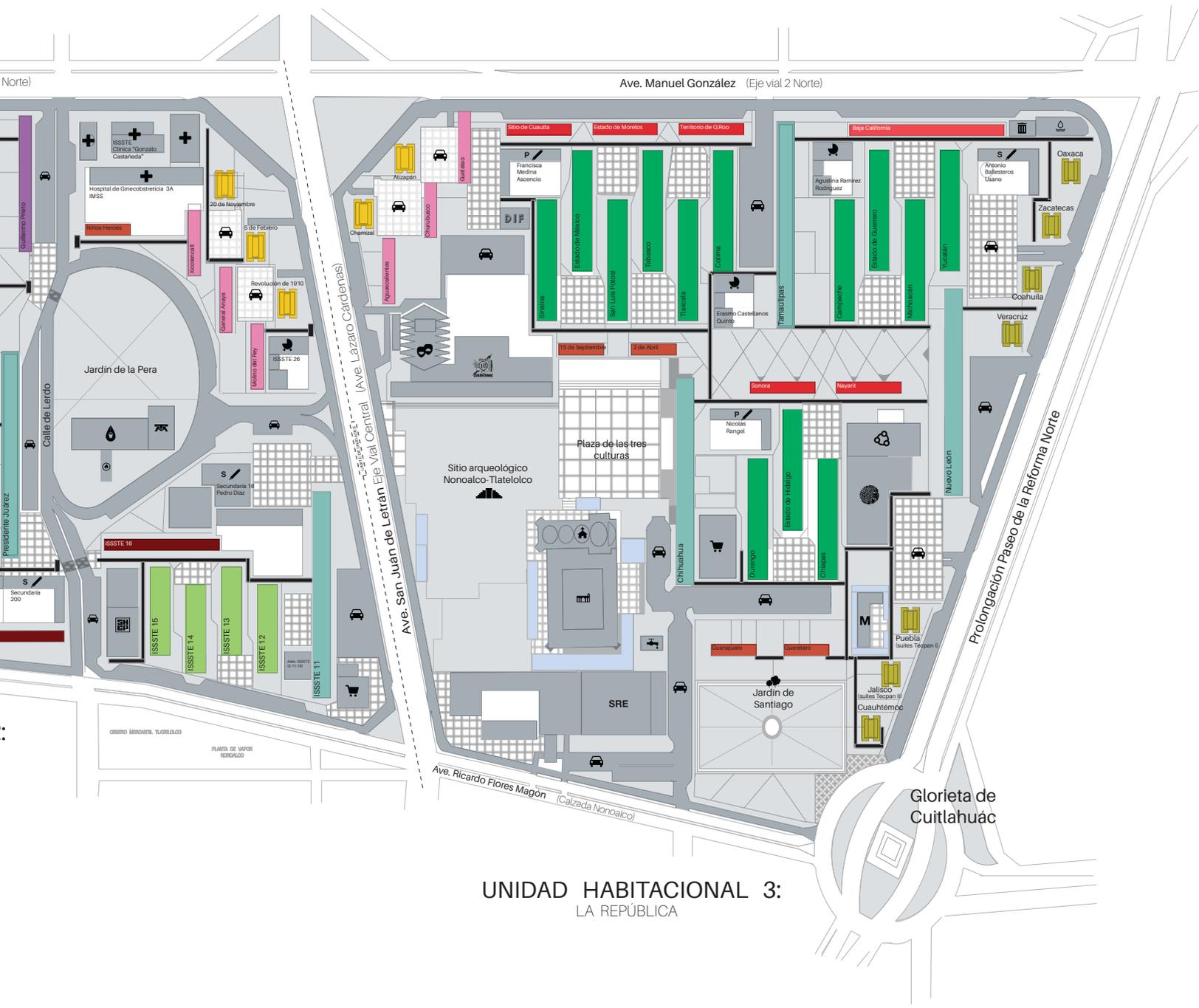
- Áreas verdes

- Sindicato de trabajadores de Hacienda
- Cine Tlatelolco
- Cárcamo de agua
- Control sistema de Gas
- Incinerador de basura
- Vocacional 7 IPN
- Pozos de agua
- Teatro Isabela Corona
- Zona Arqueológica
- Iglesia de Santiago Tlatelolco
- Convento de Santiago Tlatelolco

- Jardín de Santiago
- Subdelegación Tlatelolco
- SRE Secretaría de Relaciones Exteriores
- Estación de Metro+
- Oficinas FONHAPO
- Central de Teléfonos
- Museo Tecpan
- DIF

Fuente:
Conjunto habitacional Nonoalco-Tlatelolco
• Obras para México. 1984. México. • La estación de la Línea 3 Tlatelolco se inauguró el 20 de Noviembre de 1970.



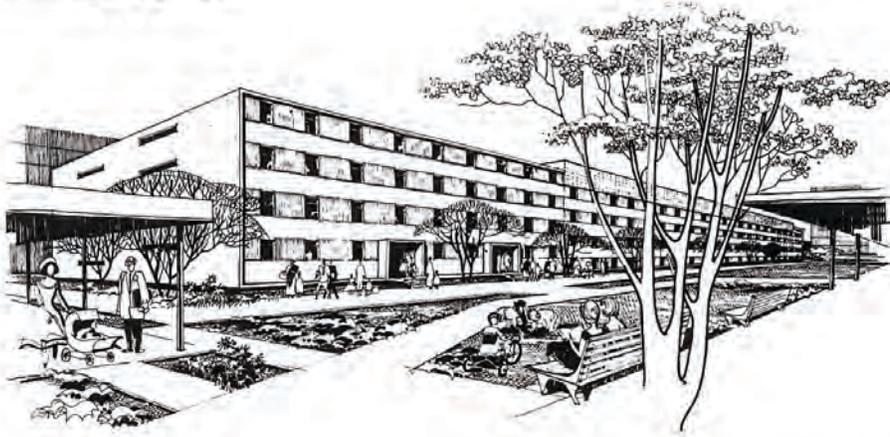


UNIDAD HABITACIONAL 3:
LA REPÚBLICA

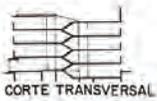
CONJUNTO URBANO ADOLFO LÓPEZ MATEOS NONOALCO-TLATELOLCO (1964)



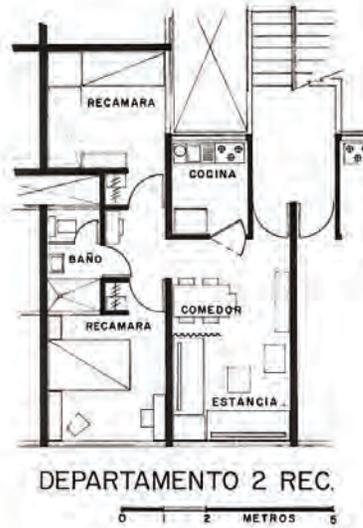
EDIFICIOS "A"



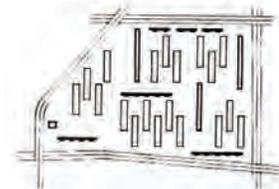
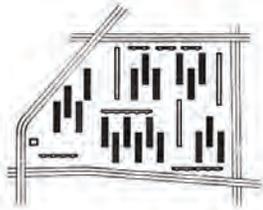
EDIFICIOS "B"



Número de edificios: 19.
 Número de pisos: 4
 Número de departamentos por edificio: 112.
 Superficie útil en metros cuadrados: 10,447.57.
 Capacidad: 1,056 habitantes.



Número de edificios: 6.
 Número de pisos: 8.
 Número de departamentos por edificio: 120.
 Superficie útil en metros cuadrados: 25,237.70.
 Capacidad: 1,620 habitantes.



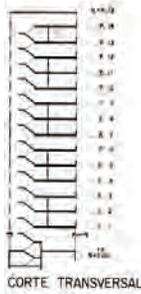
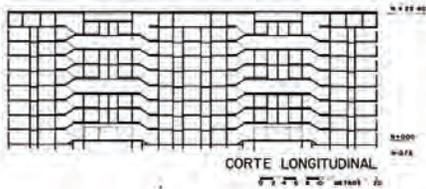
"EJEMPLO DE LA ELASTICIDAD
 UN EXEMPLE DE L'ELASTICITE
 EXAMPLE OF THE ELASTICITY"

"LA ESBELTEZ Y ARMONÍA
 L'ELEGANCE ET L'HARMONIE
 ELEGANT STRUCTURE AND HARMONY"

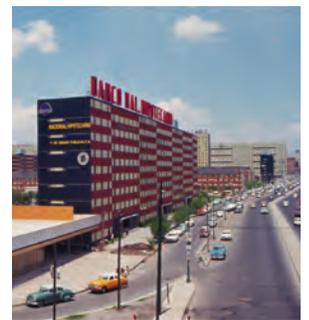
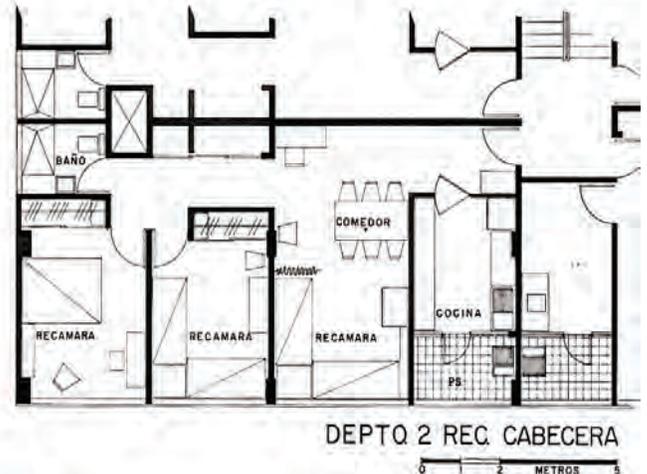
"SENCILLEZ DE COMPOSICIÓN
 SIMPLICITÉ DE LA COMPOSITION
 SIMPLICITY IN COMPOSITION"

"OTRO ASPE
 UN AUTRE A
 ANOTHER EX

EDIFICIOS "C"



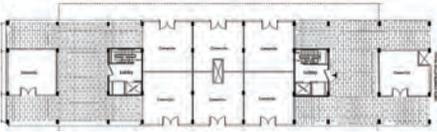
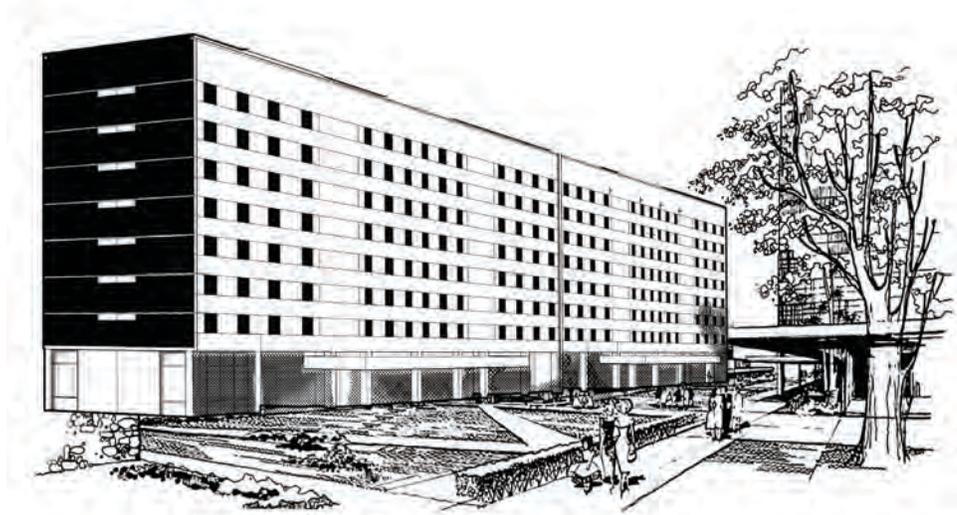
Número de edificios: 3.
 Número de pisos: 11.
 Número de departamentos por edificio: 288.
 Superficie útil en metros cuadrados: 30,341.70.
 Capacidad: 30,341.70.



CTO EXTERIOR "DIMENSIONES GENEROSAS
 SPECT EXTERIEUR DES DIMENSIONS GENEREUSES
 XTERIOR ASPECT" GENEROUS DIMENSIONS"

Esto y mucho más es Ciudad Tlatelolco... conózcala Planos arquitectónicos se moldean como publicidad dentro de la alegoría al mejoramiento urbano propuesto en Nonoalco-Tlatelolco, mostrando los departamentos como esplendidos productos a conveniencia del cliente.

EDIFICIOS "I"

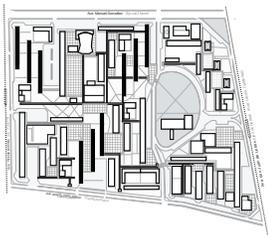


PLANTA BAJA COMERCIO

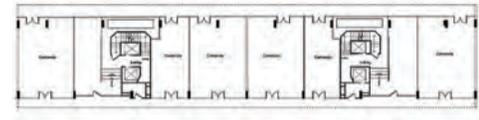


PLANTA TIPO

Numero de edificios: 9
Número de pisos: 8
Número de departamentos por edificio: 56
Capacidad: 840 habitantes



EDIFICIOS "K"

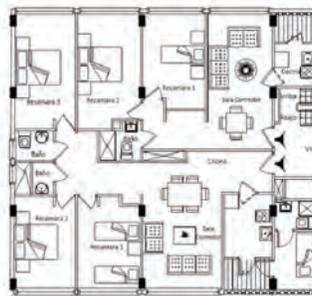
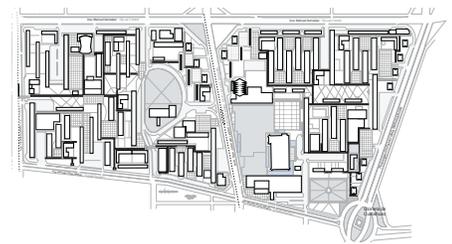


PLANTA BAJA COMERCIO

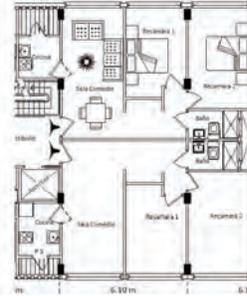


PLANTA PENTHOUSE

Numero de edificios: 6
Número de pisos: 14
Número de departamentos por edificio: 52
Capacidad: 832 habitantes



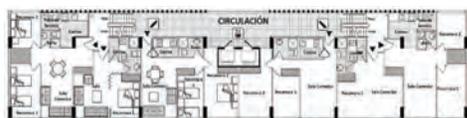
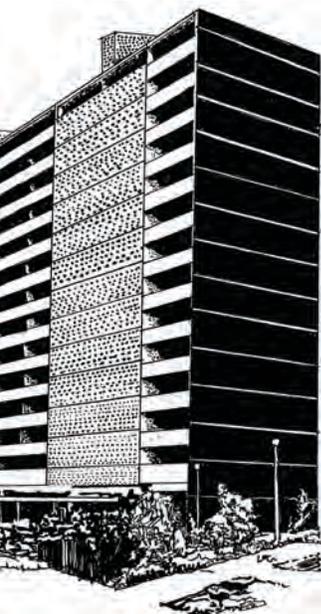
DEPARTAMENTO 3 RECÁMARAS



DEPARTAMENTO 2 RECÁMARAS



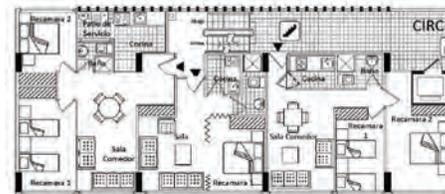
EDIFICIOS "L"



PLANTA TIPO

PLANTA BAJA COMERCIO

PLANTA TIPO CIRCULACIONES

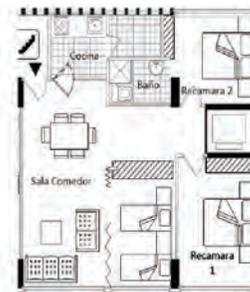
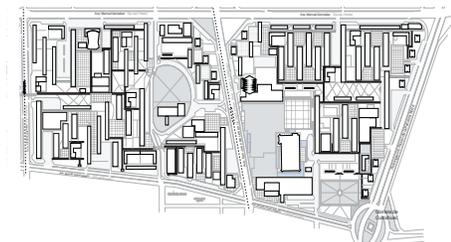
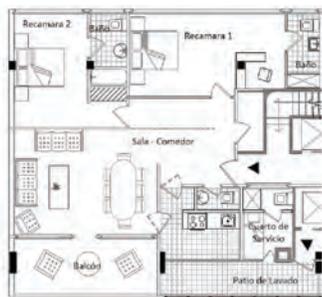


PLANTA TIPO

DEPARTAMENTO 1 y 2 RECÁMARAS

DEPARTAMENTO 3 RECÁMARAS

Numero de edificios: 5
Número de pisos: 14
Número de departamentos por edificio: 78
Capacidad: 468 habitantes

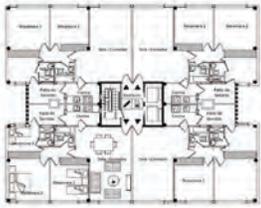


DEPARTAMENTO 2 RECÁMARAS PENTHOUSE

DEPARTAMENTO 2 A 3 RECÁMARAS



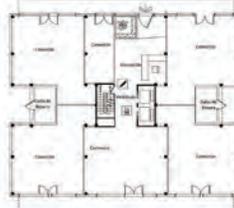
EDIFICIOS "M"



PLANTA TIPO



PLANTA PENTHOUSES



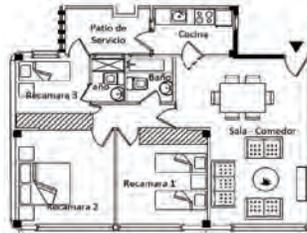
PLANTA COMERCIOS



PLANTA TIPO



PLANTA PENTHOUSES



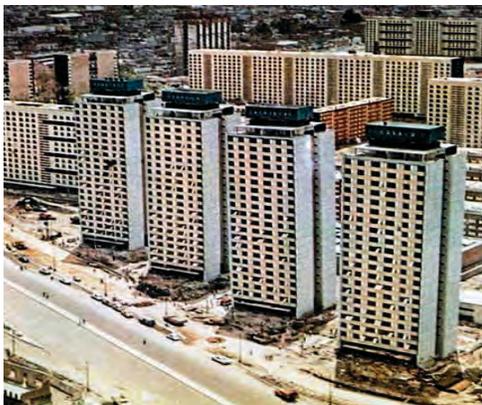
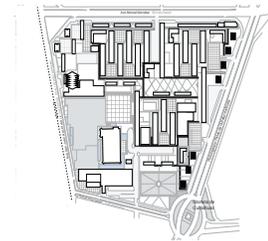
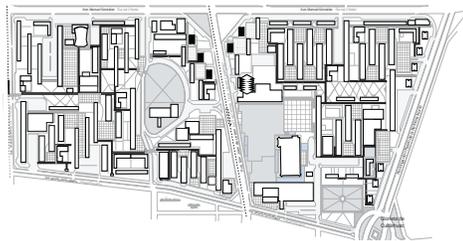
DEPARTAMENTO 1 y 2 RECÁMARAS

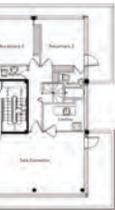


DEPARTAMENTO PENTHOUSE

Numero de edificios: 5
 Número de pisos: 24
 Número de departamentos por edificio: 82
 Capacidad: 246 habitantes

Numero de edificios: 7
 Número de pisos: 24
 Número de departamentos por edificio: 80
 Capacidad: 246 habitantes

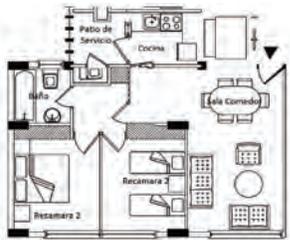




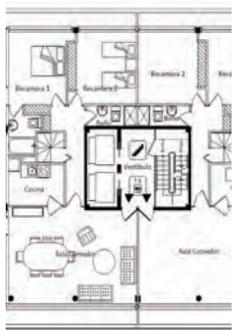
UNIDADES



PLANTA COMERCIOS



DEPARTAMENTO TIPO 2 RECÁMARAS



DEPARTAMENTO PENTHOUSE



¡ESTRENE!

LOS EDIFICIOS TIPO C se encuentran entre las Avenidas INSURGENTES, SAN JUAN DE LETRAN y PASEO DE LA REFORMA. Constan de 14 pisos, con tres o cuatro departamentos por planta, de una, dos y tres recámaras. Dos elevadores con servicio cada tres pisos. Con terrazas panorámicas cubiertas Locales para bancos, comercios y servicios en planta baja.

ENGANCHE:

6% de enganche total y 94% a 15 años.

FORMA DE PAGO:

Dos formas de pagos mensuales a elegir: CRECIENTES Y CONSTANTES

PRECIO	ENGANCHE	MENSUALIDADES	
		CRECIENTES*	CONSTANTES:
Desde \$ 76,000.00	1 Rec. \$ 5,000.00	\$ 440.91	\$ 600.98
Desde \$ 130,500.00	2 Rec. \$ 8,000.00	\$ 760.73	\$ 1,036.90
Hasta \$ 214,500.00	3 Rec. \$ 13,000.00	\$ 1,251.32	\$ 1,705.60

*En el plan de cuotas crecientes, el importe de las mensualidades se incrementa en un 5% sobre la cantidad mensual del año anterior.



EDIFICIO TIPO C



hasta los de lujo tipo “N”. Era, pues, indispensable recuperar lo invertido y todo quedó supeditado a ese principio. De esta forma, se inició la campaña de venta de los departamentos en calidad de condominios, pero como la población no respondía con la prisa anhelada, se desplegó una enorme publicidad en los medios:

“Ciudad Tlatelolco tiene instalación oculta de tubería para gas directa. Cuenta con gigantescos depósitos de agua potable y equipos de presión; plantas depuradoras de agua de riego; equipo de incineración, etc. Ciudad Tlatelolco ofrece hoy esta nueva y aventajada forma de vida, con la fácil adquisición de sus hermosos y funcionales departamentos que constituyen, además, sólida base de un patrimonio”.

“Esto y mucho más es Ciudad Tlatelolco... conózcala”¹⁷

*“¿Quién lo duda?, es grandioso y de bello mirar, pero —argumentaba en 1965 el arquitecto Ricardo Ramírez Silva, en Excélsior— además de que no obedece a su fin específico, ha creado problemas más graves que lo que pretendía resolver”.*¹⁸ *“Se edificó de hecho una ciudad para 80 mil habitantes dentro de otra ciudad de más de seis millones de habitantes. Parece ser que se llevó a cabo un magnífico estudio de las estructuras y de la belleza plástica del conjunto, pero a los proyectistas se les pasó por alto entrar a las venas, conocer las entrañas de su verdadero funcionamiento”*, remataba el arquitecto Ramírez Silva en momentos en los cuales quedaba clara y bien definida la nueva situación: para poder vivir en Nonoalco-Tlatelolco era indudable convertirse en comprador a corto o largo plazo.¹⁹ *“Grandes contrastes presentarán las condiciones de vida a que obligará el moderno conjunto en comparación a las actuales en que vive la gran mayoría en el DF”*, escribió por su parte el arquitecto José Mangino. *“El primero, con su maravillosa planeación integral, ante el segundo con sus vecindades, donde el 60 por ciento de la población vive en condiciones infrahumanas. Tlatelolco viene a resolver a 50 mil personas las deficiencias de drenaje, agua, luz, pavimentos y tantos otros servicios de que adolecen los sectores de habitación decadente en las que se convive en una promiscuidad que trae como consecuencia la falta de salud, de moral de educación, de cultura y de superación”*. Progresaba entonces un desencanto y una desesperanza entre los habitantes de las colonias proletarias, pues el Estado había claudicado en sus propósitos de realizar una obra eminentemente popular. En definitiva, con la ilusión de la modernidad se instauraba así en México la era de la condominiomanía generando insatisfacción de la vivienda de interés social y modelos que carecen de funcionamiento real en la realidad mexicana.

El concreto y la modernidad. Un folleto de publicidad del fabricante de concreto Apasco, donde se muestra a los vehículos revoladores enfrente de las torres tipo N, enfrente del paseo de la Reforma. Este material fue fundamental para la construcción del proyecto arquitectónico e inmobiliario modernista del país.



3.14

"PARA UNA FAMILIA PEQUEÑA COMO LA DE USTED. CIUDAD TLATELOLCO ESTE DEPARTAMENTO TIPO SUITE CUENTA CON COCINA AMUEBLADA Y CUARTO DE SERVICIO. PISOS DE PARQUET, CLÓSETS Y BAÑO AMUEBLADOS. ESTANCIA AMPLIA CON CONEXIONES PARA TELÉFONO Y TELEVISIÓN. DOS RECÁMARAS CON CLÓSETS Y MAGNÍFICOS ACABADOS...





4%

\$ 1.345⁰⁰

3.16

**...ADQUIERA ESTE PRECIOSO DEPARTAMENTO CON
SÓLO EL 4% DE PAGO INICIAL TOTAL Y \$1345
MENSUALES.**

**VIVA EN UN NIVEL DE VIDA SUPERIOR.
VIVA EN CIUDAD TLATELOLCO"20**

El avance de los medios masivos audiovisuales en el conjunto urbano como modelo publicitario.

Para la máquina propagandística estatal significaba generar mayor ganancia de los nuevos proyectos que se construyeron con dinero del erario público, presentando tácticas publicitarias que se usaban en la época, de corte Estadounidense y con presentaciones de un objetivo claro hacia el público que aspiraba a presentar. Partiendo de la “demanda de imágenes”²¹ persistente en la sociedad, el estudio de los usos y contextos de la fotografía, cine y televisión que la arquitectura ha de atender sus implicaciones simbólicas. Al igual que la publicidad asociada con los mega proyectos de la época como Jardines del Pedregal o Ciudad Satélite, las del Conjunto Urbano Nonoalco-Tlatelolco proyectado por Mario Pani Arquitecto y Asociados difundieron la existencia de este proyecto arquitectónico conforme a un sistema de intencionalidades programadas, específicamente relativas a su funcionalidad.

Las implicaciones del cine y televisión en los medios, concretamente en los emisores y distribuidores demuestran su papel como ejemplos de comunicación espacial, al convertir los edificios en imágenes comunicables.²²

Esta problemática obliga a replantear nuestra conceptualización de la arquitectura moderna: cómo pensamos su conformación en tanto discurso histórico. Siguiendo a Beatriz Colomina, la arquitectura del Movimiento Moderno es moderna no sólo por el uso de materiales como el vidrio, el metal o el concreto reforzado: su modernidad se debe también a la relación que establece con los medios técnicos informativos como la fotografía, el cine, la publicidad y las publicaciones.²³

Desde esta perspectiva, los medios de comunicación masivos constituyen un diálogo continuo con la constitución de la historia de la modernidad arquitectónica. Incluso puede afirmarse que la historia de la arquitectura no la determinan primordialmente sus formas y estilos, sino sus representaciones visuales. Las imágenes construyen los edificios y los edificios se construyen en el espacio de las imágenes.

Esta propaganda de los futuros proyectos arquitectónicos, acaso un boceto de lo que sería la campaña publicitaria del conjunto habitacional, puede considerarse el primer estímulo dirigido al imaginario respecto a una cultura urbana renovada que se desarrolla en el país durante los seis años siguientes. En el contexto de las ideas arquitectónicas, el debate internacional se dirigía a formular posibles soluciones para el crecimiento masivo de la población mundial. En el número 130 de *L'Architecture d'Aujourd'hui*, a partir de ejemplos de construcciones de multifamiliares de distintos países, se inicia

la discusión acerca de los nuevos modelos de distribución espacial en las unidades habitacionales a gran escala.²⁴ El plan de Mario Pani de construir el Conjunto Urbano Nonoalco-Tlatelolco en 1958 demostraba que el país podía aportar una solución a gran escala para el problema de la habitación, basada en un manejo distinto de los bloques modulares que recomponía la imagen arquitectónica. Para Pani, tal solución implicaba un planteamiento cultural: era preciso superar el complejo de inferioridad para emprender la construcción de magnas obras, como había ocurrido, según él, en el caso de Ciudad Universitaria²⁵

Esta última idea tiene como base la búsqueda de internacionalismo proclamada por la ideología desarrolladora, que, como veremos más adelante, reside en Nonoalco-Tlatelolco. intercambiando discusiones de belleza para consideraciones de función nos prometen mover a la arquitectura de un peso de perplejidad, y disputa sobre el esteticismo hacia una búsqueda incontenible de la verdad tecnológica. Hablando de las posturas de Le Corbusier, respecto a cuales son las funciones de “*La máquina para habitar*”, el arquitecto Franco-Suizo expuso una serie de requerimientos, fuera de los cuales quedaron atrás sus ideas más utópicas. Para Le Corbusier, la función de una casa, en el amplio aspecto de la palabra, representa:

- 1.Un refugio contra el calor, frío, ladrones y cualquier aspecto inquisitivo.
- 2.Un receptáculo para luz y sol.
- 3.Un cierto número de celdas apropiadas para cocinar, trabajar y vida personal

La arquitectura moderna tomó como dogma los postulados del señor Jeanneret-Gris, sin embargo, las condiciones socio-culturales, geográficas y temporales con las que escribió estos postulados fueron completamente distintas a lo que sucedió en nuestro país. El afán de integrar las clases sociales forma parte de la ideología desarrollista difundida en el sexenio de López Mateos y se sustenta en la visión de que el crecimiento económico es una alianza de clases y que los logros alcanzados por el impulso de la técnica, en este caso de la constructiva, debían beneficiar por igual a los estratos sociales. A pesar de que la imagen general de la obra sugiere uniformidad y líneas rectas, incorpora algunos elementos que rompen la monotonía estructural. Las diferencias de altura y orientación de los edificios, amplias áreas verdes y líneas ondulantes en los andadores. En suma, la conformación arquitectónica de Nonoalco-Tlatelolco es propia de las estructuras funcionalistas, dispuestas de manera variable según las ideas

fluctuantes en el debate internacional acerca de la posible organización de las edificaciones que albergan viviendas. En este sentido, para alejarse aún más de la imagen fría y homogénea de los multifamiliares, Mario Pani diseñó la torre de Banobras, destinada a alojar las oficinas del Banco Nacional Hipotecario y de Obras Públicas.

La torre de Banobras es el edificio distintivo de Nonoalco-Tlatelolco debido a su gran altura y forma triangular, resignificó los códigos visuales con que se habían observado tanto los edificios de oficinas como los multifamiliares. Portentoso modelo del desarrollo económico y de la conquista sobre la anarquía urbana de los barrios de Nonoalco y Tlatelolco, actúa como símbolo fundacional de una nueva ciudad y de la vida de sus pobladores. Pani conocía bien la importancia de las torres para imprimir una identidad a los proyectos urbanos y había comprobado su fuerza discursiva con la torre de Rectoría en el campus de Ciudad Universitaria y con las Torres de Ciudad Satélite.

Así, la supermanzana funcionalista adquirió una insignia original que la distinguía de la urbe y a la vez la unificaba a ella. Cabe señalar que en los años sesenta esa cortina de vidrio había obtenido ya el estatuto de marca registrada para los edificios de oficinas. No obstante, su fuerza emblemática como representación estatal y empresarial estaba desgastada y exigió a los arquitectos modernistas una re-semantización.²⁶ Por eso, Pani resignificó la cortina de vidrio al sacarla del sistema cúbico modular e introducirla en el prisma triangular de Banobras.

Vista en su contexto arquitectónico, la torre de Banobras podría pertenecer a lo que Charles Jencks ha llamado la arquitectura tardomoderna, que “toma sus ideas y formas del Movimiento Moderno hasta el extremo de exagerar la estructura y la imagen tecnológica del edificio en su afán de ofrecer un placer estético”.²⁷ Puede verse claramente que, en el diseño de la torre insignia de Nonoalco-Tlatelolco, Pani pulsó las formas de la arquitectura moderna y optó por redefinir su lenguaje. Era de esperarse que, luego de la tabula rasa llevada a cabo en Nonoalco-Tlatelolco, se erigiera un edificio-monumento capaz de representar el avance tecnológico de las fuerzas del capitalismo modernizante.

Se introdujo así, conforme a la expresividad estructural, un modelo que no posee un precedente directo en la historia de la arquitectura moderna. Su original imagen arquitectónica conformó el icono con que se identificaría el conjunto habitacional y aun la imagen corporativa de Banobras. Ya desde los inicios de la construcción de la que sería la máxima empresa arquitectónica del sexenio de López Mateos, el referente del futuro triunfante sería la torre de Banobras, que se insertaría inmediatamente en la cultura visual de la época gracias a su amplia difusión en los medios.



La modernidad en México y la arquitectura de Pani: Producto de una era

3.17

Habitando los medios Foto aérea muestra los edificios tipo B enfrente de la Avenida Manuel González, y en perspectiva a la faraónica unidad habitacional. Durante unos años, magníficas unidades habitacionales poblaron las páginas de las revistas foráneas en una época, dando validez al proyecto estatal de invertir en vivienda popular.

Aunado al proceso de regeneración urbana se encuentra el saneamiento de imágenes de la zona de Nonoalco-Tlatelolco. Un conjunto habitacional patrocinado por el Estado dispone desde sus comienzos una red de representaciones y difusión, estimuladas al mismo tiempo por las grandes escalas y las formas originales.

La torre (ahora convertida en logotipo), al mismo tiempo que propagaba el uso de novedosos materiales y la avanzada técnica constructiva, introducía al común de imágenes arquitectónicas una nueva versión de los edificios de oficinas. Dadas sus características, era hasta cierto punto predecible que el proyecto de la torre de Banobras captara la atención de los medios y la imagen de Nonoalco-Tlatelolco quedara contenida en ella. En la publicidad del macroconjunto distribuida en los números siguientes de *Arquitectura-México*, se advierte la asociación entre los dibujos y diagramas de la torre de Banobras, y, por otra parte, los adelantos técnicos constructivos que vendrían como alarido publicitario en las publicaciones indicadas. Es aquí donde podemos observar un vínculo directo entre la arquitectura y sus implicaciones mercantiles, fenómeno que abordaremos más adelante al examinar las imágenes que han representado Nonoalco-Tlatelolco.

La edificación del macroconjunto también se divulgó en publicaciones internacionales. La revista francesa *L'Architecture d'Aujourd'hui* y la estadounidense *Architectural Design*²⁸ demuestran, con sus números dedicados a México, ambos de septiembre de 1963, la importancia del Conjunto Urbano Nonoalco-Tlatelolco para la arquitectura y el urbanismo. En el plano internacional, la analogía quizá más sugerente para el historiador de la arquitectura la constituye el paralelo entre la solución urbana adoptada en Nonoalco-Tlatelolco y la creación de planes generales para ciudades como Brasilia y Chandigarh. El proyecto de Pani se analiza en el número 101 de *L'Architecture d' Aujourd'hui*²⁹, junto a los proyectos de Lucio Costa y la legendaria intervención urbana en la India por Le Corbusier, externando a ello los grandes hechos arquitectónicos que servirían para adentrar a estos países considerados periféricos en el discurso global de la arquitectura moderna. Por lo tanto, este número de la revista francófona funcionó como agente de construcción mediática de los tres proyectos que, dada su amplia difusión, se adentraron en la memoria colectiva como símbolos de progreso.

En esta historia mediática paralela a la construcción y consolidación de Nonoalco-Tlatelolco como un proyecto magno para la vida urbana de la ciudad, las fotografías de Armando Salas Portugal figuran como muestras del momento culminante de la gran empresa arquitectónica. La serie realizada en 1966, más de un año después de inaugurado el Conjunto Urbano, codificó visualmente

su lenguaje arquitectónico. Con una mirada analítica y alcanzando una notable expresividad estética, Salas Portugal creó imágenes que, más allá de ilustrar la arquitectura moderna mexicana en uno de sus periodos de máxima intensidad, abren justamente caminos para problematizarla.

La fotografía de arquitectura tiene como objetivo principal la concordancia entre dos disciplinas que trabajan en el análisis y entendimiento del objeto arquitectónico, trata de ser lo más fidedigno a lo que se trata de plasmar en el negativo del rollo, no obstante, siendo el caso de Armando Salas Portugal, él comprende las proporciones arquitectónicas en el plano visual en gran medida gracias a su formación profesional en la química, ciencia que demanda un alto grado de rigor y exactitud. Por tanto, su pensamiento lógico y su reflexión científica fueron determinantes en la noción espacial subyacente en su fotografía arquitectónica.

En la producción de fotografía arquitectónica de Salas Portugal correspondiente a los años sesenta, además de la extensa serie del Conjunto Urbano Nonoalco-Tlatelolco, figura su interpretación visual del Museo Nacional de Antropología, obra del arquitecto Pedro Ramírez Vázquez, donde notables piezas de las culturas prehispánicas tienen como marco las formas de la arquitectura moderna. La estética lograda por el fotógrafo de un arte prehispánico adentrado en el espacio museístico adquiere un carácter escenificador para los vestigios prehispánicos, de la misma manera que las fotografías de los restos en la Plaza de las Tres Culturas de Nonoalco-Tlatelolco. En una de las tomas, la herencia arqueológica y la iglesia virreinal de Santiago Tlatelolco se encuentran enmarcadas por columnas diagonales de acero dispuestas de forma continua sobre el pasillo de un edificio moderno. Queda representada así la idealización del vínculo del México moderno con sus raíces legendarias, con una cubierta estética que reviste la fuerte destrucción acaecida en el sitio arqueológico en el momento en que se construyó el megaconjunto³⁰.

A partir de las fachadas de los edificios funcionalistas, Salas Portugal genera abstracciones visuales codificadas mediante el esquema moderno de la retícula. Esta última, descripción de la dimensión espacial moderna.³¹ es en las fotografías de Nonoalco-Tlatelolco un reflejo de la estructura de la arquitectura funcionalista y de la redefinición del tejido urbano.

La serie de Armando Salas Portugal es un ejercicio de análisis y expresividad de la arquitectura de Nonoalco-Tlatelolco. Adentrándonos a la cualidad espacial, mediática y semiológica de las fotografías, la torre de Banobras y la toma panorámica del conjunto ya que estas son las que mayor peso visual han tenido, y finalmente han sido reproducidas como partes icónicas del conjunto Tlatelolca. En la imagen de Salas Portugal, la torre Banobras se conecta como un contrapicado



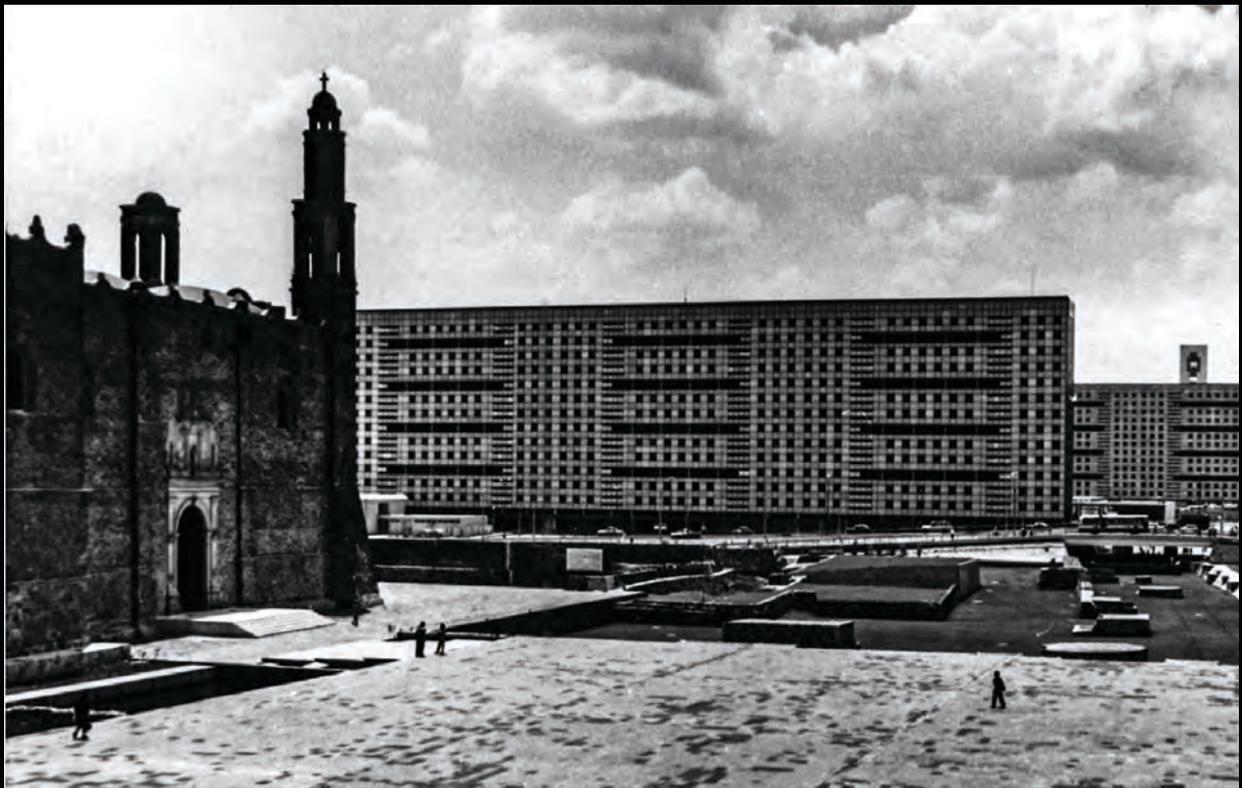
3.18



3.19



3.20



3.21

en el que la cualidad geométrica del edificio se jerarquiza en proporciones que le brindan un aire imponente. Las líneas de la retícula conducen a lo de la torre. Esta aparece como receptáculo de luz, un espejo que abre el espacio urbano y lo convierte en un elemento cinético de la estética citadina gracias al paso de las nubes.³² Después del saneamiento del barrio efectuado por los urbanistas modernos mexicanos, la representación de sus logros reivindicadores está en una fotografía del conjunto de grandes edificios cristalinos, de geometrías puras e inmaculadas. Aquí encontramos que el encuadre fotográfico de Salas Portugal, que fue logrado mediante un tripié en panorámica, la extensión de un paisaje urbano en el cual se levantan construcciones rectangulares de diferentes escalas. Su organización en el espacio es sucesiva, sigue un patrón determinado de acuerdo con sus dimensiones. Cada bloque posee retículas dentro de sí, creando, a partir de estos planos de coordenadas, un orden arquitectónico clarificado. Las caras de los prismas están liberadas; no se yuxtaponen, debido a que guardan cierta distancia. En su amplitud se encuentra la posibilidad de percibir sus facetas, que son construidas visualmente desde el lente del propio fotógrafo.

La composición de esta fotografía genera contrastes que mediáticamente codifican al espectador, y Pani estuvo consciente de la elección del ejecutor de sets preferido por los proyectos inmobiliarios del México moderno, por ende Salas Portugal era un sujeto inmerso en las conformaciones modernizadoras de la urbe, participante y testigo de la rápida transformación gracias al boom económico de los 50.

Con esta foto, conocemos el contexto urbano de Tlatelolco debido a la amplitud de la toma y le asignamos un aspecto de pertenencia al territorio, mientras que en la foto de Banobras aparece el edificio como prisma único y tótem del conjunto, generando dentro del trasfondo fotográfico de ambas tomas, el vínculo que las une es lo que contienen en sí; el esquema icónico de la arquitectura del siglo XX, la retícula.

Este elemento de alineación espacial y croquis de las imágenes arquitectónicas, la retícula tiene un peso fundamental en la historia de la arquitectura moderna. La toma de establecimiento o -establishing shot- de Nonoalco-Tlatelolco representa un sistema de inclusión y exclusión frío de los proyectos regeneradores modernos, logrados con base en una zonificación previa como la que había hecho Pani, el cual resolvía el problema de viviendas asequibles en México al construir multifamiliares en supermanzanas le-corbusierianas; se adaptan a la vida de lo que alguna vez fueron *los Olvidados* en cubos funcionalistas que reacomodan el tejido urbano de manera jerárquica, en donde la cabeza (torre Banobras), es el estado que comanda, la equidad de sus ciudadanos en los



3.22

Salas Portugal, codificador del espacio moderno En la serie de fotografías que realizó Armando Salas Portugal a la unidad Habitacional Nonoalco-Tlatelolco, y en especial a la Torre Banobras. El fotógrafo establece un diálogo entre la traza ortogonal del conjunto y las múltiples configuraciones que ofrece al espacio urbano del norte de la ciudad.

prismas modernos de la ciudad jardín, la masa poblacional que ha conseguido una vivienda digna, regida por la estabilidad social y desarrollo económico de la época.

Pani, entendiendo el poder de las publicaciones, tenía claro el potencial de la divulgación de su imagen en los principales círculos de debate de los acontecimientos de la actualidad. Sin embargo él estaba consciente del discurso generador y transformador del conjunto al haber realizado otros como el conjunto Juárez y el CUPA, y en 1961. Al publicarse el libro *The Death and Life of Great American Cities* de Jane Jacobs, se postulaba la defunción de la ideología funcionalista constructora de la arquitectura moderna. Pero quizás la crítica más fuerte del funcionalismo y la arquitectura moderna en el panorama global es la película *Playtime* (1966) de Jacques Tati, ya que muestra una metrópoli donde todos los edificios son idénticos, y la alienación del individuo dentro lo que llamaría “ciudad”, debido a lo homogéneo que es.^{33,34}

Los bloques uniformes de *Playtime* tienen una correspondencia con los edificios habitacionales de Nonoalco-Tlatelolco, no obstante, Pani atiende la crítica de la arquitectura funcionalista llevada a grandes dimensiones ofreciendo en el número monográfico imágenes aéreas de gran efecto. Con las tomas realizadas en el contexto de documentales y material publicitario con la bicromía excendente en cada plano -el canon arquitectónico por excelencia-³⁵. El arquitecto valida la posición de su proyecto urbano y pone a disposición del público el sistema utilizado para rehabilitar zonas relegadas de la ciudad.

Desde esta perspectiva esperanzadora, el arquitecto concibe el máximo logro arquitectónico del sexenio de Adolfo López Mateos, que habría de perdurar como su testamento moral para el país. Por tanto, esta unidad habitacional da cuenta de los beneficios legados por un presidente y la representación de un régimen.

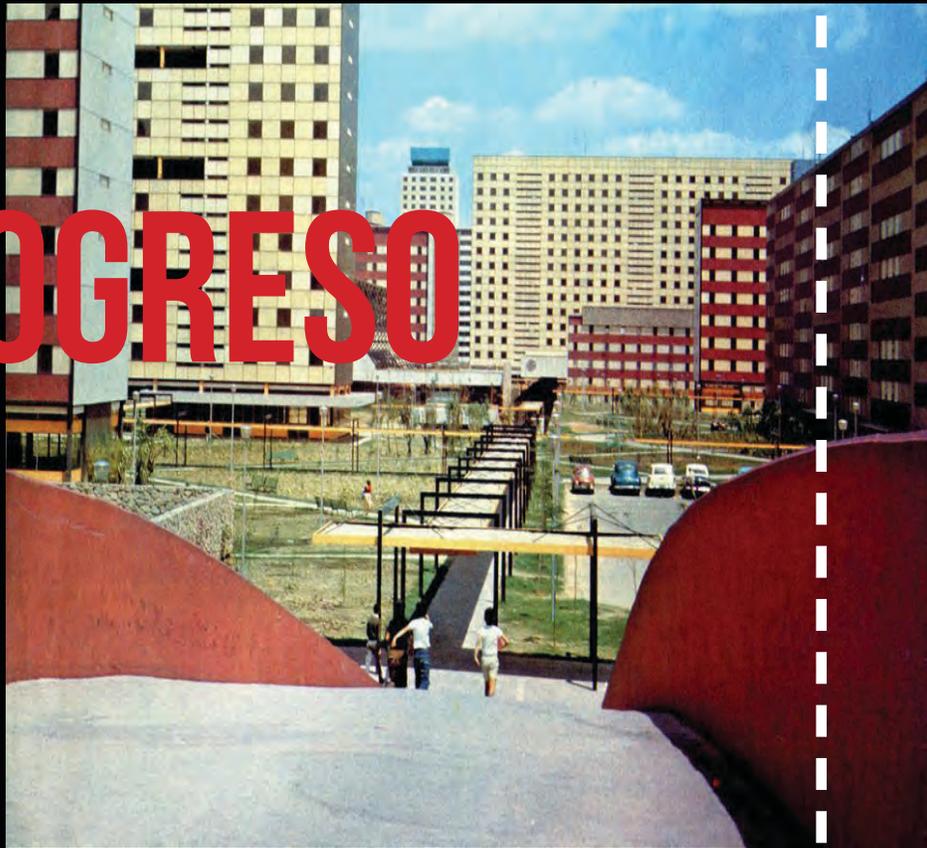
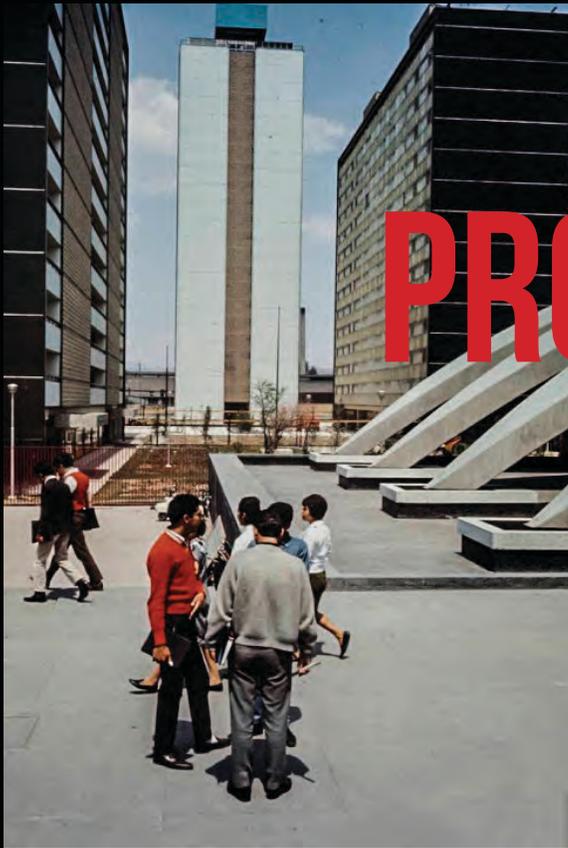
De acuerdo con Pierre Bourdieu, los resultados de lo que él llamó el sistema de producción cultural tiene dos significados: como mercancías y como objetos de carácter simbólico.³⁶ Este sentido doble puede percibirse claramente en el discurso publicitario. El artículo de consumo, *la casa, es materia práctica, de uso directo*, que corresponde a los niveles aspiracionales de las clases sociales, la venta de estos condominios, al estar maniatada con esquemas de pago similares a una hipoteca, tendrían que venderse rápido para evitar saldos rojos en las arcas de los inversores. La arquitectura en términos mercantiles es como un objeto accesible³⁷ en los flujos de capitales que ofrece, ya que a través de sus estilos y modelos, se abre una posibilidad de transformar identidades. Quienes perciben las imágenes arquitectónicas absorben y evalúan a través de ellas sus propias necesidades, deseos y rutinas. Los medios, principales reflectores de los

capitales simbólicos, operan en el caso de la arquitectura a manera de vitrina que oferta la oportunidad de pertenecer a un campo social más alto. De acuerdo con Beatriz Colomina, *“en la era de los medios de comunicación de masas el cliente no es simplemente quien paga el edificio o quien vive en él. El cliente es también el crítico, el periodista, el vecino, el lector, el político; en una palabra, el público en sentido amplio”*.³⁸

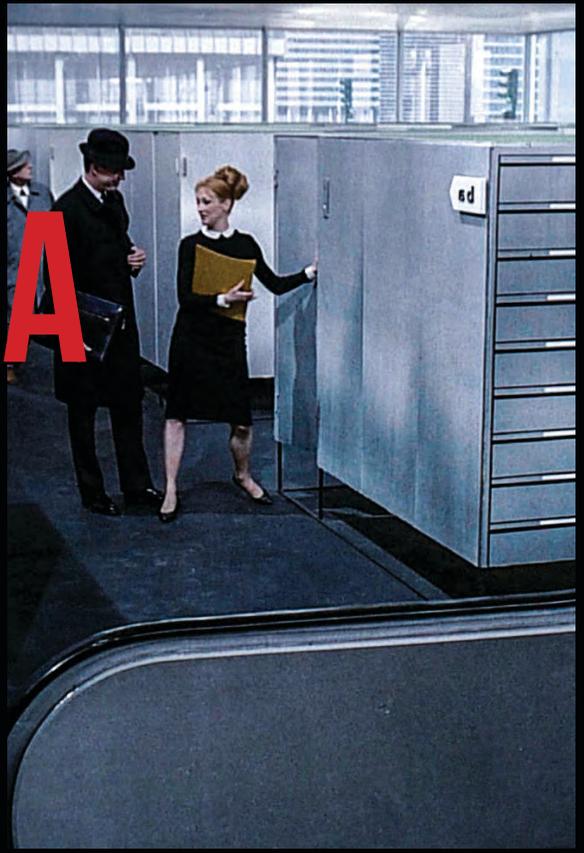
Lo que vemos en este ejemplo es cómo una arquitectura de alta tecnología tiene la capacidad no sólo de reconfigurar una zona urbana en la memoria colectiva, sino de circunscribir ésta a un campo de flujos económicos. Como se señaló antes, BANOBRAS ofertaba diferentes tipos de mercancías habitacionales en Nonoalco-Tlatelolco. En función del poder adquisitivo del usuario, en el multifamiliar se puede alcanzar el sitio más alto, es decir, los edificios de mayor número de pisos. A poco más de un año de haberse inaugurado Nonoalco-Tlatelolco, las pruebas visuales refieren un éxito comercial del proyecto. Según la información oficial, sólo durante los 10 primeros días de venta de las propiedades, se logró comercializar una vigésima parte de lo calculado, razón por la cual se afirmó que el proyecto era una punta de lanza para vigorizar la economía nacional.³⁹ El mismo sitio, donde culminaba un sueño y donde se condecoraba a la revolución institucionalizada, fue el escenario de su crisis ideológica y el inicio de su decadencia. El conjunto que debía ilustrar paradigmáticamente el canon de los grandes hechos constructivos debido a todo el aparato mediático que lo rodeó, pasó al imaginario asociado a la destrucción.

La imagen arquitectónica, más allá de ser determinante para conferir validez o no a los proyectos, es un dispositivo para plantear diversas problemáticas que operan en la arquitectura. Son las imágenes las que construyen a la arquitectura, las que la hacen transportable y accesible, y cuando es destruida, las que la salvan en la memoria de los tiempos.

PROGRESO



CRÍTICA



NOTAS

1. Obscura Gutiérrez, S. (2011). "La construcción del imaginario sobre la pobreza en el cine Mexicano" en: *Cultura y Representaciones Sociales*. (año 6, no. 11, septiembre 2011) p.165.
2. San Juan Victoria, C. (1985). *Nueva pobreza mexicana*. en *Historia Mexicana*. (vol.35, no.1, Julio-septiembre). El colegio de México: México. pág. 177.
3. Silva Escobar, J. (2011) "La época de Oro del cine mexicano: La colonización de un imaginario social" en: *Culturales* (vol. VII, núm 13, enero-julio). Universidad Autónoma de Baja California: México. p. 7-30.
4. Adriá, M. (2005). *Mario Pani: La construcción de la modernidad*. Gustavo Gili. México . 2005.
5. LOS OLVIDADOS | UNITED NATIONS EDUCATIONAL, SCIENTIFIC AND CULTURAL ORGANIZATION en UNESCO Recuperado de : <http://www.unesco.org/new/en/communication-and-information/flagship-project-activities/memory-of-the-world/register/full-list-of-registered-heritage/registered-heritage-page-5/los-olvidados/>.
- EL REGISTRO DE LA MEMORIA DEL MUNDO - PATRIMONIO AUDIOVISUAL | ORGANIZACIÓN DE LAS NACIONES UNIDAS PARA LA EDUCACIÓN, LA CIENCIA Y LA CULTURA en UNESCO Recuperado de : <http://www.unesco.org/new/es/communication-and-information/resources/multimedia/photo-galleries/preservation-of-documentary-heritage/photos-memory-of-the-world-register/memory-of-the-world-register-audiovisual-heritage/>.
6. Digón, M. (2010). "Nosotros los pobres, ustedes los Olvidados" en: *XIV Encuentro de Latinoamericanistas españoles. Congreso Internacional 1810-2010: 200 años de Iberoamérica*. Santiago de Compostela: Consejo Español de Estudios Iberoamericanos/Centro Interdisciplinario de Estudios Americanistas "Gumersindo Busto"/Universidad de Santiago de Compostela, pp. 581-595.
7. Obscura Gutiérrez, S. (2011). "La construcción del imaginario sobre la pobreza en el cine Mexicano" en: *Cultura y Representaciones Sociales*. (año 6, no. 11, septiembre 2011) p.164.
8. Rubio Merino, J. (2013). "México: Partida de Ajedrez. Mario Pani" en: *Espacialidades. Revista de Temas contemporáneos sobre lugares, política y cultura*. (vol. 3, núm. 1, enero-junio) México: Universidad Autónoma Metropolitana. Cuajimalpa. p. 8-23.
9. Rubio Merino, J. (2013). "México: Partida de Ajedrez. Mario Pani" en: *Espacialidades. Revista de Temas contemporáneos sobre lugares, política y cultura*. (vol. 3, núm. 1, enero-junio) México: Universidad Autónoma Metropolitana. Cuajimalpa. p. 8-23.

10. Prieto, A. (2014). *Hotel Reforma: Del esplendor a la ruina*. 6 de enero de 2016. en: *Obras*. Sitio web: <http://obrasweb.mx/arquitectura/2014/07/06/hotel-reforma-del-esplendor-a-la-ruina>.
11. Monteys, X. (2005). *Le Corbusier, Obras y proyectos*. Editorial Gustavo Gili: Barcelona. p. 120.
12. 13 y 14. *UNIDAD HABITACIONAL TLATELOLCO, Arquitectura* (No. 72, diciembre de 1960). México.
15. *Construcción Moderna* (No. 185-186, octubre y noviembre de 1965). en: Arellano, L. (2012). *Nonoalco-Tlatelolco a la venta: La historia*. en: *Entre semana*. (19 de enero de 2016). Recuperado de: <http://www.entresemana.mx/?p=4830>.
16. y 17. Arellano, L. (2012). *Nonoalco-Tlatelolco a la venta: La historia*. en: *Entre semana*. (19 de enero de 2016). Recuperado de: <http://www.entresemana.mx/?p=4830>.
- 18 y 19. Arellano, L. (2012). *Nonoalco-Tlatelolco a la venta: La historia*. en: *Entre semana*. (19 de enero de 2016). Recuperado de: <http://www.entresemana.mx/?p=4830>.
20. Arellano, L. (2012). *Nonoalco-Tlatelolco a la venta: La historia*. en: *Entre semana*. (19 de enero de 2016). Recuperado de: <http://www.entresemana.mx/?p=4830>.
21. Gombrich, E. (1999) Usos de las imágenes. Estudios sobre la función social del arte y la comunicación visual. México: Fondo de Cultura Económica. p.7.
22. Lipstadt, H. (1989). “*Architectural Publications, Competitions and Exhibitions*”, en: *Architecture and its image. Four centuries of architectural representation*. Montréal: Canadian Centre for Architecture. p.119. Traducción por autor.
23. Colomina, B. (1996). *Privacy and Publicity. Modern Architecture as Mass Media*. Cambridge: MIT Press. p.73. Traducción por autor.
24. *HÁBITAT*”, *L'ARCHITECTURE D'AUJOURD'HUI*, núm.130, febrero-marzo de 1961.
25. Krieger, P. (2008). “*Nonoalco-Tlatelolco: renovación urbana y supermanzanas modernas en el debate internacional*”, en: Noelle, L. comp. (2008). *Mario Pani*. México: Universidad Nacional Autónoma de México - Instituto de Investigaciones Estéticas. p.250.
26. Krieger, P. (2006). *Paisajes Urbanos. Imagen y memoria*. México: Universidad Nacional Autónoma de México - Instituto de Investigaciones Estéticas. p.154.
27. Jencks, C. (1982). *La arquitectura tardomoderna y otros ensayos*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili. p.8.
28. Krieger, P. (2006). *Paisajes Urbanos. Imagen y memoria*. México: Universidad Nacional Autónoma de México - Instituto de Investigaciones Estéticas. p.154.
29. Jencks, C. (1982). *La arquitectura tardomoderna y otros ensayos*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili. p.8.
30. Krieger, P. (1998). *City of Islands. Images and Conscience of modern urban structures in Mexico city*. en *Curare*. (núm.12, enero-julio 1998). p.119.

Tlatelolco a través de los medios de comunicación

31. Krauss, R. (1996). *Retículas*, en: *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*. Madrid, Alianza, 1996. p 26.
32. Krieger, P. (2006). *Paisajes urbanos. Imágenes y memoria*. México: Universidad Nacional Autónoma de México - Instituto de Investigaciones Estéticas. p. 178.
33. Neumann, D. (1996). *Film Architecture: Set Designs from Metropolis to Blade Runner*. Nueva York: Prestel. p.140-147. Traducción por autor.
34. Graham, C. (2007). *El arquitecto detrás de la cámara. La visión espacial del cine*. Madrid: Abada. p.1p.20.
35. Elwall, R. (2004). *Building with Light. The international history of architecture photography*. Londres: Merrel. p.194. Traducción por autor.
36. Bourdieu, P. (1993). *The Field of the cultural production: Essays on art and literature*. Nueva York: Columbia University Press. p.113. Traducción por autor.
37. Colomina, B. (1996). *Privacy and Publicity. Modern architecture as mass media*. Cambridge: MIT Press. p.70. Traducción por autor.
38. Colomina, B. (2006). *Doble exposición. Arquitectura a través del arte*. Madrid: Akal. p.112.
39. Colomina, B. (2006). *Doble exposición. Arquitectura a través del arte*. Madrid: Akal. p.112.



3.23

3

TODO ES POSIBLE EN LA PAZ



4.1



Universidad Nacional
Autónoma de México



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.

México 68: CAPITULO 3 El contexto de Tlatelolco

El estado y los juegos Olímpicos

Antes del olimpo - los preparativos de la ciudad ante los juegos Olímpicos

1968 fue un año muy complejo para el país en general. Los reflectores estaban al tanto de lo que el país realizaría para posicionarse como una nación emergente no alineada a los países de primer o segundo mundo. Un lugar misterioso para muchos y que los medios hasta ese momento representaron como una oda al desierto y gente con bigotes estafalarios y sombreros de gran tamaño, el charro como un producto de exportación. Pero en esta ocasión fue diferente porque uno de los eventos de difusión masiva más importantes estaba a punto de realizarse en la ciudad de México.

Los juegos olímpicos de verano, en su decimonovena edición fueron posibles en la capital bajo una serie de factores que contribuyeron a que fueran efectuados, ya que en muchas maneras la economía mexicana experimentaba un superávit de exportaciones y generación de riquezas heredadas del boom de la posguerra. El país no ha podido tener una solidez económica duradera como la que vivieron nuestros abuelos de la segunda mitad de los cincuenta hasta mediados de los setenta. México tuvo una estabilidad que duró aproximadamente 20 años (1955-1975), cuando el tipo de cambio fue de 12.50 pesos¹ por dólar. El primer periodo de estabilización de la economía mexicana inició con el gobierno de Adolfo Ruiz Cortines, el 1 de diciembre de 1952, cuando el tipo de cambio, que era de 8.65 pesos, ascendió a 12.50 a partir de 1955. Con Adolfo López Mateos (58-64), Gustavo Díaz Ordaz (64-70) y Luis Echeverría Álvarez (70-76) hasta 1975 el tipo de cambio se mantuvo en 12.50 pesos, pero en 1976 se elevó a 15.69 pesos, hasta llegar a 22 pesos.²

En vísperas del estallido del movimiento de 68 la imagen que presentaba al exterior el país era inmejorable: México mostraba al mundo índices de crecimiento económico sólo comparables a los alcanzados por países como Japón y Alemania en el periodo de la posguerra, y se proyectaba

mundialmente como caso ejemplar de sociedad que avanzaba positivamente hacia “el desarrollo” en condiciones de estabilidad política y sin sacrificar las libertades democráticas. México se exhibió en los medios internacionales como el rostro civilizado y libre de una América Latina dominada en su mayor parte por regímenes dictatoriales. Con la idea de obtener la sede de la XIX Olimpiada se intentaba, en realidad, simbolizar una cierta coronación de esta magnífica marcha del “progreso”.

La ciudad de México obtuvo la sede los XIX Juegos Olímpicos de la era moderna en la reunión del Comité Olímpico Internacional (en adelante COI) celebrada en Baden-Baden, República Federal Alemana, en octubre de 1963. Para sorpresa de muchos, Avery Brundage, Presidente del Comité Olímpico Internacional otorgó la sede de la XIX Olimpiada de 1968 a la Ciudad de México. Los esfuerzos realizados por el Presidente Adolfo López Mateos iniciados en 1962 habían fructificado, logrando para México la sede Olímpica. México fue el primer país del mundo subdesarrollado que logró el privilegio de convertirse en sede olímpica y en la óptica, ciertamente provinciana, del gobierno de Díaz Ordaz, los juegos olímpicos darían al país una especie de “carta de madurez”. En cierta forma, con ellos, México dejaba el segundo plano de la escena internacional y se colocaba entre la élite de los “grandes”. México sería el primer país Iberoamericano, el primero de habla Hispana y el segundo americano en organizar los Juegos.

Las críticas llovieron continuamente sobre el COI, en particular por parte de los países industrializados. ¿Cómo era posible que un país subdesarrollado tuviera la capacidad de organizar una Olimpiada? Los críticos deportivos denunciaban que a 2,300 metros sobre el nivel del mar sería imposible mejorar marcas mundiales. La crítica rayó en comentarios humillantes y hasta de desprecio para el organizador. Hubo incidentes que hicieron dudar la elección del COI, ya que en diversas ocasiones se presentaron contratiempos en atletas de alto rendimiento, no obstante, se realizaron pruebas que contradijeron el sensacionalismo de los medios.³ Para reducir la histeria, principalmente europea, el Comité Olímpico Mexicano invitó en 1965 a atletas de varios países para probar que la altura de la Ciudad de México no era en realidad un obstáculo.

Gran parte de este proceso de transformación que la ciudad de México experimentó fue por dos caminos, y estos consistían en demostrar la capacidad de convencimiento al mundo de que el país podía realizar semejante evento. Por un lado, se encuentra el proyecto minucioso de las élites mexicanas en demostrar que la estabilidad política y el crecimiento político del país podría

Países emergentes. *Gimnasio nacional de Yoyogi*, obra realizada por Kenzo Tange para las olimpiadas de 1964 en Tokio; Los costos excedieron el presupuesto implementado por el comité olímpico, en un país considerado de economía media.



4.2

permitir que se realizaran las olimpiadas. Y por otro, quedaba en duda que se podía hacer con la infraestructura necesaria para el evento y las repercusiones que esto conllevaría en la ciudad huésped. Debo establecer, que de todas las lecturas relacionadas con el tema de la planificación anterior a que se hiciera este evento, el resultado de mayor ganancia fue para el gobierno mexicano.

Organizar los juegos olímpicos fue de extrema importancia para la imagen del país, lo cual lo veremos más adelante en este capítulo. Sin embargo, desde la visión extranjera, la elección fue conveniente ya que México fue un país neutro en el desenvolvimiento de la Guerra Fría y esto permitiría un contrapeso a hostilidades pasadas sucedidas en la época.⁴ Sin embargo, el mayor riesgo fue presentado por la presión que este evento podría causar en la logística y finanzas del país. Gustavo Díaz Ordaz mencionó en su cuarto informe de gobierno las preocupaciones que generaron brindar las olimpiadas con la calidad que esperaban muchos comités internacionales. Díaz Ordaz confesó que al asumir la presidencia el problema más complejo de su mandato era el grave compromiso que México había contraído con motivo de los juegos olímpicos.⁵ Pero en México se manejaron bien las cartas ya que, desde mayo de 1963, el gobierno mexicano había garantizado en un decreto presidencial la creación de un comité organizador, lo que para el Comité Olímpico Internacional representó “adelantadas seguridades” de que la sede mexicana contaría con un amplio respaldo oficial. Los representantes mexicanos entregaron al COI (carpeta conocida en la jerga olímpica como “libro blanco” o libro México) se destacó que las instalaciones más importantes (como el estadio olímpico) ya existían, y sólo necesitaban de ampliaciones y readecuaciones.⁶

Las olimpiadas representaban la posibilidad de construir una imagen de independencia de un país de tercer mundo. Las obras representativas de las olimpiadas de 1968 se plantean como margen de comprensión ante la apertura de posibilidades constructivas de los años setenta. La renovación formal de la arquitectura, iniciada en los sesenta, tiene en la década siguiente la expresión de voluntades creativas. El Comité Organizador de los Juegos Olímpicos, y sobre todo su presidente Pedro Ramírez Vázquez, imaginaron un temario que la organización material de la olimpiada y, por ejemplo, sus publicaciones deberían cubrir en todo momento. El programa global que se buscaba nada menos que “restaurar” el espíritu olímpico internacional, tocaba cinco puntos básicos que se concibieron y realizaron en sus publicaciones.

En palabras del comité organizador Olímpico, se pretendían realizar unos juegos “*con más espíritu humanístico y más calor [que] los de Tokio*”.⁷ Esta suerte



A) LOGRAR SIMULTÁNEAMENTE A LA CELEBRACIÓN DE LAS COMPETENCIAS ATLÉTICAS, LA PRESENCIA ACTIVA DE ARTE Y CULTURA, EN CUYO AMBITO LOGRAN EN LOS HOMBRES, UN MEJOR ENTENDIMIENTO



B) RESTAURAR, ASÍ, EN MÉXICO LAS NOBLES MANIFESTACIONES DEL ESPÍRITU QUE ENALTECIERON EN SUS ORÍGENES A LAS OLIMPIADAS Y, A OTROS JUEGOS HELÉNICOS



C) CONFERIR A LOS JUEGOS EL CARÁCTER DE UN FESTIVAL DE LA JUVENTUD, A CUYA FUERZA Y BELLEZA DEBE SER CONSUSTANCIAL EL EJERCICIO DE LA INTELIGENCIA



D) ASOCIAR, POR ELLO, A LA CONFRONTACIÓN DE VALORES FÍSICOS, LA EXALTACIÓN DE LA COFRATERNIDAD HUMANA, EXPRESADA EN LOS IDEALES DE SOLIDARIDAD, JUSTICIA Y PAZ INTERNACIONAL



E) MOSTRAR AL MUNDO, EN SUMA, LO MEJOR QUE HA LOGRADO LA HUMANIDAD EN BENEFICIO DE SÍ MISMA

de visión estratégica sobre el sentido profundo de los juegos sería mantenida en todo momento. En 1967, en su tercer informe de gobierno, Gustavo Díaz Ordaz sostuvo que la inclusión de un amplio programa cultural durante los juegos olímpicos se fundaba en el hecho, a su juicio definitivo, de que *“en fuerza física, en extensión territorial, en fuentes de riqueza, en desarrollo económico y en otros órdenes, podrán destacar determinadas naciones y en elevación de pensamiento, ninguna nación, ningún grupo de hombres, puede considerarse superior a los demás”*.⁸

La memoria oficial de la olimpiada ratifica esa especie de visión culturalista de los organizadores mexicanos. De los cuatro volúmenes, sólo el tercero representa, propiamente hablando, un registro de la competencia deportiva. El segundo es una reseña de la organización del evento, y el cuarto, una crónica de la llamada olimpiada cultural. Pero el tomo primero, que se intitula escueta y paradigmáticamente, El tomo titulado El país, es todo un caso. En este tomo los redactores reconocen de entrada que las memorias oficiales de los juegos anteriores no incluyeron una presentación general del país. Pero a sugerencia del presidente de la República (que era al mismo tiempo el patrono de los juegos como menciona el historiador de arte Cristóbal Andrés Jácome Moreno) se decidió *“que al relato de los sucesos anteceda una visión sintética y objetiva de México”*.⁹

La ciudad de México se encontraba en un momento climático de su historia moderna ya que, en una definición más operativa, la llamada Zona Metropolitana de la ciudad de México (ZMCM) pasó de 5 millones 381 mil habitantes en 1960 a 9 millones 210 mil habitantes en 1970. Esto significa una tasa de crecimiento anual de la ZMCM superior a 5.5% anual.¹⁰ En cuestión, la ciudad se encontraba en condiciones óptimas de recursos, infraestructura y población. ¿Qué mejor manera de materializar un optimismo, y de celebrarlo, que organizar unos juegos olímpicos, que en principio son asignados a una ciudad, y no a un país o a un Estado? Lo que la crítica y análisis del modelo urbanizador mexicano y específicamente del de la ciudad de México deja de lado con frecuencia son las expectativas socioculturales que acompañan la urbanización. La organización de los juegos no fue ajena a una suerte de polémica, a veces silenciosa y a veces explícita, respecto a la solvencia del gobierno mexicano y del Comité Organizador de los juegos olímpicos para llevar a buenos términos la organización de la olimpiada. La duda de los escépticos respecto al desarrollo de unos juegos como los mexicanos se enfocó en tres dimensiones. La primera de ellas se refería a la altura de la ciudad de México. La segunda, al ritmo de construcción de la obra olímpica. La tercera, y en términos de este documento, una muy importante, al calendario de los juegos y su relación con los intereses

de las televisoras norteamericanas. Respecto al ritmo de la construcción de las sedes, en 1965, el gobierno de México y el Comité Olímpico identificaron que terminar las obras era uno de los puntos más sensibles en la opinión pública internacional y nacional. Adolfo López Mateos, en ese entonces presidente del COJO , declaró en noviembre de 1965 que el próximo febrero se iniciarían las obras olímpicas de la ciudad de México.¹¹ El COJO rápidamente estuvo cierto que el manejo de la imagen de los juegos olímpicos mexicanos pasaba por la reiteración sistemática de que las obras estarían listas a tiempo. Durante una visita a las obras por Gustavo Díaz Ordaz en 1967, se notaba la presión por concluir los proyectos y de su parte reiteraba que *“las obras, o van muy adelantadas o van a tiempo con los programas previamente establecidos, de tal modo que podemos tener la seguridad, y la puede tener el pueblo de México y los demás países del mundo que van a concurrir a los juegos... de que todas la obras e instalaciones que éstos requieran estarán totalmente terminadas a más tardar en los últimos días de agosto de 1968”*.¹²

A pesar de que la ciudad contaba con infraestructura necesaria al tiempo de la elección en Baden-Baden, los nuevos trabajos a realizarse representaban una importante carga financiera y de trabajo. Si bien la ciudad contaba ya con un estadio olímpico, éste debería ser reformado en las tribunas, la pista y las áreas de servicio. Pero sobre todo se debería emprender la construcción de obras totalmente nuevas como el Palacio de los Deportes, escenario del torneo de basquetbol; de una alberca y de un gimnasio olímpicos, para las competencias de natación, clavados y voleibol; de un polígono de tiro; de un velódromo, para las pruebas de ciclismo; de una pista de remo y canotaje; y de dos villas olímpicas para competidores, entrenadores, jueces y periodistas Cabe destacar que surgieron sospechas sobre la conclusión de dichas obras al tiempo de la inauguración del evento, ya que Ariel Rodríguez Kurí sitúa la fecha de inicio de la construcción del palacio de los Deportes en octubre de 1966, la cimentación de esta se concluyó en marzo de 1967, no obstante, faltaban elementos constructivos; Para enero de 1968, todavía no poseía la peculiar techumbre que Félix Candela diseñó para el recinto. Otro ejemplo fue la alberca Francisco Márquez y el gimnasio Juan de la Barrera, los cuales se iniciaron en marzo de 1967 y concluyeron a finales de agosto de 1968. Pero quizás, el caso más difícil para comprender fue el retraso de la construcción de la villa olímpica Miguel Hidalgo, en mayo de 1967 se emprendieron los trabajos y concluyeron en mayo de 1968, aunque estuvieron funcionales completamente hasta agosto, dos meses antes de la inauguración.

El gasto total ocasionado por los Juegos de la XIX Olimpiada ascendió a \$ 2 198 millones de pesos mexicanos distribuidos de la siguiente manera: \$ 670 millones en las instalaciones deportivas, \$ 207 millones en obras urbanas, \$ 201

LE PAYS

Edité par le
Comité organisateur des Jeux
de la XIX Olympiade

THE COUNTRY

Produced by the
Organizing Committee of the Games
of the XIX Olympiad



"NOUS OFFRONS NOTRE AMITIE A TOUS LES PEUPLES DE LA
TERRE ET SOUHAITONS LA LEUR EN RETOUR"

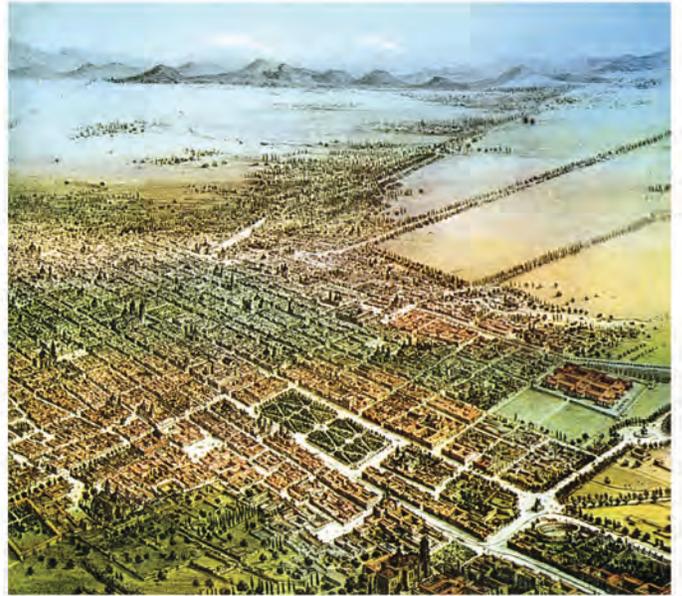
Gustavo Diaz Ordaz

Président de la République mexicaine
sous le haut patronage duquel étaient placés
les Jeux de la XIX Olympiade

"WE OFFER AND ASPIRE TO THE FRIENDSHIP OF ALL THE
NATIONS OF THE WORLD"

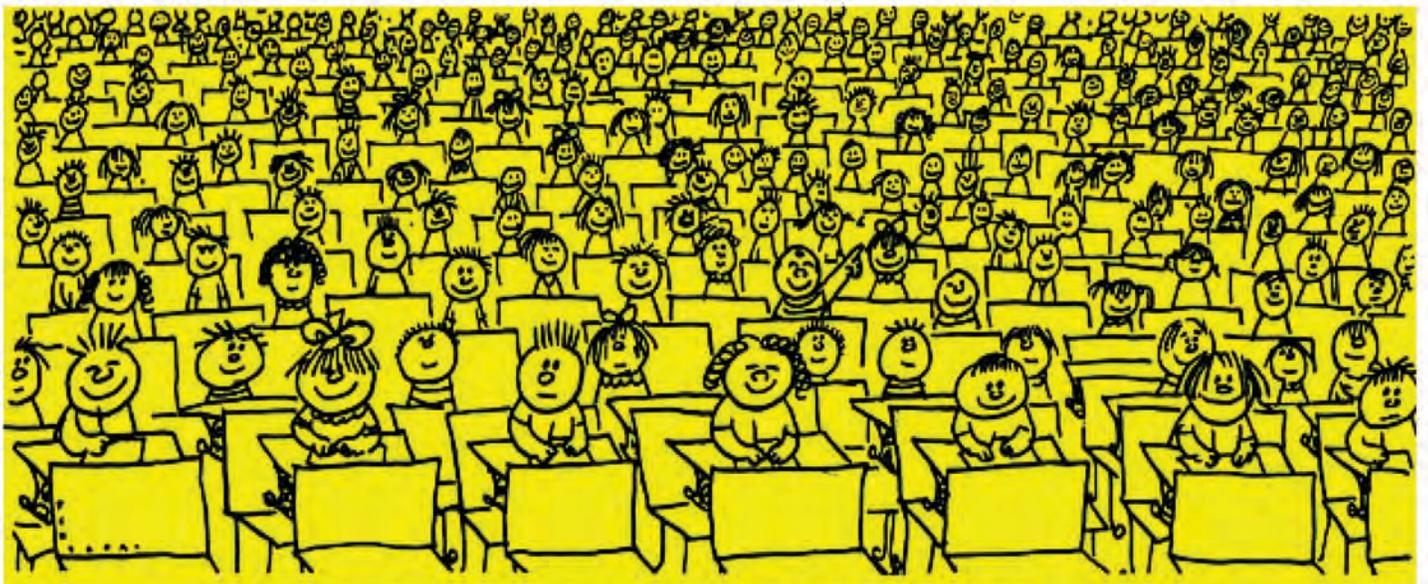
Gustavo Diaz Ordaz

President of the Republic of Mexico
and Patron of the Games
of the XIX Olympiad

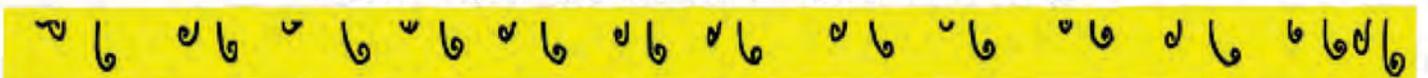


**TODO ES POSIBLE
EN LA PAZ.**





TODO ES POSIBLE EN LA PAZ.



millones en la Villa de atletas Miguel Hidalgo destinada a las delegaciones deportivas, \$ 159 millones en la Villa Narciso Mendoza, lugar de alojamiento de las delegaciones culturales y \$ 961 millones que constituyeron los gastos directos del Comité Organizador. Los \$ 1237 millones que costaron las nuevas instalaciones deportivas, las obras urbanas y las Villas, corresponden, bien a obras de utilidad pública y permanente para la Ciudad de México como el caso de las Villas que fueron convertidas en conjuntos residenciales y los departamentos se vendieron en régimen de condominios a gastos amortizables. Estas obras estuvieron coordinadas por el Comité Organizador y fueron construidas por las siguientes instituciones: Secretaría de Obras Públicas, Departamento Del D. F. y Banco Nacional de Obras y Servicios Públicos, S.A.¹³

Una de las razones por la cual la infraestructura se realizó bajo esquemas de constante presión fueron las fechas de organización, las cuales dependieron de factores que provinieron de agentes externos como las organizaciones olímpicas extranjeras, y de los consorcios de medios masivos que sugirieron a los organizadores mexicanos de cambiar la inauguración a los meses de agosto y septiembre. Sin embargo, el comité mencionó que dicho festejo se programara el día 12 de octubre. Se mencionó que esto fue debido a que ese día se celebraba en México el día de la raza (o la llegada de Cristóbal Colón a América) por lo que esta fecha significaba mucho para el ambiente que deseaba establecer el comité para los juegos olímpicos. No obstante, diversos historiadores concuerdan que fue para concluir las obras que faltaban y coreografiar la ciudad acorde al ordenamiento concebido por el departamento urbano del comité organizador mexicano, el cual incluyó a Eduardo Terrazas y Ramírez Vázquez.¹⁴

Esto nos lleva a considerar las dinámicas que hicieron repercusión en la ciudad y en el país, no solo por lo contradictorio que nuestros gobernantes han hecho durante sus gestiones, sino por la sinergia que se lleva a cabo con la sociedad civil, los medios de comunicación, los mecanismos de poder y la arquitectura con eventos de este tipo. Concebir y vender la idea de una olimpiada barata¹⁵ y con espacios reutilizables, es una de las proezas más originales de la organización mexicana. Sin embargo, me parece interesante subrayar esta dualidad que existió para poder coreografiar la ciudad de México a las condiciones de un evento internacional. En el texto de Rodríguez Kurí, así como en los textos de Jácome Moreno, y la bibliografía consultada para este fragmento se explica la conexión de diversas experiencias de algunos periodistas extranjeros que fueron testigos de la masacre en la plaza de las tres culturas, (la cual explicaré con mayor detenimiento posteriormente) y la *“suerte de esquizofrenia que emergía al contrastar los hechos en la Plaza de las Tres culturas con el ambiente festivo en la Villa Olímpica o en las calles de la ciudad”*.¹⁶

También, es notable comprender esta dinámica que siempre hemos poseído como mexicanos ante el estado, especialmente en la década de los sesenta, ya que a veces pasaba de un estado paternalista con pies de lodo, generando todo tipo de atrocidades para generar un supuesto bien común homogeneizador y defensor de la mexicanidad. A la vez, el control que el estado ejerce a sus ciudades se puede notar mediante un análisis de su arquitectura y como esta es publicitada. El historiador de arte estadounidense George A. Flaherty menciona que este control puede semejarse a la relación corpórea-espacial que vivimos en un hotel, esta idea la basa en una idea que el dramaturgo venezolano José Ignacio Cabrujas menciona sobre su país durante la crisis en los setenta. En este sentido, el hotel se presenta como un lugar de refugio, con comodidades atractivas que muy a menudo son difíciles de costear, pero nunca es un lugar que puede llamar uno hogar (en el sentido de identidad y libertad). Una razón puede ser la falta de privacidad real al estar en lugar ajeno y la dinámica del huésped, entonces siempre está a las expensas de lo que el anfitrión desee.¹⁷ Bajo este esquema, puede decirse que el gobierno mexicano toma como excusa a las olimpiadas de 1968, como un proyecto de nación para exponer las virtudes que la esfera de poder más importante había logrado en los años posteriores a la revolución mexicana y la ciudad se vuelve la vitrina de exhibición más importante para este experimento. A esto, se le agregan todos los proyectos de estado que caracterizaron este periodo de bonanza económica como los museos, hospitales, universidades, puertos, aeropuertos y multifamiliares, de los cuales el más importante a nivel semiológico encontramos a Nonoalco-Tlatelolco.

La preparación de las rutas preestablecidas por el comité organizador definió un eje rector para guiar a los turistas que zonas visitar y cuales omitir. Destaca que además de demostrar los modernos complejos deportivos hechos para este evento, se quiso mostrar la modernidad de cómo viven los habitantes de la ciudad olímpica. Otro ejemplo que podemos atender dentro de las rutas preestablecidas fue la concepción del metro, que se planteaba inaugurar a la par del año olímpico, pero por diversas razones arqueológicas, técnicas y políticas, tuvo que ser inaugurado un año después, con dos líneas en vez de las tres propuestas, con una de las estaciones terminales en el conjunto habitacional de Tlatelolco.¹⁸ Estas fronteras y rutas suenan muy similares a lo que el filósofo francés Jacques Derrida teoriza respecto a las políticas de hospitalidad. Él menciona que la mayoría de los gestos de recibimiento son condicionales a los recursos que un anfitrión pueda proporcionar y que pueda obtener de estos huéspedes. Las fronteras se definen entonces por las zonas que uno desea exhibir y otras que se desean ocultar.¹⁹

Proyectos como las olimpiadas y Nonoalco-Tlatelolco son ejemplos claros de como estos límites y reordenamientos urbanos fueron creados a expensas de satisfacer a huéspedes más importantes, como trabajadores del estado o turistas extranjeros, desplazando a aquellos que, bajo este juego de palabras, podrían considerarse huéspedes de baja categoría. La publicidad y la fotogenia que estos espacios mostraron fue explotada para demostrar la ilusión de estabilidad y progreso, por lo que el mass media se convirtió de nuevo en perfecto aliado de esta percepción. Sin embargo, esta imagen nunca brindo soluciones concretas para abordar los principales problemas urbanos, sociales y generacionales por los que estaba pasando la ciudad (y el país). Las generaciones se empezaron a percatar de la argumentación rancia que el estado creó como retórica principal cuando en realidad sus acciones eran otras lo cual generó una fractura que resonó en el tejido espacial de la ciudad, y los juegos olímpicos de 1968, sirvieron como mecha para detonar una transformación inadvertida de tipo cultural, mediática, arquitectónica y urbana.

Un arquitecto del estado. Desde el punto de vista arquitectónico, el cargo que ocupó Pedro Ramírez Vázquez fue de suma importancia para la difusión de la visión del país que pretendía el estado Mexicano. Esa visión sigue presente como legado de su obra 50 años después.





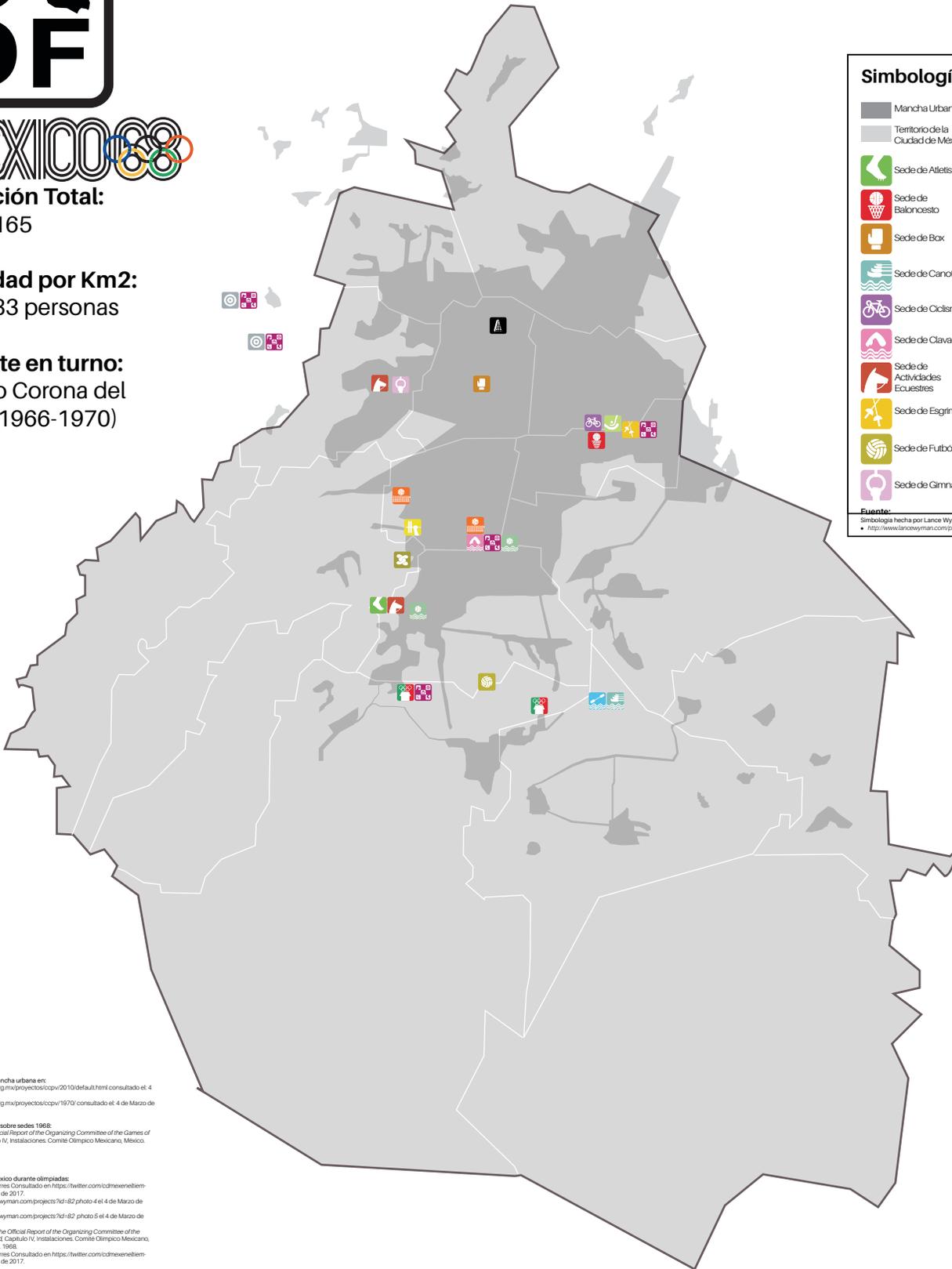
SEDES OLÍMPICAS DURANTE OLIMPIADAS Y SU RELACIÓN CON LA MANCHA URBANA Y TLATELOLCO 1968-2017



Población Total:
6,874,165

Densidad por Km2:
4,585.83 personas

Regente en turno:
Alfonso Corona del Rosal (1966-1970)



Simbología			
	Mancha Urbana		Limite territorial
	Territorio de la Ciudad de México		Limite delegacional
	Sede de Atletismo		Sede de Halterofilia
	Sede de Baloncesto		Sede de Hockey sobre pasto
	Sede de Box		Sede de Lucha
	Sede de Canotaje		Sede de Natación
	Sede de Ciclismo		Sede de Pentatlón Moderno
	Sede de Clavados		Sede de Remo
	Sede de Actividades Ecuéstricas		Conjunto Habitacional Nonoalco-Tlatelolco
	Sede de Esgrima		Sede de Tiro con arco
	Sede de Fútbol		Sede de Waterpolo
	Sede de Gimnasia		Sede de Voleibol

Fuente:
Simbología hecha por Lance Wyman
• <http://www.lancewyman.com/projects?id=82> photo 1

Fuente:
Censo de población y mancha urbana en:
• <http://www.beta.megi.org.mx/proyectos/bcpv/2010/default.html> consultado el 4 de Marzo de 2017.
• <http://www.beta.megi.org.mx/proyectos/bcpv/1970> consultado el 4 de Marzo de 2017.

Información y fotografías sobre sedes 1968:
• COJ, México 68. The Official Report of the Organizing Committee of the Games of the XIX Olympiad. Capítulo IV, Instalaciones. Comité Olímpico Mexicano, México, 1968.
• Google Maps
• Open street maps

Fotografías ciudad de México durante olimpiadas:
• Fig. 1. C. Villasana R. Torres Consultado en <https://twitter.com/cdmexenelimp-po?lang=en> el 4 de Marzo de 2017.
• Fig. 2. <http://www.lancewyman.com/projects?id=82> photo 4 el 4 de Marzo de 2017.
• Fig. 3. <http://www.lancewyman.com/projects?id=82> photo 5 el 4 de Marzo de 2017.
• Fig. 4. COJ, México 68. The Official Report of the Organizing Committee of the Games of the XIX Olympiad. Capítulo IV, Instalaciones. Comité Olímpico Mexicano, México, capítulo 2, pag 36, 1968.
• Fig. 5. C. Villasana R. Torres Consultado en <https://twitter.com/cdmexenelimp-po?lang=en> el 4 de Marzo de 2017.



Fig. 1. Glorieta de Colón en Reforma en preparación para los juegos olímpicos de 1968.



Fig 2. Turista observando los tótems de información que fueron diseñados por Lance Wyman y Pedro Ramirez Vazquez.



Fig 3. Instalación de cabinas de información para turistas con logotipos.



Fig 4. Oficinas del comité Olímpico Mexicano durante la planeación olímpica.



Fig 5. Vista de la explanada del Estadio Olímpico Universitario con paleta visual utilizada en todas las sedes olímpicas.



ALBERCA OLÍMPICA FRANCISCO MÁRQUEZ
Arquitectos : Manuel Morrison , Eduardo Gutierrez Bringas, Eduardo Recamier, Juan Valverde.

Área: 13 774 m²

Fecha de construcción: 1966-1968

La alberca de competencia tiene placas de toque automático en la línea final para registrar los tiempos en los eventos de natación y las millas subacuáticas en las cabeceras de la alberca permitieron televisar y fotografiar la salida, vueltas y final de las carreras. La torre de clavados cuenta con trampolines de 3 m, y plataformas de 6.5 y 10 m.



ARENA MÉXICO
Arquitectos: José Francisco Bullman

Área: 13 774 m²

Fecha de construcción: 1956

La arena México fue rearmada para las competencias olímpicas. Los anuncios comerciales fueron sustituidos por elementos decorativos del Programa de Identidad Olímpica. Se incrementó el estacionamiento y se instaló un subcentro de prensa.



AUDITORIO NACIONAL

Arquitectos : Fernando Parra, Oscar de Buén y Guillermo Salazar. (posteriormente) Pedro Ramirez Vázquez

Área: 18 000 m²

Fecha de construcción: 1952-1956

Forma parte del conjunto de instalaciones recreativas, artísticas y culturales del Bosque de Chapultepec. Solo tuvo acondicionamiento básico, en cuestión de espacios para prensa y jurado.



ESTADIO AZTECA

Arquitectos: Pedro Ramirez Vázquez y Rafael Mijares

Área: 250 000 m²

Fecha de construcción: 1963-1966

Escenario A de las competencias de Fútbol, dista 4 km. de la Villa Olímpica. Edificado especialmente para encuentros de fútbol fueron, por tanto, muy pocas las modificaciones o adaptaciones necesarias para los Juegos



CAMPO MARTE
Arquitectos: Secretaría de Defensa Nacional

Área: 10 000 m²

Fecha de construcción: 1937

Próximo al Auditorio Nacional. Está formado por una área rectangular con tribunas fijas en sus lados oriente y poniente, y provisionales en sus lados norte y sur. Parte de las oficinas y servicios generales se instalaron bajo las gradas y otros para competidores en el Casino Militar, anexo al Campo. Las caballerías Provisionales estaban al sur del propio campo.



CAMPO MILITAR NO 1
Arquitectos: Comité Olímpico Mexicano

Área: 15 000 m²

Fecha de construcción: 1968

Sede ubicada en la zona Metropolitana del Valle de México, propiedad de las fuerzas armadas. Solo fueron necesarias mínimas modificaciones en las instalaciones.



ALBERCA OLÍMPICA UNIVERSITARIA
Arquitectos : Félix Nuncio, Ignacio López Bancelari y Enrique Molinar.

Área: 5 000 m²

Fecha de construcción: 1952-1954

Fue escenario en los VII juegos deportivos Centroamericanos y del Caribe. Escenario secundario de las pruebas de Waterpolo. No fueron necesarias modificaciones.

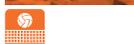


ESTADIO OLÍMPICO UNIVERSITARIO
Arquitectos : Augusto Pérez Palacios, Raúl Salinas Moro y Jorge Bravo Jiménez.

Área: 57 262 m²

Fecha de construcción: 1952-1954

Se le hicieron extensas modificaciones para los Juegos de la XIX Olimpiada. Estas incluyeron la construcción del pabellón, de nuevas torres de iluminación, de una pista de tartán y del marcador electrónico. Las tribunas fueron redesignadas y agrandadas, se acondicionó el campo, y se instaló nuevo drenaje. El "Palomar" fue agrandado y equipado para la prensa.



GIMNASIO OLÍMPICO JUAN DE LA BARRERA
Arquitectos : Manuel Morrison , Eduardo Gutierrez Bringas, Eduardo Recamier, Juan Valverde.

Área: 11 152 m²

Fecha de construcción: 1966-1968

El techo está formado por una estructura metálica recubierta con concreto reforzado con el peso necesario para contrarrestar las diferencias de presión del aire. Durante los Juegos, las Federaciones Deportivas, jueces y miembros de la prensa contaron con servicios especiales próximos al área de competencias.

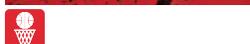


ESTADIO MUNICIPAL
Arquitectos: Departamento del Distrito Federal

Área: 23 050 m²

Fecha de construcción: 1964

Es un estadio abierto con dos gradierías cubiertas y paralelas al eje mayor del campo. En zona inmediata al estadio principal, se encontraban los servicios para los deportistas, con baños, vestidores, cuartos de descanso y cafetería. La cancha fue adaptada para llenar los requisitos de la Federación Deportiva de Hockey.



PALACIO DE LOS DEPORTES JUAN ESCUTIA
Arquitectos : Félix Candela, Antonio Peyri, Enrique Castañeda Tamborell

Área: 21 171 m²

Fecha de construcción: 1966-1968

De planta circular cubierta con una cúpula cuyo claro máximo es de 160 m. La cúpula es un paraboloides hiperbólico de aluminio tubular sostenido por enormes arcos y techado con láminas de madera impermeabilizada recubiertas con placas de cobre. Consta de tres niveles y cuenta con todos los servicios necesarios para los atletas, jueces y miembros oficiales.



PITA DE HIELO REVOLUCIÓN
Arquitectos: Se desconoce

Área: 2 700 m²

Fecha de construcción: 1960

Fungió como escenario B para las competencias de Voleibol. Los vestidores, sanitarios, etc., se localizan bajo las tribunas de concreto que tienen una capacidad para 1500 espectadores. Fueron realizados mínimos cambios respecto al diseño original.



PISTA DE HIELO INSURGENTES
Arquitectos: Se desconoce

Área: 5 500 m²

Fecha de construcción: 1962

Escenario de lucha libre y grecoromana, se le añadieron pistas, palcos para oficiales e invitados especiales así como servicios para la prensa.



SALA DE ARMAS FERNANDO MONTES DE OCA
Arquitectos : Juan Abdala Soda y Antonio Charlez Noguera

Área: 6 123 m²

Fecha de construcción: 1967 y 1968

Cubierta con un techo con viga de asbesto acanalado sostenido por cables de acero. El escenario de competencias comprendió 15 pistas de esgrima equipadas cada una con un tablero de dos caras, podio para jueces y mesas de control. A los servicios habituales para público y competidores de esta instalación se le añadió un restaurante.



TEATRO INSURGENTES
Arquitectos: Alejandro Prieto

Área: 1 629 m²

Fecha de construcción: 1951 y 1953

Fue construido entre 1951 y 1953, cubre un área tiene un cupo de 1100 asientos. Su fachada ostenta el Mural de Diego Rivera "Historia del Teatro en México".



CONJUNTO URBANO NONOALCO-TLATELOLCO
Arquitectos: Mario Pani, BANOBRAS

Área: 837 380 m²

Fecha de construcción: 1957 - 1964

El conjunto no formó parte de las sedes oficiales de las olimpiadas, no obstante la torre de la Secretaría de Relaciones Exteriores sirvió como puerta hacia diplomáticos de la olimpiada cultural que sucedió paralelamente a la deportiva. La plaza de las tres culturas fue lugar de la represión estudiantil por parte del gobierno el 2 de Octubre de 1968, días antes de que fuera la inauguración.



VELÓDROMO OLÍMPICO AGUSTÍN MELGAR
Arquitectos : Herbert Schumann

Área: 23 600 m²

Fecha de construcción: 1967 a 1968

Su superficie está cubierta con Doussie alzelba, madera muy resistente a la intemperie. Los vestidores, salas de calentamiento, duchas y sanitarios, bajo las tribunas de concreto (con capacidad para 6 400 espectadores), se comunican entre sí por un túnel que corre bajo la pista.



VILLA OLÍMPICA MIGUEL HIDALGO
Arquitectos : Héctor Vázquez, Secretaría de obras públicas

Área: 235 294 m²

Fecha de construcción: 1967 a 1968

La Villa está conformada por 29 torres con distintas alturas, 13 de 10 niveles y 16 de seis, cuyas plantas tienen forma de H o cruz asimétrica; cuenta con 904 departamentos repartidos en nueve hectáreas. El conjunto habitacional se construyó para albergar a los atletas, las federaciones internacionales y la prensa extranjera invitados a los Juegos Olímpicos de México 1968.

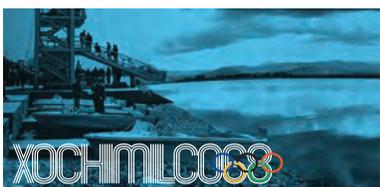


VILLA OLÍMPICA NARCISO MENDOZA
Arquitectos : René Martínez Ostos, Secretaría de obras públicas

Área: 23 600 m²

Fecha de construcción: 1967 a 1968

Durante los Juegos, una sección de Villa Coapa fue reservada a los 1668 jueces y oficiales, otra a los 1150 participantes de la Olimpiada Cultural, y una última a los 555 miembros de la prensa.



PISTA OLÍMPICA DE REMO Y CANOAJE VIRGILIO ÚRBERE
Arquitectos : Luis Martínez del Campo, Departamento del Distrito Federal.

Área: 600 000 m²

Fecha de construcción: 1967 a 1968

El proyecto fue de la Secretaría de Obras Públicas y la ejecución de la obra del Departamento del Distrito Federal. La pista de competencias tiene un ancho de 125 m y una profundidad de 2 m, y está totalmente recubierta con arcilla impermeabilizante de 30 cm. de espesor.



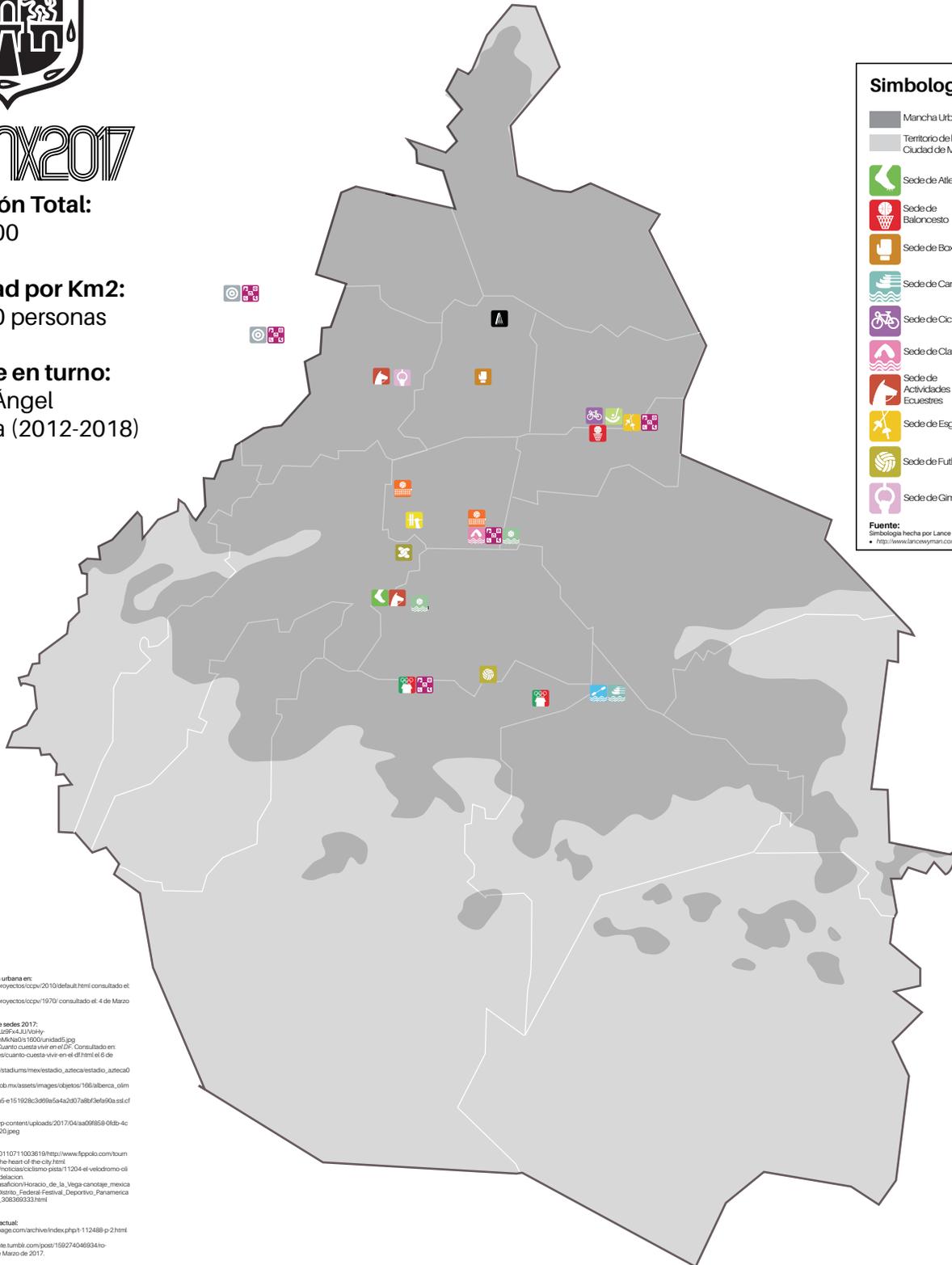
SEDES OLÍMPICAS DURANTE OLIMPIADAS Y SU RELACIÓN CON LA MANCHA URBANA Y TLATELOLCO 1968-2017

CDMX2017

Población Total:
8,851,000

Densidad por Km2:
5,967.00 personas

Regente en turno:
Miguel Ángel Mancera (2012-2018)



Simbología

	Mancha Urbana		Límite territorial
	Territorio de la Ciudad de México		Límite delegacional
	Sede de Atletismo		Sede de Halterofilia
	Sede de Baloncesto		Sede de Hockey sobre pasto
	Sede de Box		Sede de Lucha
	Sede de Canotaje		Sede de Natación
	Sede de Ciclismo		Sede de Pentatlón Moderno
	Sede de Clavados		Sede de Remo
	Sede de Actividades Ecuéstricas		Conjunto Habitacional Nonoalco-Tlatelolco
	Sede de Esgrima		Sede de Tiro con arco
	Sede de Fútbol		Sede de Waterpolo
	Sede de Gimnasia		Sede de Voleibol

Fuente:
Simbología hecha por Lance Wyman
• <http://www.lancewyman.com/projects/7d1-62-photo1>

Fuente:
Censo de población y mancha urbana en c.
• <http://www.beta.megi.org.mx/proyectos/ccpv/2010/default.html> consultado el 4 de Marzo de 2017.
• <http://www.beta.megi.org.mx/proyectos/ccpv/1970/> consultado el 4 de Marzo de 2017.

Información y fotografías sobre sedes 2017:
• http://2.bp.blogspot.com/M8e-4d8vUJN8e4y-com_3hCSIAAAAAAABQ/s1600/unidad05.jpg
• 4 de febrero 2015. Enero '09. Cuanto cuesta vivir en el DF. Consultado en <http://elfinanciero.com.mx/paginas/cuanto-cuesta-vivir-en-el-df.html> el 6 de Marzo de 2017.
• http://issuu.com/pictures/stadiume/mexvestadio_ateca/estadio_ateca05.jpg
• http://www.palmonino.cdmx.gob.mx/assets/images/objetos/166/alberca_olim.jpg
• <https://www.fotoblog.com/2017/04/04/09656-04db-4c-09-915d-3b2bb7c7d3-640x320.jpeg>
• Cortesía del autor
• <https://india.openring.com/wp-content/uploads/2017/04/aa09656-04db-4c-09-915d-3b2bb7c7d3-640x320.jpeg>
• Google Maps
• Open Street Maps
• <https://web.archive.org/web/20110711003819/http://www.fippolo.com/burn-cemento-nuevo-campo-norte-in-the-heart-of-the-city.html>
• <http://labiccicleta.mx/index.php/mecicas/ciclismo-pista/11204-el-velodromo-olimpico-aguadmir-melgar-en-remodelacion>
• http://edificiosmexico.com/masificos/Horacio_de_la_Vieja-canotaje_mexico-no-instituto_del_Deporte_del_Distrito_Federal_Festival_Deportivo_Panamericano-no-Instituto_Libres-Cuernavaca_0_268369c33.html

Fotografías ciudad de México actual:
• Fig. 6. <http://forum.skyscraperpage.com/archive/index.php?p1=112488-p-2.html> el 8 de Marzo de 2017.
• Fig. 7. <https://acciontransparencia.lumib.com/post/159274046934-no-lindero-por-salto-del-agua-el-8-de-Marzo-de-2017>
• Fig. 8. Cortesía del autor.
• Fig. 9. Cortesía del autor.
• Fig. 10. Cortesía del autor.

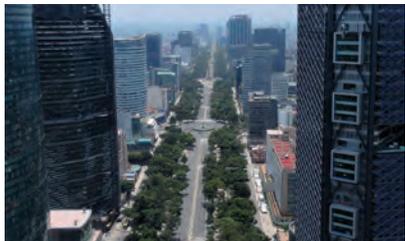


Fig. 6. Gironeta de Diana la Cazadora, en Paseo de la Reforma, Torre BBVA



Fig. 7. Mural afuera del metro Salto del Agua, generando una propuesta urbana de bajo presupuesto al desorden creado por diversos factores.



Fig. 8. Estación de Metro de la ciudad de México, proyecto que ha cambiado la cara de la urbe.



Fig. 9. Oficinas del corporativo CARSO, sede de empresas como Telmex, que fueron privatizadas durante el TLC.



Fig. 10. Vista actual del Estadio Olímpico Universitario, que ha sufrido pocas modificaciones desde su utilización como sede para los juegos olímpicos.



ALBERCA

ALBERCA OLÍMPICA FRANCISCO MÁRQUEZ
Arquitectos : Manuel Morrison , Eduardo Gutierrez Bringas, Eduardo Recamier, Juan Valverde.
Área: 13 774 m²
Fecha de remodelación: 2000

Siempre sede de competencias para natación clavados y deportes acuáticos, su utilización constante le ha permitido estar en mejores condiciones como instalación deportiva de las demás que se hicieron para el evento.



ARENA

ARENA MÉXICO
Arquitectos: José Francisco Bullman
Área: 13 774 m²
Fecha de remodelación: 1990

Salvo modificaciones en fachada y en la zona del cuadrilátero, el recinto permanece en condiciones similares a las que tuvo durante la justa olímpica.



AUDITORIO

AUDITORIO NACIONAL
Arquitectos : Renovación por Teodoro González de León y Abraham Zabludovsky
Área: 18 000 m²
Fecha de remodelación: 1989

fue cerrado al público para su remodelación integral. El edificio fue ampliado en su capacidad, se le revisó su fachada tratada con marfilina (sello de las obras de ambos arquitectos), se le mejoró de la soplanta e instalaciones en general y fue provisto de mejoras acústicas con equipo de audio.



AZTECA

ESTADIO AZTECA
Arquitectos: Pedro Ramírez Vázquez y Rafael Mijares
Área: 250 000 m²
Fecha de remodelación: 2000

Utilizado para eventos de fútbol nacionales de la liga mexicana e internacionales como dos copas mundiales de la FIFA, eventos musicales y de gran capacidad. Este estadio se ha convertido en ícono de la zona.



CAMPO MARTE

CAMPO MARTE
Arquitectos: Secretaría de Defensa Nacional

Área: 10 000 m²
Fecha de construcción: 1937

Actualmente el ejército mexicano lo utiliza como sede para actividades ecuestres y ejercicios militares. Siendo sede del campeonato mundial de Polo en 2008.



CAMPO MILITAR

CAMPO MILITAR NQ1
Arquitectos: Comité Olímpico Mexicano

Área: 15 000 m²
Fecha de construcción: 1968

Utilización por parte de las fuerzas armadas de México. En fines de semana es posible la utilización civil sin registro fotográfico debido a razones de seguridad.



C.U. ALBERCA

ALBERCA OLÍMPICA UNIVERSITARIA
Arquitectos : Félix Nuncio, Ignacio López Bancalari y Enrique Molinar.
Área: 5 000 m²
Fecha de construcción: 1952-1954

Utilizado por la comunidad universitaria de la UNAM para eventos acuáticos. Última renovación realizada en 2004.



ESTADIO OLÍMPICO UNIVERSITARIO

Arquitectos : Augusto Pérez Palacios, Raúl Salinas Moro y Jorge Bravo Jiménez.
Área: 57 262 m²
Fecha de remodelación: 1998

Siempre utilizado para partidos de Fútbol asociación (Club Universidad Nacional) y Fútbol americano (Pumas de la UNAM). Algunas veces es utilizado como lugar de inicio para el maratón de la ciudad de México.



GINNASIO

GINNASIO OLÍMPICO JUAN DE LA BARRERA
Arquitectos : Manuel Morrison , Eduardo Gutierrez Bringas, Eduardo Recamier, Juan Valverde.
Área: 11 152 m²
Fecha de remodelación: 2016

Siempre utilizado como gimnasio por parte de la Delegación Benito Juárez. En 2016 fue remodelado.



MIXHUCA

ESTADIO JESÚS MARTÍNEZ "PAILLO"
Arquitectos: Departamento del Distrito Federal

Área: 23 050 m²
Fecha de remodelación: 2014

Renombrado en 1994 en memoria al cómico Jaliscoense. Actualmente se utiliza principalmente para partidos de fútbol americano siendo la casa de cuatro de los seis equipos de la Liga de Fútbol Americano Profesional. En 2014 fue remodelado y se invirtieron 25 millones de pesos.



PALACIO

PALACIO DE LOS DEPORTES JUAN ESCUTIA
Arquitectos : Félix Candela, Antonio Peyrí, Enrique Castañeda Tamborell
Área: 21 171 m²
Fecha de construcción: 2010's

Con el paso del tiempo, y en años recientes al entregarse en concesión a la iniciativa privada, el Palacio de los Deportes ha sufrido distintas adecuaciones en su interior con el fin de paliar sus tradicionales problemas de acústica, los cuales le valieron el apodo popular de "Palacio de los rebotes". Pocas veces es utilizado para su vocación original de estadio para baloncesto.



PISTA DE HIELO

PISTA DE HIELO REVOLUCIÓN
Arquitectos: Se desconoce

Área: 2 700 m²
Fecha de demolición: 1997

Posterior a su uso en las olimpiadas, el edificio fue utilizado como arena de lucha libre. Posteriormente fue demolido y ahora el lote es utilizado por una gasolinera.



PISTA DE HIELO INSURGENTES

Arquitectos: Se desconoce

Área: 5 500 m²
Fecha de demolición: Finales de los 70

Hoy se encuentra ubicada Plaza Inn, primer conjunto realizado como business center, sede de las oficinas generales de Nacional Financiera que en 1986 utilizó todo el corporativo.



SALA DE ARMAS

SALA DE ARMAS FERNANDO MONTES DE OCA
Arquitectos : Juan Abdala Soda y Antonio Charlez Noguera

Área: 6 123 m²
Fecha de remodelación: 2015

Posterior a los juegos olímpicos se ha llevado a cabo todo tipo de actividades bajo techo, como son torneos deportivos, festivales, culturales, eventos musicales. Fue renovada recientemente, debido a que las láminas de claro contienen asbesto.



TEATRO

TEATRO INSURGENTES
Arquitectos: Alejandro Prieto

Área: 1 629 m²
Fecha de remodelación: 1993, 1995

Siempre utilizado como teatro para obras nacionales y extranjeras. Fue remodelado por TEN arquitectos en 1993 a 1995 haciendo restauración del mural, modificando la estructura para códigos de seguridad actuales; la creación de cuartos para preparación de los actores, así como la modernización de tecnologías mecánicas, acústicas y luminarias.

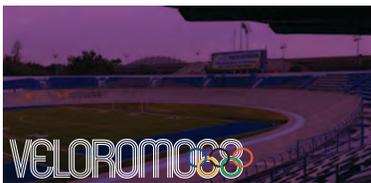


TLATELOLCO

CONJUNTO URBANO NONALCO-TLATELOLCO
Arquitectos: Mario Pani, BANOBRAS

Área: 837 380 m²
Fecha de remodelación: 1989

En el sismo de 1985, el edificio Nuevo León cayó a causa del sismo, y otras estructuras del conjunto habitacional tuvieron que ser demolidas o reconstruidas para satisfacer los estándares de seguridad y habitabilidad pos-sismo. En 1989, concluyeron dichas obras, erigiéndose en lugares demolidos, epítafios y plazas conmemorativas.



VELÓDROMO

VELÓDROMO OLÍMPICO AGUSTÍN MELGAR
Arquitectos: Herbert Schurmann

Área: 23 600 m²
Fecha de remodelación: 2016

Durante varios años de abandono, a principios de 2016, fue remodelado para poder albergar competencias y rondas de clasificación panamericana, se sustituyó por pasto sintético, y el óvalo de ciclismo fue cambiado por una superficie de concreto liso.



VILLA

VILLA OLÍMPICA MIGUEL HIDALGO
Arquitectos: Héctor Vázquez, Secretaría de obras públicas

Área: 235 294 m²
Fecha de remodelación: se desconoce

Posterior a las olimpiadas, el complejo fue vendido por el Departamento del Distrito Federal como departamentos de interés social y permanece como una zona de esparcimiento cultural y deportivo en la zona sur. El panorama general ha cambiado de forma radical desde la adquisición de inversionistas en zonas aledañas.



VILLA

VILLA OLÍMPICA NARCISO MENDOZA
Arquitectos: René Martínez Ostos, Secretaría de obras públicas

Área: 23 600 m²
Fecha de remodelación: Se desconoce

Similar a la villa de atletas, los departamentos fueron vendidos como vivienda de interés social.



PISTA OLÍMPICA DE REMO Y CANOTAJE VIRGILIO ÚRIBE

Arquitectos : Luis Martínez del Campo, Departamento del Distrito Federal.
Área: 600 000 m²
Fecha de remodelación: 2014

Con una inversión total de 40 millones de pesos por parte de la CONADE, se remodeló para el Festival Deportivo Panamericano del 2015, con participación de 3 mil 800 atletas.



Medios masivos y la visión de México desde el extranjero

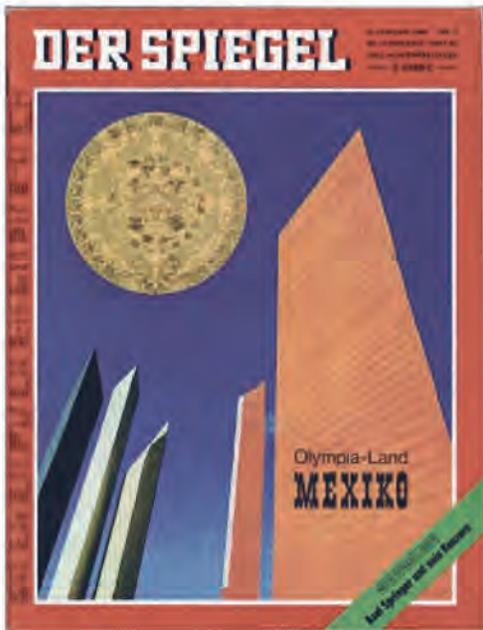
Eric Zolov en su texto *Harmonizing Nation*, narra la experiencia de un turista llegando a la Ciudad de México a principios del verano de 1968. Este la encuentra llena de expectativas y optimismo en las preparaciones que se dieron para organizar los Juegos Olímpicos aquel otoño. El turista observa las calles y avenidas llenas de espectaculares con caricaturas de niños, adultos y demás con trajes típicos de diversas naciones, en un fondo magenta o amarillo con la frase en alto proclamando “*Todo es posible en paz*” y el lema escrito en múltiples lenguajes. A su vez, por el relativamente nuevo anillo Periférico, se inaugura una ruta escénica compuesta de 19 esculturas de artistas internacionales y nacionales, exaltando la convivencia cultural e imagen urbana de una ciudad que mira hacia el futuro y no hacia el mañana. [Eric Zolov menciona en este escrito la percepción anglosajona (e internacional) sobre la organización de los juegos olímpicos en nuestro país y hace énfasis en los aspectos negativos].¹

La omnipresencia de la imagen cuidadosamente ingeniada para evocar la sensación de futurismo y optimismo fue un esfuerzo del Comité Olímpico mexicano y Pedro Ramírez Vázquez como anteriormente mencionaba, pero la percepción del visitante cayó indudablemente a través de los medios de comunicación visuales que se les presentaron anteriormente. Desde el Porfiriato, México ha poseído la reputación de un territorio lleno de bandidos y pensamientos retrogradados heredadas del colonialismo español y los difíciles años posteriores como país independiente. En los cines previos a la función estelar, se mostraban las noticias, dando secuencias de la Revolución Mexicana, dónde revolucionarios peleaban contra las fuerzas gubernamentales, editadas como si fuese un western, el omnipresente ferrocarril pasaba a través de los polvorientos paisajes; soldaderas y facciones de Villistas, zapatistas y Carrancistas vestidos en harapos de yute con sombreros (representando el atuendo común del campesino mexicano). Imágenes que se volvieron el arquetipo que nuestro país exportó a Hollywood durante muchos años.

La imagen visual de nuestro país posterior a la revolución mejoró debido a que las elites nacionales como artistas, escultores, dramaturgos y pintores supieron adaptar la idealización del mestizaje mexicano como una fuerza combinada entre el glorioso pasado indígena y español.² Un ejemplo de esto fue durante una exhibición de muralismo mexicano en 1931, dónde Helen Delpar escribe “*En vez de ser un país retrograda lleno de bandidos como muchos imaginaríamos, [México] ahora es visto como una nación de cultura*”.³ Estas discusiones generaron un aspecto positivo en los ojos de los Estados Unidos en el nacionalismo mexicano.

Con el "milagro" económico mexicano de "estabilizar el desarrollo" (baja inflación respaldada por un peso estable) produciendo tasas promedio de crecimiento anual del 6 al 8 por ciento a lo largo de la década de 1960, la imagen de México como la tierra de lo inhóspito y lo arcaico, según la perspectiva de un editorial en el periódico Excélsior, el país "estaba cediendo, a una imagen más optimista".⁴ Para muchos mexicanos, esto significaba el anhelo de entrar al "primer mundo" y estar bajo observación por todos.⁵ No obstante, la percepción del subdesarrollo del país fue (y sigue siendo) parte del componente mediático en el extranjero. Esta idea fue especialmente sostenida durante esta década, cuando México, avanzaría en temas democráticos y se "modernizaría" por haberse aliado a los Estados Unidos y el bloque occidental en el alba de la guerra Fría.⁶ Es más que inevitable pensar que el país sería juzgado y escudriñado por suposiciones o estereotipos de esta supuesta "modernidad" y el "atraso" persistente.

Estas nociones se hacían presentes cuando se hablaba de la composición racial del país; la conjetura de que la población compuesta en su mayoría por mestizos, indígenas, y una elite pequeña de población descendiente de europeos (léase blancos) era concebido como la raíz de la falta de desarrollo cultural, económico y logístico que padecía el país. Esta postura peyorativa se enfatizó en muchos artículos cuestionándose la labor olímpica que tenía al frente México, pero un artículo publicado a inicios de 1968 por un periodista alemán, Siegfried Kogelfranz, en *Der Spiegel*⁷ fue el que me pareció el que poseía una visión más interesante no obstante, con una visión bastante eurocéntrica. En este artículo citó al sociólogo Estadounidense, Frank Tannenbaum⁸ con respecto la actitud patológica frente a la vida que posee el mexicano. *"Toda la vida está agobiada por la expectativa de una infracción imprevista, uso de la fuerza o muerte súbita. Cada amenaza al borde de la catástrofe es menos horrible que en otras sociedades civilizadas. Los mexicanos viven en un mundo donde la fe en sus semejantes casi se rompe. Saben que las tragedias y la muerte acechan en cada esquina, y no es una coincidencia que los habitantes de las zonas montañosas deseen suerte al extranjero que sale diciendo: 'Que Dios este contigo y que no te pase nada nuevo'."* Y bajo esta argumentación, explica que el mexicano, vive en una 'ley del mestizo', una paradoja tan compleja que se compara en la misma etno-génesis del pueblo mexicano en sí.⁹ Kogelfranz describe esa ley como *"Mezcla incompatible entre sí. Ningún principio político que no se enredaría en el momento de su promulgación; No hay prohibición sin excepción, no hay juramento sin traición; No hay paradoja que no brille, y no hay verdad que no esté en duda."* Agrega finalmente *"Esta es la ley del mestizo: el bien nunca se encuentra en los extremos, sino solo en sus intersecciones. La república de las personas coloridas y alegres con las advertencias de la muerte sombría vive de sus contradicciones"*.¹⁰



LATEINAMERIKA

MEXIKO

Das Gesetz des Mestizen (siehe Titelbild*)



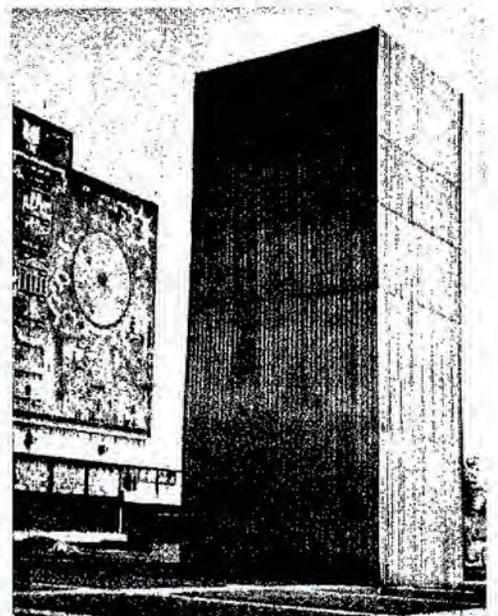
Betteinder Indio in Oaxaca
Im sozialistischen Staat . . .



. . . blüht der Kapitalismus: Swimming-pool in Acapulco



Alemán



Alemán-Denkmal, Denkmal-Modell, Denkmal-Konserve: Korruption zum Wohle des Staates

A pesar de las connotaciones despectivas, el artículo mostraba una cara que el gobierno y las elites no querían presentar, ya que posteriormente, Kogelfranz menciona las incongruencias que el *“Marcapasos para todos los países latinoamericanos”*¹¹ pretendía realizar mediáticamente. Dentro de dichas incongruencias, él, argumentaba como era posible que México sea en teoría una democracia con todos los ingredientes, desde elecciones libres hasta la separación de poderes desde 1938, cuando en la aplicación, solo aparece un partido político en el poder.¹² o como siendo un país con un sistema estado de bienestar y una semana laboral de 48 horas, para ser miembro del IMSS se requería un salario mensual de más de 700 pesos, el cual difícilmente se obtenía por una población vulnerable como empleadas domésticas o jornaleros.¹³ También resalta la extraña dicotomía de un estado ultra-nacionalista y paternalista de tradiciones que solo considera apropiadas: *“El estado no nacionaliza, lo ‘mexicaniza’”*.¹⁴ Nos explica la paradoja de ser una sociedad de libre prensa, tan solo cuando esta hable bien del estado, el PRI o los allegados al poder ejecutivo.

Resulta curioso el caso que toma Kogelfranz con el presidente Miguel Alemán, conocido en su sexenio por industrializar y urbanizar el país de manera agigantada, pero ser conocido como cleptocrata del estado, dueño de múltiples predios y empresas a beneficios de su propio bolsillo, y conocido como ‘Ali Baba’.¹⁵ Hace referencia a una de las obras más importantes en su sexenio, el campus central de la UNAM; y la estatua con su similitud en medio del complejo urbanístico. *“En los gigantescos proyectos de construcción del presidente constaban los méritos nacionales, pero también su mérito. Cada bolsa de cemento, cada metro de asfalto, se asentó en sus cuentas privadas. Adquirió empresas de telefonía, hoteles y mercancías gigantes. Porque él distribuyó la tierra, pero sobre todo a sí mismo.”*¹⁶ No pasarían por desapercibidas las acciones de los estudiantes ante el periodista alemán de eliminarla como un símbolo de autonomía y protesta en 1965. Para 1968, la estatua permaneció dentro de tapias de madera y aluminio, los cuales sirvieron para otros fines durante las protestas de aquel año. Para el gobierno y por subsecuente los medios de comunicación en el país, el artículo generó fuertes polémicas y por un lado provocó serias críticas por la imagen del país en el extranjero.

Uno de los principales elementos de propaganda estatal fue la idealización de los valores culturales indígenas como “folclorismo auténtico”¹⁷, el cual diluido ya no presentaba un problema mayor para el “progreso nacional”, mientras esta parte “moderna” (léase europea, occidental) se mostraba como estandarte de los avances sociales y cosmopolitas. Así el pasado sociocultural del país lleno de sincretismos se exaltaba en las partes más inofensivas y publicitariamente gratas, pero se subyugaba en las partes con

mayor peso comunitario y significativo sociológicamente hablando: una noción pintoresca de las tradiciones nativas tenía que ser vivida por los visitantes extranjeros, mientras las necesidades de los pobres y la clase obrera (comprendidos de indígenas y mestizos de fenotipos más oscuros) fueran completamente olvidadas.¹⁸ El resultado finalmente sería que el visitante, se quedara con la impresión de la aparente “armonía” de diversos grupos en convivencia y este se volviera un símbolo de la coexistencia pacífica que existe en México.

Paz y Amistad, eran las palabras clave que se querían acuñar dentro de las olimpiadas y la imagen del país y el primer componente para esta unión sería generar la asociación directa entre México y la paz mundial; Durante la elección del anfitrión en Baden-Baden en 1963, se enfatizó la *“posición independiente con respecto a las principales potencias mundiales”*.¹⁹ A pesar de la presión Estadounidense de cortar relaciones con Cuba, especialmente posterior a la crisis de misiles de 1962, México prosiguió como aliado y enviando misiones culturales a la isla; La relación con el país socialista se volvió de especial interés para sus agencias de inteligencia²⁰, así, México pudo defender simultáneamente su imagen "revolucionaria" y sensible ante los movimientos populares, mientras subrayaba su lealtad a principios comerciales capitalistas.²¹ El esfuerzo mediático no sólo partió de las dependencias gubernamentales, la implementación de técnicas de *soft power*²² en los medios se realizaron sagazmente, por ejemplo en 1967, el comediante más popular del país en aquel momento, Mario Moreno “Cantinflas” es protagonista de una sátira escrita por Marco A. Almazán y dirigida por Miguel M. Delgado. Su excelencia toma como elemento central la vida de un burócrata estacionado en la delegación diplomática de la República de los Cocos (una alusión a una república latinoamericana²³, para este caso en específico, México) en Pepeslavia, una república “colorada” (léase comunista), que termina siendo nombrado embajador “extraordinario y plenipotenciario” después de que su padrino, el doctor Belendre, se consolide como presidente del país tras una serie sucesiva de golpes de Estado (otra referencia a la inestabilidad que poseían los estados latinoamericanos durante el siglo XX). Dentro de esta narrativa, Pepeslavia decide ser anfitrión de una asamblea internacional (Naciones Unidas) sobre la decisión de que facción tomará las riendas del plano mundial: los colorados (pacto de Varsovia) y los verdes (OTAN, se hace alusión al color verde, por el color del dólar americano y países capitalistas).²⁴ La situación está en un punto álgido, y la decisión del país de Los Cocos resultará la más importante (y neutral a los intereses de ambos poderes); Dentro de esta retórica, Lopitos (el personaje de Cantinflas),



MARIO MORENO
“CANTINELAS”
 en
PAÍS NO ALINEADO



Fig.1-6. Secuencia del discurso de 'Lopitos' en *Su Excelencia* (Delgado, 1967)



Fig.7. Partido Comunista de China (PCCh) Mao Zedong se reunió en Beijing con el presidente mexicano Luis Echeverría Álvarez. (*Xinhua/Du Xiuxian*, 1973).



Fig.8. Richard Nixon y Luis Echeverría, expresidentes de EU y México, respectivamente. (Archivo Proceso foto, 1970).



Fig.9. Antonio Carrillo Flores (izquierda), con el ministro de Exteriores de la URSS Andrei Gromyko en Moscú, en 1968 (*Ria Novosti / Dmitri Kozlov*, 1968).



Fig.10. El presidente de EE.UU. Lyndon B. Johnson junto con Gustavo Díaz Ordaz en ceremonia militar Estadounidense. (Wally McNamee/CORBIS/Getty Images, 1968)

se negará a apoyar a uno u otro, haciendo una crítica de ambos modelos económicos. El recurso cómico de Cantinflas reside en la forma de expresión verbal, dentro de los diálogos de esta película encontramos el recurso que más realiza el actor; un mexicanismo denominado “cantinfleo” que corresponde a decir cosas sin sentido utilizando demasiadas palabras o términos.²⁵ Me parece acertado realizar una connotación de esta película, el personaje y el mensaje que conlleva, que si bien el largometraje salió un año antes de las olimpiadas, muestra algo que ninguna campaña podría recapitular mejor: Cantinflas hace un homenaje a esta manera de hablar del pueblo, y el pueblo lo reconoce y se reconoce en él. Cantinflas para estos casos es la alegoría de México ante la polarización mundial, un actor de mediación entre la paz y el discurso de estabilidad, aunque sea por un mes en 1968.

Esta representación del mexicano sirvió para realizar cortos televisivos transmitidos durante todo el año 1968, producidos por el Comité Organizados de las Olimpiadas y protagonizados por otro personaje de Cantinflas, el ‘Patrullero 777’ protagonista de *El gendarme desconocido* (1941)²⁶, en dichos segmentos se presentaba al patrullero llevando a la comandancia diversos personajes y situaciones que podrían resultar engorrosas para los extranjeros que vendrán a nuestro país; destacan dentro de estos, jóvenes faltando a la moral, el estereotipo de un *Hippie*, una trabajadora doméstica, y un taxista acompañado de una turista extranjera. En diversos diálogos establece el discurso oficialista y moralista del gobierno: “*Con la novedad que aquí le traigo esta cosa llena de pelos que parece individuo.*” Refiriéndose al *Hippie*; “*que aquí le traigo a este par de andrajosos, por faltas a la autoridad y faltas a la moral, y faltas a todo*” mencionado a unos estudiantes que detuvo por pelearse y tomar una sustancia ilícita en las inmediaciones del estadio; “*que aquí le traigo a esta sirvienta, criada, mucama u gata psicodélica por faltas a la autoridad*” mientras este ve despectivamente a la trabajadora doméstica que detuvo por tirar basura en la calle. Estos cortos fueron realizados todavía cuando Adolfo López Mateos era presidente del comité organizador, y a pesar de que el equipo de Pedro Ramírez Vázquez había cambiado el slogan prosaico, el guiño parecía establecer que “*pórtate bien Mexicano, porque viene la olimpiada*” no había desaparecido del psique estatal. El mensaje es conciso: los mexicanos debemos de cambiar para dar una buena impresión, presentar un México inmaculado y dignificar la imagen nacional; “*...Van a venir Italianos, van a venir alemanes, van a venir Franceses, hasta Yucatecos*” menciona el ‘patrullero 777’, “*entonces que espectáculo vamos a dar nosotros, cual es nuestro deber, presentar la fisonomía de la Ciudad... ¿qué va a pasar en las olimpiadas? ¿vamos a dar ese espectáculo?*” prosigue con el deber que todo

CANTINFLAS

en PORTÁTE BIE MEXICANO POR QUE VIENE LA OLIMPIADA



Fig.1. El patrullero detiene a un hippie por fumar algo y no acomodarse a los estandares del país.



Fig.2. El patrullero 777 con la "gata psicodélica".



Fig.3. Deteniendo a un taxista que deseaba timar a una extranjera.



Fig.4. Con dos individuos en aparente estado de ebriedad que detuvo por el estadio Azteca.



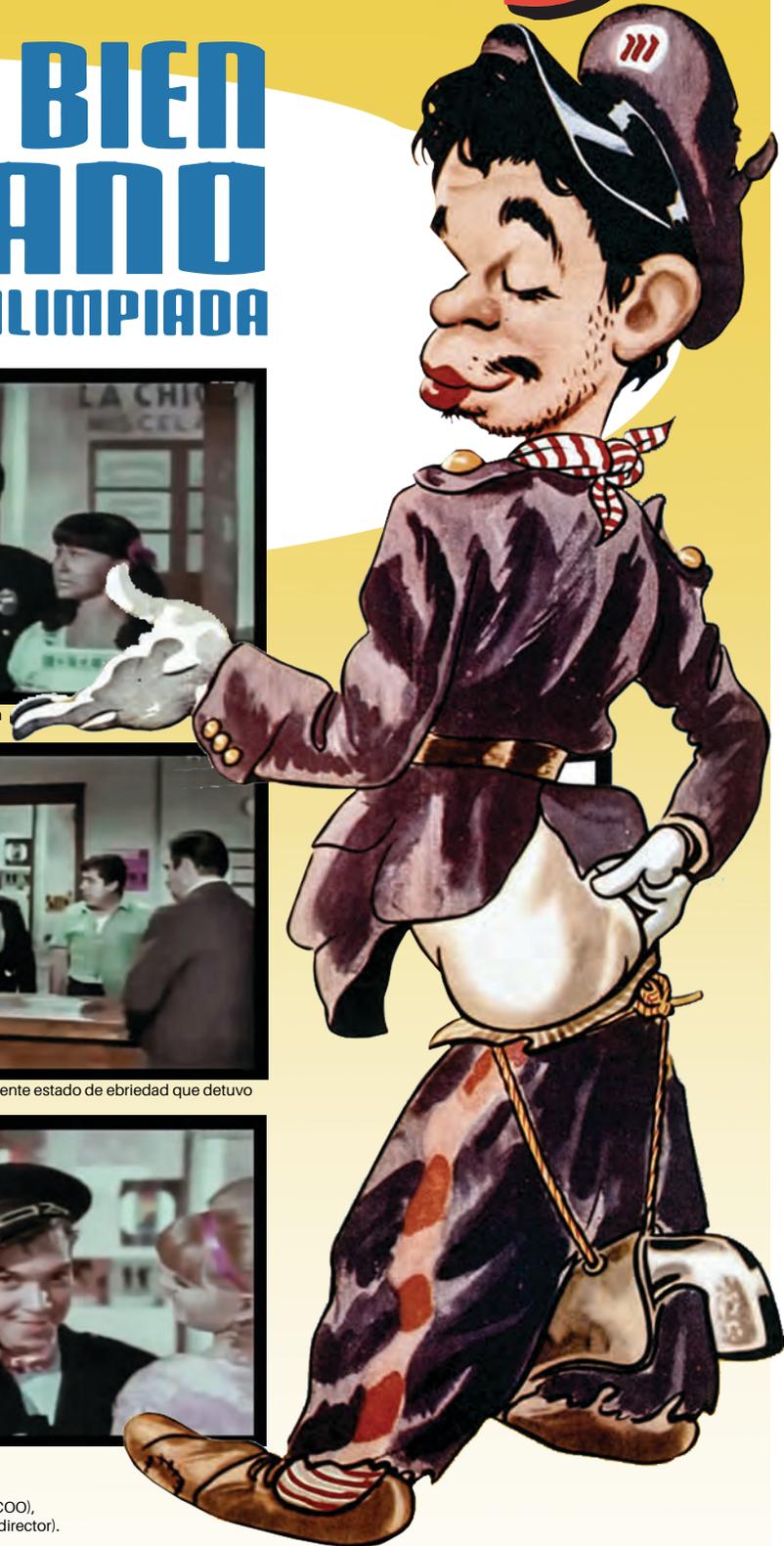
Fig.5. Acompañando a la turista extranjera que accede mediante la "picardía" mexicana.



Fig.5. ¡A sus ordenes, Jefe!

Todos los fotogramas fueron tomados de: Spots realizados por el Comité Organizador de las Olimpiadas (COO), fragmentos aparecen en: Fusionados Producciones / Sincronia Films (productores) Bolado, C y Aguirre S. (director). (2008). 1968 [Documental]. México. Fusionados Producciones / Sincronia Films.

Inspiración viene de Cartel publicitario de: *El gendarme Desconocido* [Largometraje]. México. (1941).



ciudadano necesita realizar durante el año olímpico. Lo importante es ser amigos de todo el mundo. Finalmente, mientras realiza una conversación con la turista que iba a ser timada en inglés con un acento marcado (recordemos, es Cantinflas) sobre llevarla a los puntos importantes de la ciudad, el patrullero se retira de la comisaria entablando contacto físico con la turista y despidiéndose con *“a sus órdenes, jefe”*.²⁷

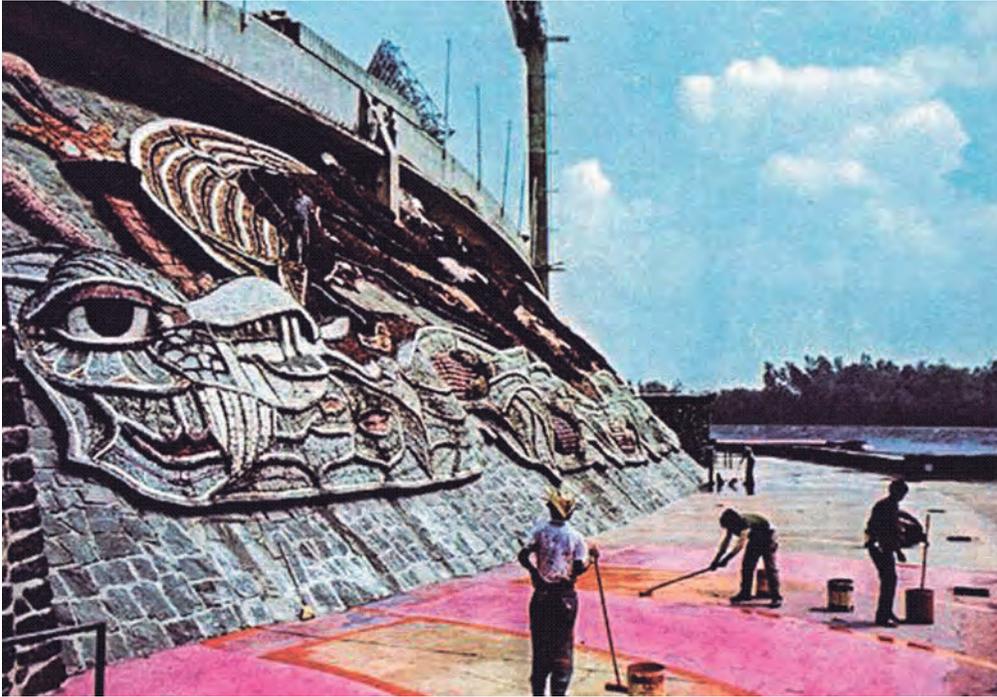
Estos ejemplos en los medios de comunicación masivos nos muestran el pensamiento general de las autoridades para ejercer y establecer control dentro de sus ciudadanos, y de una forma esquizofrénica determinar cuáles eran los hábitos que las personas podían comportarse. Siguiendo este mecanismo de control, la ciudad como mencioné anteriormente, se convirtió en un flujo controlado para que sólo las partes que los organizadores consideraban relevantes e higiénicas fueran visitadas por los turistas y medios extranjeros. Un proyecto integral que trató de unificar esta visión fueron las olimpiadas culturales que se conformaron de distintos eventos en lugares y caminos seleccionados para que los visitantes cambiaran su percepción durante la estadía en la ciudad de México.²⁸ Ejemplo de esto fueron la ruta de la amistad que cubrió una parte del corredor sur del nuevo anillo periférico, cercano a puntos importantes de infraestructura olímpica.²⁹ Otro ejemplo fue el realizado por el equipo de Terrazas, que implementó un código de color para conectar todas las sedes deportivas distribuidas por la ciudad de México, pictogramas y el logo desarrollado enfatizaron la idea de unidad en la identidad gráfica; *“Pareció ser fácil, no obstante se necesita tener en el fondo del corazón lo que uno está viendo y lo que uno está haciendo”* menciona Terrazas sobre el logo³⁰, mientras aprovecha de la propia particularidad de las artesanías mexicanas, *“hay pocos países que tienen tanto colorido como México”* añade. Los patrones gráficos del diseño y los logos de cada sede fueron escaladas a un contexto urbano, las plazas públicas adyacentes fueron pintados con patrones compuestos de distintas combinaciones de colores, limitadas a tonos pasteles y contrastantes, que Terrazas comenta se veían aburridas y parte de la inspiración viene de los tapetes que se realizan en Huamantla, Tlaxcala durante la semana santa y diversas fiestas patronales, estos tapetes de aserrín cubren las plazas de la iglesia y los caminos que llevan al atrio, y se componen de patrones geométricos, flores y colorido.³¹

Las plazas del estadio Olímpico, del estadio Azteca y la ciudad deportiva Magdalena Mixhuca uniformadas en una iconografía, pasaron de ser espacios de concreto monótono a una dimensión óptica impresionante, especialmente a través de los medios de comunicación como televisión y cine, siendo los primeros juegos olímpicos en ser transmitidos a color y en tiempo real como

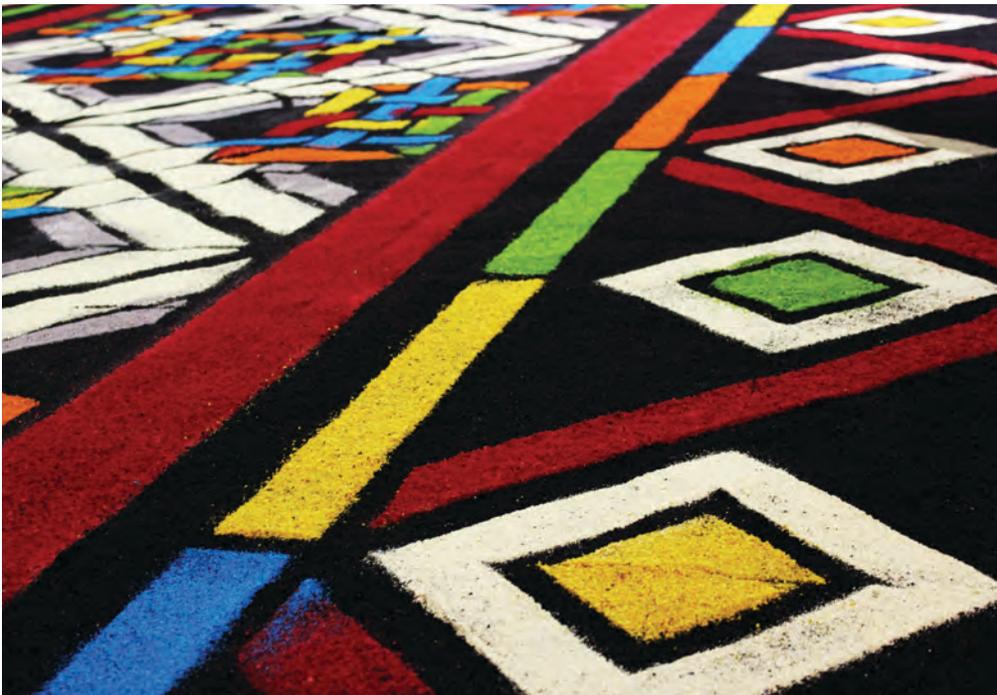
menciona Stephen R. Wenn en *Growing Pains: The Olympic Movement and Television, 1966-1972*.³² Para articular estas plazas, se trazaron recorridos a lo largo de las avenidas más importantes como Insurgentes, Periférico y el circuito Interior; Originalmente se había planteado pintar unos segmentos de las avenidas en los colores característicos, pero demostró ser muy costoso y laborioso para el tiempo limitado que dispusieron, finalmente decidieron solo pintar la mitad de los faroles en las avenidas y colocar pendones que hicieron la simulación de papel picado que se utiliza igualmente en fiestas patronales de las iglesias.³³ Este diseño intuitivo resultó ser un éxito con los huéspedes y los costos generales, satisfaciendo el plan original de Ramírez Vázquez de hacer una navegación amena a bajo costo. Eric Zolov argumenta que estos patrones similares al movimiento Op-Art también sirvieron para disuadir la atención del extranjero a las zonas pauperizadas de la ciudad, diluyéndola como una pieza escultórica a través de los corredores oficiales. En cierto modo, homogenizar la ciudad antes de un evento olímpico siempre ha sido un elemento propagandístico efectivo para los gobiernos organizadores, de 1966 a 1968, el DDF colaboró estrechamente con el comité para ‘sanear’ y homogenizar la visibilidad de los barrios populares.³⁴ En Febrero de 1968, una anécdota del memorándum oficial de la olimpiadas, describe a un arquitecto mencionando que las barriadas y tugurios darán una imagen depresiva a los turistas y grupos de atletas extranjeros yendo en camino por Río Churubusco hacia el Palacio de los Deportes.³⁵

Otra estrategia para mostrar una percepción positiva del país fue la campaña de saneamiento que había hecho el gobierno por todo el Distrito Federal, se instalaron fuentes de agua, se ordenó la aplicación de pintura en paredes, se limpiaron las calles de basura y otros elementos no agradables a la vista occidental como ambulantes en el centro histórico (y en palabras de Keith Brewster, se incluye a las protestas sociales de todo tipo)³⁶. La opinión pública frente a esto fue dividida, muchos apoyaron la estrategia de limpieza y pulcritud, mientras otros pensaron que este efecto solo duraría los quince días de la justa deportiva para atender a sensibilidades occidentales y eurocéntricas, criticando la eliminación de elementos característicos del mexicano; Diversos articulistas se plantearon si “*era necesario lavarse la cara para el extranjero*”³⁷. No obstante debo destacar que es innegable el aporte en el legado urbano de la ciudad de México el esfuerzo que los organizadores mexicanos realizaron en cuestión a los métodos de organización y el diseño de las instalaciones deportivas.

Luís Castañeda sugiere que el uso de estos códigos de lenguaje para dirigir a los turistas, surge de la preocupación de explorar la relación entre el



4.13



4.14

Las plazas públicas. Entornos artísticos de vanguardia por 15 días Durante los juegos olímpicos, los espacios públicos alrededor de las sedes olímpicas se adornaron con patrones alusivos al *Op-art*, con la justificación nacional de patrones similares encontrados durante semana santa en Tlaxcala.



4.15



4.16

Las rutas planificadas

El comité organizador y el gobierno de la ciudad se encargaron de "embellecer" el panorama inmediato de las sedes olímpicas, pero este solo se enfocó en las zonas cercanas, mientras otras fueron excluidas, en su mayoría de extracción humilde y con problemas de infraestructura.

movimiento de los visitantes a través del espacio urbano fragmentado y la presencia de arquitectura monumental con la diseminación de información meramente pictórica. Finalmente, bajo esta premisa, Castañeda sugiere que a pesar de los esfuerzos de los organizadores para lograr el control social a través de las comunicaciones visuales y gráficas parecieron extremadamente siniestras.³⁸ Una forma similar de urbanismo experimental entre los nuevos espacios surgirá y formará parte esencial de la modernización de la ciudad de México en dos proyectos desarrollados en la época olímpica, la ruta de la amistad y el metro de la ciudad de México.

Quizás uno de los elementos que más destacó en los medios de comunicación hacia el extranjero fue la ruta de la antorcha olímpica. Se trató de realizar una correlación mitológica entre los Mexicas y Grecia clásica, exaltando el pasado glorioso precolombino y la culminación de una identidad híbrida que representa el mexicano moderno, algo que Tom Nairn comenta sobre los nacionalismos de países en vía de desarrollo, los cuales siempre mantendrán vínculos de identidades pasadas mientras estos asumen otra más convenientes.³⁹ Esta conexión sirvió para plantear la ruta y llegada de la antorcha olímpica desde Grecia hasta las ruinas de Teotihuacán el 11 de Octubre, la cual fue organizada por Julio Prieto, Guillermo Arriaga y Ana Mérida (hija del artista Guatemalteco, residente en México por muchos años, Carlos Mérida), justo en tiempo para que llegase a la ceremonia planeada el 12 de Octubre de 1968, (denominado 'Día de la raza' por la llegada de Cristóbal Colón al continente americano), como habíamos mencionado anteriormente, los organizadores habían elegido coincidentemente por una consideración climatológica y temporal para acoplar los horarios de otros deportes pero la importancia de la fecha como menciona Eric Zolov, no puede pasar desapercibida por su significado ideológico.⁴⁰

El recorrido de la antorcha que inició el 23 de agosto en el monte Olimpo, es iniciado por la actriz Maria Mosxoliou, vestida a lado de edecanes en himationes blancos y guirnalda de oliva, llevando la antorcha de acero inoxidable hacia el templo de Hera. Como menciona el libro México 68, *"Con el recorrido de la Antorcha se buscó significar la universalidad de los ideales helénicos, y vincular las culturas americana y grecolatina a través de la ruta del descubrimiento de América"*.⁴¹ La antorcha pasó de Grecia a Italia, por Génova, lugar del supuesto nacimiento del navegante, posteriormente esta es trasladada a Barcelona en una fragata militar, llegando a la plaza de Cataluña el 28 de ese mes. Su llegada a Madrid brevemente se alojó en la plaza de Cristóbal Colón para llegar a Sevilla el 9 de septiembre, en el cruce de los ríos Tinto y Odiel, el descendiente del navegante fue el último relevista en

tierras europeas en dar el fuego olímpico a la tripulación de un navío español que llevaría el fuego a la isla de San Salvador, en las Bahamas, lugar dónde primeramente llega a tierras americanas Colón en 1492. El 6 de octubre, llega la flama olímpica a Veracruz con la traza de destinos similares a los que siguió Hernán Cortés en 1517, la cesión de la antorcha fue coreografiada de manera espectacular desde el buque al estadio Municipal, dónde fue recibida por un ensamble de Ballet Folklórico hasta ser encomendado nuevamente por Maria Moxsoliou. La réplica del brasero de Tlatelolco, dicho brasero se replicó en los estadios que llegó la flama olímpica, como anotación histórica este brasero fue encontrado durante la excavación y construcción del conjunto habitacional en 1962. En la mañana del 11 esta se dirige a posicionarse en la cima de la pirámide de la Luna, donde cientos de bailarines representando nuevas y antiguas coreografías la reciben como si fuese la ceremonia del Fuego Nuevo. El día siguiente se trasladó hacia tres puntos importantes: el estadio olímpico Universitario, sede oficial de las olimpiadas; el Museo de Antropología, como sede de las olimpiadas culturales y Acapulco, como subsede, aunque es posible que haya sido proporcionada por razones mediáticas. Me parece interesante resaltar la relación y el simbolismo que la ruta de la antorcha olímpica realizó desde Europa a nuestro país, por un lado demuestra un cotejo hacia los valores de “descubrimiento” europeo, ambas rutas son de militares Españoles, figuras que desde esta época se ven en retrospectiva como individuos transformativos pero a condiciones de severo sufrimiento de las poblaciones originarias del continente,⁴² siendo recibidos con tradicionales mexicanas con el sincretismo que poseen, pero se leen como la parte indígena.

Como menciona Eric Zolov, este espectáculo meticulosamente orquestado comunica una reconfiguración de la conquista. Elimina la violencia de la subyugación y la pérdida de identidad de los conquistados en vez de la nueva identidad sincretizada.⁴³ El simbolismo del mestizaje como el nacimiento armonioso entre dos culturas distintas, así el componente racial se despolitizó y se transformó en una celebración que pudiera ser digerida sin causar estragos políticos. La presencia de esos pueblos se borra por unos instantes para dar paso a la modernidad. Este fenómeno lo tomaré como referencia más adelante para otro fenómeno similar con la Plaza de las Tres Culturas, la cual pasa exactamente por este proceso de sincretismo a través de la eliminación de los valores originales por uno orquestado.

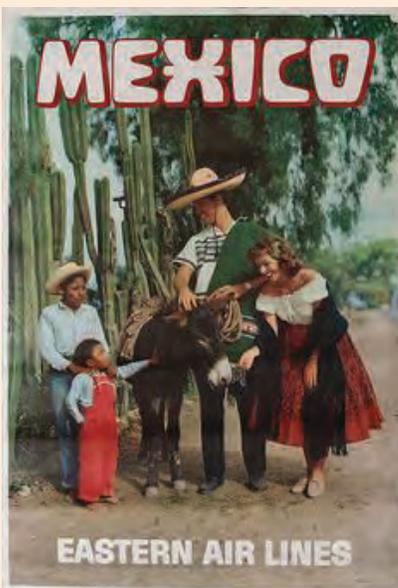
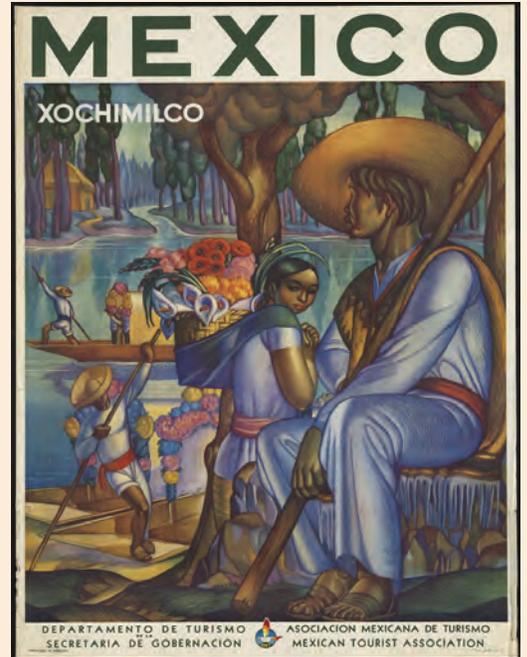
Este análisis histórico de las celebraciones y artilugios que se llevaron a cabo para publicitar y transformar la percepción de la ciudad para visiones extranjeras me recuerda a lo que Michel Foucault denomina como '*episteme*',



que es definir a la experiencia de lenguaje inscrita en un determinado orden de cosas⁴⁴. En este sentido podemos hacer similitudes que el *'episteme'* de los medios de comunicación oficiales, el discurso oficialista se aplicó a todos los experimentos sociales que hizo el gobierno. Este discurso en el caso de la arquitectura lo podemos observar claramente en la adopción del movimiento moderno, la promoción de la corriente a través de los arquitectos del estado. Como menciona el arquitecto Roberto Segre, el movimiento moderno se convirtió en México un espacio para valorizar la mexicanidad inspirada en el pasado prehispánico y la mistificación del estado benefactor.⁴⁵ El país durante los sesenta presentó con cierta estabilidad los ámbitos macro económicos y estatales, pero las consecuencias sociales al final de la década, tras años de supresión y olvido sistémico se harían notorios. Durante esta década, la búsqueda de la identidad nacional en un mundo cada vez más polarizado, presentó aciertos como errores que las políticas desarrollistas y el mecanismo mediático no pudieron sobrellevar sin presentar fuerza bruta. El esfuerzo de organizar las olimpiadas de 1968 se suponía que sería el boleto de entrada al 'primer mundo', el bienestar en las relaciones públicas del país que serían marcados por turismo incrementado, inversión extranjera, y un espíritu nacional enaltecido y orgulloso. No obstante, los hechos iniciados en Julio de 1968, dando resultado en la fatídica noche en la Plaza de las Tres Culturas, marcaron lo que alguna vez se consideró como "armonía política".⁴⁶ El diagnóstico de esquizofrenia es apenas un recurso de la retórica, una metáfora. Esta disfrazada nuestro desconocimiento de los imaginarios que dan forma y sentido a las relaciones entre grupos sociales y prácticas políticas con la dura materialidad del Estado. Finalmente como menciona Christopher Rand, en un artículo de *The New Yorker*: "*en cualquier manera posible, (los mexicanos) están usando su gran talento para mostrar y probar que no somos la tierra del mañana... los cuales se verán espectacularmente en televisión a color*"⁴⁷, mostramos las distintas facetas que para muchos significaron un movimiento deliberado del socialismo para desestabilizar la armonía, pero para otros, los juegos olímpicos significaron una marca permanente para la historia socio-política y arquitectónica con represión estatal.

La visión del otro. Publicidad de diversas compañías aéreas, así como empresas de turismo nacional y extranjeras utilizan simbologías que permearon como estereotipos de nuestro país gracias a la visión de los medios masivos estadounidenses. Pero, la organización de los juegos olímpicos le brindó al gobierno la oportunidad de apropiarse de los *folclorismos auténticos* con imágenes novedosas y modernas como la arquitectura de Nonoalco-Tlatelolco.

The place to go is mÉXICO



PASSPORT '68

American Express CREDIT CARD

NOT TRANSFERABLE SEE REVERSE SIDE

to the best restaurants, night clubs, shops, tours...in Mexico City. A guide prepared by AMERICAN EXPRESS COMPANY (MEXICO), S.A.

The block features a large 'PASSPORT '68' title, an American Express credit card image, and a black and white photograph of a cityscape. Below the photo is a small text box with a guide to Mexico City.





La Masacre del 2 de Octubre / El espacio público como uso de control

1968: Año de transformación mundial y el contexto mexicano.

1968, definido en pocas palabras podría ser considerado como ‘turbulento’, ‘transformativo’, ‘radical’ y ‘controvertido’. 50 años después de lo sucedido puedo enfatizar que la palabra que más definiría ese año es revolución y por ello conlleva una serie de movimientos que reconstruyeron y destruyeron paradigmas que la era después de la IIa Guerra mundial y la guerra fría no pudo contener. En el fondo, los movimientos sucedidos en 1968 fueron básicamente una verdadera revolución cultural.

Meike Schmidt sugiere que para tomar de una manera más holística este año y sus repercusiones debemos usar la intermedialidad como método de crítica y análisis¹; Aunque si bien es un término relativamente reciente, se comienza a analizar los fenómenos que trascienden fronteras en el estudio de diversos medios, apoyado por el historiador de arte alemán Gottfried Boehm y la crítica literaria alemana Irina Rajewsky² A partir de esa consideración, se habla de tres categorías de análisis: la combinación de medio, las referencias intermediales y el cambio de medios. Esta combinación de medios mezcla medios distintos en una sola obra; Este producto está presente en la coexistencia y fluidez de los mecanismos comunicativos sin que ninguno se interponga sobre el otro.³ Esta construcción de medios nos ayuda a constituir el significado en un producto de múltiples fuentes.

Consecuentemente, en sus epicentros más representativos y característicos, así como en todo el grupo de lugares y espacios de sus múltiples apariciones la ruptura histórica de 1968 siempre emerge con un doble escenario: uno, como proceso en donde la explicación nunca es del todo completa y solo se deriva de los datos de la situación local correspondiente, que nos remite, por lo tanto, a su dimensión universal, y la otra, también como una transformación en la cual, cualquiera que sea el destino político o el destino inmediato. De sus actores directos, individual o colectivamente, siempre termina por alterar radicalmente, sin posibilidad alguna de rechazar, las formas de funcionamiento y reproducción de las principales estructuras culturales que refuta y cuestiona.

Estos sentimientos de resonancia mundial se expresaron por figuras importantes mundiales, sugiriendo una naturaleza única en el periodo, por ejemplo Fidel Castro llamó al año 1968 “*el año de la guerrilla heroica*”⁴, mientras que la escritora Hannah Arendt comentó que “*Parecía ser que los niños del siguiente siglo aprenderán del 1968, lo que nosotros aprendimos de 1848*”.⁵ El filósofo Jean Paul

Sartre describió en pocas palabras el movimiento en Francia en 1968: “*Para mí el movimiento de Mayo fue el primer movimiento masivo social que temporalmente trajo algo similar a la libertad*”.⁶

En muchas maneras, los eventos de 1968 resultaron en poca transformación a corto plazo: ningún gobierno o dictadura cambiaron su rumbo inmediatamente. Los movimientos alrededor del mundo fueron violentamente subyugados o fracasaron por múltiples factores, en muchos casos la vida política y común regresaron a su normalidad. No obstante, la historiografía moderna considera el año de 1968 como un momento base en el siglo XX, un marcapasos en la historia de la guerra Fría que sirvió para quebrar la tensión generacional hacia un mundo más globalizado.⁷ Estos procesos reflejaron transformaciones amplias globalmente. Quizás la más importante fue el crecimiento sin precedentes de la posguerra, el periodo de mayor prosperidad alrededor del mundo occidental. No obstante, para 1968, los primeros signos de límite en este crecimiento fueron más notorios. Las promesas del crecimiento económico crearon grandes expectativas para muchos sectores de la sociedad, especialmente a los jóvenes.⁸ La explosión demográfica de la posguerra llevó a altos números de natalidad en los años 50, que llegarían a la madurez en este año, resultando en un desarrollo de consumo cultural enfocado hacia ellos. Agregando a una creciente urbanización, mayor espacio en los sistemas escolares, el acceso a una educación profesional y el avance en la tecnología y los medios masivos. De una manera irónica el historiador Eric Hobsbawn mencionó que el 68 pareció dar señales del “final del festín”.⁹

Respecto a los medios masivos de comunicación, estos cubrieron eventos globales, familiarizando a las audiencias no sólo con los eventos locales, pero también con sucesos exteriores a su entorno, los ejecutores de las protestas utilizaron estas nuevas estrategias para diseminar sus mensajes.¹⁰ Los teóricos de comunicación estaban ante los inicios de los medios masivos globalizados y uno de los exponentes más importantes de esta situación era Marshall McLuhan que en 1968 publicó su libro *La aldea global*, el cual hablaba de la ‘tribalización’ de los individuos basados en los intereses particulares, llevándolos a unirse entre similares. Para él, la fase de medios de comunicación masivos era la más importante porque destacaba cual sería la interpretación del receptor, llegando al aforismo de “*el medio es el mensaje*” y “*la única forma de controlar a los medios de comunicación es mediante la comprensión pública de sus efectos*”.¹¹ El autor afirmó que en la aldea global no existe la percepción de la armonía, la extrema preocupación por los demás no permite la desconexión de las identidades involucradas en dicho espacio, exacerbado por el consumo constante de medios audiovisuales como la televisión y el cine que nos involucran indirectamente en

la contextualización de un evento.¹² La `tribalización´ y el creciente descontento con las campañas bélicas de los países capitalistas genera una serie de `solidaridad internacional´ con las causas populares alrededor del mundo y diversos países como Estados Unidos, Japón, Francia, Alemania, Italia, España, Argentina, Brasil, Checoslovaquia, Perú, Uruguay, India y Turquía, además del nuestro se unen a esta tendencia.¹³

Durante las décadas de 1960 y 1970, se desarrolla una renovación de la producción cinematográfica independiente en distintas regiones del mundo. El flujo de rupturas en las estructuras sociales y políticas con la masificación de los medios de producción dirigidas a las clases medias. Este momento se caracteriza en la historia cinematográfica por trasgredir y enfatizar contenidos distintos para un demográfico creciente como los baby-boomers. Debido a que el 68 se posiciona como la época con mayor extensión de datos e información recopilada en temas audiovisuales, Frederic Jameson sostenía que la complejidad de niveles diferenciables en lo cultural, político, económico lo atribuyó a un ritmo y dinámica peculiar que transformó al periodo en muchos aspectos.¹⁴ Debido a esto, es necesario acotar cuales son los casos de estudio que más influenciaron al movimiento estudiantil mexicano.

Enfocaré mi análisis a grandes rasgos desde los movimientos estudiantiles francés, estadounidense y de varios países latinoamericanos. Enlisto las siguientes razones por las que considero que repercutieron más en el contexto mexicano:

- La cercanía cultural que estos poseían al movimiento estudiantil.
- La influencia global que estos tuvieron en los demás movimientos. Si bien caería en generalizar y por ende realizar clichés respecto a las múltiples investigaciones que existen referentes a esta época. Debo enfatizar que la huella mediática como semiológica que representan para el estudio de cualquier campo es de extrema importancia.
- Por la extensa literatura que existe, lo cual nos permite resumir y encontrar la conexión con los medios masivos audiovisuales y su contexto arquitectónico.
- Las consecuencias que estos causaron en el mundo occidental. No obstante, debemos de permanecer frente a una retórica que no solo se centre en la noción eurocéntrica de los movimientos del 68.

Desde el contexto Estadounidense, el 28 de abril de 1968 se convocó a manifestar por la guerra de Vietnam en las capitales más importantes del mundo.¹⁵ Este fenómeno se desarrolló desde que muchos activistas y estudiantes cuestionaban la actitud bélica del país, porque se tenía que enviar

a los hijos de las clases trabajadoras o minorías sin capacidad de réplica o saltarse el draft (como muchos estudiantes e hijos de estadounidenses de origen europeo, de clase media/media alta podían hacerlo al demostrar que estaban estudiando en una universidad) y por qué no se lidiaba con las leyes segregativas del sur Estadounidense.¹⁶ Iniciando en comunidades universitarias de Michigan, Nueva York y Washington, estas se extienden a la Universidad de Berkeley que generan una reacción en cadena con otros movimientos como el *Free Speech Movement* que motiva a ocupar y defender todas las causas que parezcan ‘anti-americanas’.¹⁷

Nuevas formas y estructuras surgieron como los movimientos literarios derivados de los poetas de la generación Beat como Jack Kerouac y Allen Ginsberg¹⁸; la popularización de los movimientos alternativos como el Hippie y la adopción de otras referencias culturales de oriente como el Hare Krishna o el Budismo Tibetano.¹⁹ Músicos y cineastas cruzaron bordes en la experimentación de sus trabajos, y estos se volvieron menos preocupados con la censura que podrían recibir. En esta década, se genera la regeneración de la producción cinematográfica independiente. El flujo de nuevas ideas en las estructuras sociales genera mayores contenidos enfocados al público joven en aumento. Cineastas como John Cassavetes (pionero en la técnica de *cinema verité* en los Estados Unidos) Robert Drew (conocido por su acercamiento al cinema verité, y documentales) y Dennis Hopper (actor y director) por mencionar algunos, decidieron acercarse a una construcción narrativa más realista, usando temáticas que el cine comercial de Hollywood no quería mostrar, así como el uso de técnicas innovadoras en cinematografía. Películas como *Shadows* (1961) y *Easy Rider* (1969) resultan influyentes por las técnicas de producción utilizadas y esta esencia D-I-Y atrajo a los jóvenes, convirtiéndolas en fragmentos importantes para la cultura contracultural de los Estados Unidos.²⁰

Este periodo lo describe claramente el crítico de cine estadounidense Yannis Tzioumakis: “*El cine estadounidense entra a una fase caracterizada por la producción de filmes narrativamente desafiantes y estilísticamente diversos que estaban más a la par con el clima político y social de la era que los realizados por las principales productoras*”.²¹ Películas como *2001: A Space Odyssey* de Stanley Kubrick, *Rosemary's baby* de Roman Polanski, *Night of the Living Dead* de George A. Romero entraron en las películas más taquilleras de 1968, y contienen elementos que muchos cineastas vanguardistas realizaron y estaban generando en el mundo independiente, inclusive John Cassavetes participa como personaje en *Rosemary's Baby* y en algún momento de la producción, la filmación de *Night of the Living Dead* fue rechazada por AIP



4.20



4.21



4.22

The war is not over Estados Unidos a finales de los sesenta experimentó una serie de rupturas en el *status-quo* debido a eventos sociales que transformarían el panorama cultural de la época. Un primer ejemplo de la intermedialidad y la globalización de los eventos sociales.



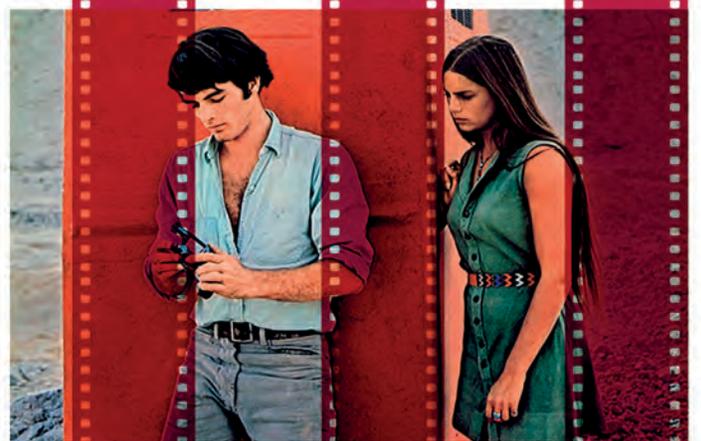
A



B



C



D



F



E



G

debido a “la carencia de romance y un final pesimista” además de tener a un protagonista de origen negro.²² Desafortunadamente, este modelo no fué tan duradero como hubieran querido estos cineastas. Para finales de 1970, Tzioumakis explica que los filmes contraculturales no resultaron demasiado redituables en taquillas, pocos directores independientes lograron lo que pasó aquel año y las casas de producción se encontraron con fórmulas más redituables de atraer a los jóvenes, como películas de Ciencia Ficción y elementos sobrenaturales. Efectivamente dejando a las películas de tipo independiente en un segundo plano.²³

Las películas estadounidenses que trataron de manera más directa y radical los temas políticos fueron los documentales y largometrajes producidos por cineastas independientes. Estos forzaron el borde del campo cultural en las políticas radicales, el largometraje de corte político de origen estadounidense surgió de las subculturas que fueron marginadas cinematográficamente como habían sido políticamente (afrodescendientes, latinos, izquierdistas, mujeres, estudiantes y comunidad LGBT).²⁴ Colectivos como *Newsreel* y *Third World Newsreel* cubrieron con documentales los eventos de 1968 en su país: *Columbia Revolt* (1968) y *Summer of 68* (1969). Ambos documentales tocan el tema de las protestas a modo de *cinema-verité*, diversos cineastas se enfocan a resaltar los hechos mediante entrevistas a organizadores y estudiantes.

En otro país similar (en cuestiones de influencia mediática, económica y política), pero con un trasfondo distinto, el movimiento del 68 marcó el futuro y las influencias que llegaron a nuestro país. Francia, siendo parte de los ganadores de la IIa guerra mundial, durante la década de los sesenta se enfocó a reconstruirse físicamente como ideológicamente a través de la fundación de la Cuarta y Quinta República.²⁵ En 1946, se establece una nueva constitución que permitió brindar un mando justo al parlamento, a pesar de que existieron presiones de inicio por parte de Charles De Gaulle en establecer una figura presidencial mucho más fuerte en decisiones estatales. Finalmente, esto sucedería cuando la quinta república se establece el 4 de octubre de 1958, siendo De Gaulle el primer presidente bajo esta nueva constitución y sirviendo ese cargo hasta 1969.²⁶ La cuarta república y quinta república significaron un periodo donde Francia experimenta el proceso de fractura con sus antiguas colonias en Asia y África, principalmente Argelia, Túnez e Indochina (posteriormente Vietnam), generando conflictos internos en cómo tratar estos asuntos, así como la estructura política del país. Este periodo también marcó el fortalecimiento de las instituciones francesas al recibir el segundo mayor porcentaje de recursos del Plan Marshall,²⁷ marcando una ola de nacionalizaciones, reestructuraciones, y creación de fomentos a

dependencias públicas, generando estabilidad social que nunca había visto Francia en el siglo XX.²⁸

El movimiento estudiantil francés surge debido a problemas estructurales con los métodos de enseñanza que habían sido apresurados por las autoridades estatales para generar mayor fuerza laboral. Esto, en conjunto con la creciente crítica mundial del mundo capitalista, los ideales Marxistas y de dialéctica fenomenológica, generaron un descontento y despertar en la población joven. Esta sacudida hacia los valores ultra reservados del momento resonaba en los estudiantes; la libertad de pensamiento y el deseo de cambiar los paradigmas. Uno de los momentos clave para esta movilización sucede el 2 de mayo, justo después de varias movilizaciones por el día de los trabajadores, el contingente de Nanterre decide llegar a la Place de Sainte Ursule, acompañados de grupos similares de la Sorbona para entablar conversaciones y planeamientos de algo mucho más grande; Mientras pasa esto, de una forma drástica, las autoridades cierran la universidad de Nanterre, generando ideas de que un acto de hostilidad por parte de las autoridades se avecinaba. A pesar de la reputación que poseía la Sorbona, esto no significó nada para la policía que invadió la universidad el día siguiente. En respuesta, el 6 de mayo, la unión nacional de estudiantes (Union Nationale des Étudiants de France) y maestros organizaron una marcha en contra de la represión policial. El jefe de la policía parisina Maurice Grimaud se encargó de “proteger” los alrededores de la Sorbona de una “invasión” de manifestantes colocando 1,500 oficiales antimotines en las calles. En contraste, los estudiantes, profesores y simpatizantes del movimiento estudiantil llegaron a contar con 6,000 individuos. La confrontación fue particularmente violenta. La policía reaccionó con gases pimienta y cañones de agua, dejando una docena de gendarmes heridos y una cantidad mayor de estudiantes lesionados. Los estudiantes fueron arrancados de los brazos de la policía por sus colegas para evitar las detenciones masivas o la posible filtración de información sobre nuevas protestas que pudieran alertar a la policía. Muy pronto universidades a lo largo del país se unieron a la protesta, junto con diversos sindicatos de trabajadores en las industrias agrícolas, automotrices, y mercantiles. Los manifestantes argumentaban que durante las protestas la escala de violencia se incrementó durante la noche, en donde el daño físico imperaba, pero empezaba el día y el ambiente era distinto. “*un aire vacacional, de verano y sensación de relajación*” relata uno de los involucrados.²⁹ La moral y euforia que había por parte de los manifestantes generó una sensación de comunidad, cambio y optimismo en el público no involucrado, y esto fue aprovechado para la agenda de los líderes e intelectuales del movimiento para denotar los beneficios que esta organización generaba.



4.24



4.25



4.26



4.27



4.28







RHUME

ENTRADA
PARETES

En el contexto cultural del movimiento, la fragmentación ideológica era notoria. Si la división entre escritores, filósofos, políticos o arquitectos eran y son tema de debate en la actualidad debido a las vertientes que se posicionaron, en el aspecto cinematográfico la división también es para considerar los distintos puntos de vista que sucedieron con diversos directores, críticos de cine y colectivos.³⁰ Diversos grupos de cineastas se fragmentaron en diversos espectros ideológicos, y gran parte de la crítica fílmica y su posicionamiento se puede remontar en su expresión moderna gracias al movimiento de mayo de 1968.

Una de las publicaciones seminales de este tema fue *Cahiers du Cinéma*, fundada por André Bazin, a pesar de haber sido fundada en 1951, cambió su corte editorial por uno más políticamente activo durante esta época, a pesar de que se consideraba un bastión de la intelectualidad conservadora de la época. A inicios de los años sesenta, François Truffaut, realizó fuertes críticas a las películas de *cine vérité*, que eran reverenciados por los sectores izquierdistas franceses, y películas de directores como Claude Autant-Lara, Jean Delannoy e Yves Allégret siempre estuvieron en la mira crítica de Truffaut. Como menciona el académico de cine Donato Totaro, la ‘politización’ de la crítica fílmica fue parte de un cambio de paradigmas en la teoría crítica.³¹ En el cine, esto se vio reflejado en un cambio de un cine de autor y teorías meramente formales a teorías más encumbradas en los campos sociales, políticos, económicos y psicológicos. Esta necesidad de cambio hizo que los cineastas vieran a otros autores como Marx, Freud, De Saussure, Lacan y Althusser para agregar mayor profundidad al argumento narrativo y contextual de sus películas. Este conflicto de “reforma vs. revolución” genera las siguientes preguntas, las cuales innegablemente se emulan durante el movimiento estudiantil mexicano: ¿Cuál es la relación entre las películas con la sociedad? ¿Las películas están ideológicamente cargadas? ¿Es necesario realizar este tipo de cine? ¿Existe un público que desea ver cine políticamente cargado?

Para mi juicio todas estas películas son necesarias para poder entender el contexto dentro del aspecto antropológico y social de un momento. En la arquitectura nos sirve para entender por qué el director directa o indirectamente decide realizar las tomas en el espacio que lo rodea. Puede que estas sean circunstanciales, no obstante, son referentes audiovisuales que forman parte de la secuencia. En el caso del cine francés, para Donato Totaro, el único director que logró responder estas preguntas fué Jean-Luc Godard.³² Dentro de una generación de realizadores que se caracterizaron por ser complejos con fluidez ideológica y paradójicos, Godard es considerado como el más comprometido socialmente hablando.³³

LA NOUVELLE VAGUE FRANÇAISE.



LE PETIT SOLDAT (1961) - Jean Luc Godard



MANIFEST DES 121



LA CHINOISE (1967) - Jean Luc Godard



ONE PLUS ONE (1968) - Jean Luc Godard

La crítica de cine Amber McNett sugiere que, con sus años de juventud en el pasado y su carrera asegurada, Godard no necesitaba conmocionar o provocar y eso fue para él muy difícil de ignorar en la Francia de 1968. Él consideraba que priorizar los elementos meramente estéticos sobre el contenido era realmente de tendencias derechistas.³⁴ Durante esta época funda junto con el cineasta Jean-Pierre Gorin, el movimiento *Dziga Vertov*, nombrado en homenaje a un cineasta soviético que estuvo en contacto con los suprematistas, constructivistas y Sergei Eisenstein durante los primeros años de la formación de la URSS. El grupo realizó nueve películas de 1968 a 1973, de las cuales solo *Tout va Bien* (1973), se exhibió en cines regulares. El periodo fue para Godard uno de búsqueda intensa para poder “realizar filmes políticos correctamente”. En su filme *La Chinoise* (1967) la trama se concentra en las interacciones de un grupo de estudiantes maoístas mientras están en un departamento para hablar de política, purificarse ideológicamente, enamorarse y prepararse para asesinar a un embajador cultural soviético. (En la era del romance de los intelectuales franceses con la Revolución Cultural China, los soviéticos eran un enemigo casi tan grande como los estadounidenses). La película se presenta de una manera estéticamente impecable con direcciones directas, experimentación con el sonido e imagen, uso no convencional del diálogo, y el uso de tomas de escena largas y laterales, así como estructuras rigurosas en otras. Esta narrativa visual se aglutina en una paleta uniforme de colores rojos, una alusión a la tendencia política y semiológica de los planes de los jóvenes (rojo=violencia, pasión, deseo).

La evolución de Godard a través del espectro político ejemplifica como la *Nouvelle vague* trascendió las etiquetas políticas a cambio de una forma de ver la percepción humana de la política. Todos los directores de este movimiento estaban interesados en las reacciones del individuo (el personaje) antes que, de una posición y la “verdad” ante como estos personajes reaccionarían ante situaciones ordinarias y problemáticas. Como menciona Amber McNett, el clima radical de los años 60, conllevó a lo mejor y lo peor del ser humano, y la *Nouvelle vague* evolucionó al mismo paso que la juventud de esa humanidad. Así que este movimiento a pesar del contexto socio-cultural y político del cual estuvo cargado, siempre fue honesto. El mismo Jean-Luc Godard dijo que el movimiento *Nouvelle vague* no era una plataforma para la ideología, sino una transición en la turbulenta mente de la humanidad.³⁵

Si el cine como menciona Godard, es “la verdad a 24 cuadros por segundo”, los 60 fueron un momento clave para la verdad en latitudes latinoamericanas, y esto lo podemos observar en los cambios del paradigma de producción cinematográfica del continente. La influencia del cine estadounidense tanto

comercial como independiente, así como los movimientos sociales permearon en el colectivo socio-cultural de nuestro país forman parte de la dimensión transnacional y cultural que historiadores como Karen Dubinsky, Catherine Krull, Susan Lord, Sean Mills y Scott Rutherford definen como *Long Sixties*³⁶. Eric Zolov menciona que esta dimensión transnacional se traslapa con las relaciones entre la política de la guerra fría hacia Latinoamérica y la emergencia de la contracultura en épocas de bonanza. Él reconoce las influencias transnacionales de las tendencias contraculturales, y las particularidades que se generan en los lugares donde surgen.³⁷ En *Refried Elvis: The Rise of the Mexican Counterculture*, Zolov ejemplifica esta tendencia transnacional, a la tropicalización de música popular en los Estados Unidos como el Rock and Roll, denominados ‘refritos’, los cuales influyeron en el consumo de cultura transnacional de los jóvenes mexicanos. Mariano Mestman realiza analogías de esta transformación e importación de elementos culturales para generar otros en el cine latinoamericano. Él argumenta que el cine contracultural latinoamericano se nutrió de los lenguajes y estéticas forjadas en décadas anteriores, como el realismo alemán, el neorrealismo italiano, los nuevos cines europeos, el *New American Cinema*, así como la *Nouvelle Vague* francesa para combinarse con los movimientos cinematográficos de cada país y generar un remix de diversas fuentes, dando un movimiento particular idiosincrático.³⁸

En sí, el hablar del Nuevo Cine Latinoamericano como lo menciona Mariano Mestman es difícil de definir ya que la historiografía siempre se ha concentrado en mostrar una visión occidentalizada y eurocéntrica de los eventos catalizadores de 1968. De acuerdo al cineasta brasileño Paulo Antônio de Paranaguá: “*no existe un cine latinoamericano en el sentido estricto; la inmensa mayoría de las películas se generan en el ámbito nacional, a veces incluso en el provincial o municipal, si bien existen fuerzas transnacionales y estrategias continentales desde la revolución del cine sonoro*”.³⁹ A pesar de esto, el intercambio de conocimientos, experiencias, agregando al hecho de que existe un grado de similitud cultural que une a Latinoamérica hace posible encasillar este movimiento. Festivales regionales como el de Viña del Mar en el 67, así como el noticiario realizado por el Instituto Cubano de Artes cinematográficas (de ahora en adelante, ICAIC) de Cuba realizaron la tarea de hacer intercambios culturales en la zona. Además del traslado físico de los cineastas de un país a otro (tanto entre América Latina, como a otras naciones) ya sea por intercambios culturales o por situaciones adversas, como exilios y migraciones forzadas. Ejemplos destacables de estos traslados son la Escuela Documental de Santa Fe en Argentina; Raymundo Gleyzer en México; Humberto Ríos en Bolivia; en Chile con Miguel Littin así como Ugo Ulive en Uruguay. Como describe Mariano Mestman: “*los films que*

*se realizan son en su mayor parte sobre una realidad “nacional”, y si bien remiten muchas veces a la situación regional (de subdesarrollo, dependencia o insurrección), se focalizan en un caso, el del país en que se realizan o el del país originario del cineasta (en especial cuando desde el exilio se denuncia la situación represiva).”*⁴⁰ En la medida en que se trata de un periodo, muchos cineastas latinoamericanos fueron protagonistas de las rupturas del 68 y estos tuvieron un diálogo frecuente con el circuito de muestras y festivales mundiales atravesado por ese escenario de rebelión cultural y revolución política.

Cada país latinoamericano desplegó figuras que realizaron rupturas en sus contextos cinematográficos, y de acuerdo a la producción que estos países tuvieron previamente, el grado de experiencia de los cineastas era mayor en otros campos de producción filmica. Tales son los casos de Argentina, Chile, Brasil, Uruguay, Cuba, Venezuela y en menor grado, Colombia. Las innovaciones y rupturas del 68 en el cine de América Latina parecen configurarse en torno a un cine o cultura nacionales (y en general en confrontación con los modelos de una cinematografía hollywoodense hegemónica en los respectivos mercados). El factor político en el cine Latinoamericano fue siempre de suma importancia (aunque no delimitante en cuestiones creativas) para entender y descifrar los contextos de los diversos grupos sociales en lucha. Sin embargo, como menciona Mestman, el significado de cada grupo es distinto y son productos de procesos históricos, hegemónicos y de subordinación diferentes por cada territorio. Un ejemplo que él pone es la variación del discurso indigenista en la zona andina (Perú, Ecuador, Bolivia) a por ejemplo el sucedido en México.⁴¹ Estos testimonios planteados en los largometrajes planteaban “resolver” los problemas que enfrentaban los grupos menos representados por los medios masivos tradicionales. “Dar la voz al pueblo”, que normalmente incluyó a estudiantes, obreros y campesinos. Siempre viendo por la opción de dar voz sin diluirla dentro del discurso homogeneizador que muchos gobiernos latinoamericanos decidían hacer para evitar problemas.⁴² Es interesante el caso del cine contracultural latinoamericano ya que a diferencia de otros movimientos culturales como el arquitectónico, aceptó con mayor fluidez la etiqueta del denominado tercer mundo. Con el proceso de descolonización africana, el triunfo de la revolución cubana y el movimiento de países no alineados que llevó a la organización de la conferencia de Bandung (Indonesia) en 1955, asumió un carácter multicontinental que incorporó de visión creativa a los colectivos allegados a esta ideología.⁴³ Posteriormente la conferencia de La Habana en 1966 cimentaría estos procesos ideológicos de cine “tercer-mundista” que había posicionado al cine documental, habitualmente de alineación izquierdista hacia el vínculo de lograr “dar voz al oprimido”. Debemos enfatizar que las configuraciones culturales de cada país

tomaron las rupturas de distinta manera y la palabra “vanguardia” debe de tomarse con cautela. Como menciona Mestman, los casos que despliegan mayores retos al confrontar el *status-quo* de las industrias cinematográficas de sus lugares de origen, presentan mayores rupturas y enfoques de intervención inmediata como el caso de los cineastas argentinos, brasileños y mexicanos.⁴⁴

Casos importantes de la experimentación visual y sonora a modos de collage, montaje de noticiarios y documentales metanarrativos fueron utilizados en latitudes latinoamericanas por el cineasta cubano Santiago Álvarez. En Argentina, Fernando Solanas, una de las principales figuras en el tercer cine realiza un largometraje en 1968 llamado *La hora de los hornos*, que a través de un tríptico nos guía por un hilo narrativo de los temas que el cine latinoamericano tomaría como estandarte.⁴⁵ “*Neocolonialismo y violencia*”, “*Acto para la liberación*” y “*Crónica de la resistencia*” en los cuales realiza “*collages fílmicos*” a través de la secuencia documental que caracteriza la obra de Solanas. En las escenas podemos observar elementos semiológicos que otros largometrajes y documentales de la época poseen, la incorporación de la globalización de elementos pop en la idiosincrasia de los jóvenes. Bajo modo de protesta, Solanas exhibe a jóvenes bailando música extranjera en las disquerías del centro de Buenos Aires aludiendo a una neo-colonización de los gustos y experiencias a través del *soft power*, pero por otra parte estableciendo un contrapunto inevitable de la modernidad y sensibilidad cultural del momento geopolítico.

Las rupturas en el cine latinoamericano sucedieron en todos los países; Sin embargo, entraría en más contexto histórico del que puedo abarcar y para fines prácticos, al enfocarme en lo sucedido en los países que produjeron mayor contenido cinematográfico nos da un marco de referencia muy interesante de los sentimientos que pasaron los creadores de cada nación, y grosso modo el sentimiento generalizado por el choque generacional sucedido en 1968. No obstante, debo destacar que muchos movimientos cinematográficos compartidos en países como Chile, Bolivia, Colombia, Uruguay, Venezuela y el resto de Latinoamérica son dignos de tomar en cuenta. Más allá de lo cinematográfico, los movimientos de cine latinoamericano son interesantes para mi investigación por la influencia que tuvieron en focalizar elementos apegados al mass-media contracultural en nuestro país por el intercambio de ideas que he mencionado anteriormente, así como focalizar experiencias en otras regiones que padecían un proceso de descolonización reciente como Argelia y Vietnam. Estos fueron parte de las temáticas que los estudiantes mexicanos usaron como puntos de choque para ejemplificar una visión más cuestionable a los poderes económicos como Estados Unidos y el orden occidental colonial.⁴⁶

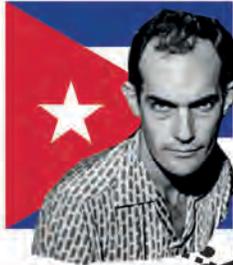
NUESTRO NORTE ES EL SUR.

El *Tercer Cine* fue un movimiento latinoamericano surgido como contrapeso al modelo construido por Hollywood, el cual era de carácter industrial y dominaba el cine a nivel mundial. Este movimiento se enfocó en rearticular los modos de producción y de exhibición del cine e innovar el lenguaje cinematográfico, además buscaba crear un cine político que tomara en cuenta cuestiones sociales del momento y que rompiera de manera radical con la pasividad del espectador.

Este asumió un carácter multicontinental que incorporó de visión creativa a los colectivos allegados a esta ideología. Posteriormente la conferencia de La Habana en 1966 cimentaría estos procesos ideológicos de cine "tercer-mundista" que había posicionado al cine documental, habitualmente de alineación izquierdista hacia el vínculo de lograr dar voz al "oprimido".

TOMÁS GUTIÉRREZ ALEA (1928-1996)

 *Memorias Del Subdesarrollo* (1968)



ÓSCAR MENÉNDEZ (1934-)

 *Todos somos hermanos* (1966)



LUIS OSPINA (1949-)

 *Via Cerrada* (1964)



Todos somos hermanos (1966)

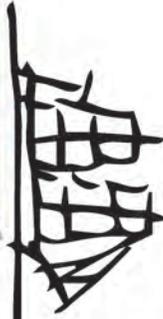


Deus e o Diabo na Terra do Sol



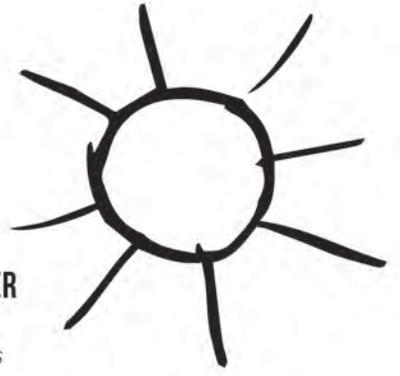
GLAUBER ROCHA
(1939-1981)

Deus e o Diabo
na Terra do Sol
(1964)



MARIO HANDLER
(1935-)

Me gustan los
estudiantes
(1968)



JORGE SANJINES
(1936-)

Ukamau
(1966)



FERNANDO SOLANAS
(1936-)

OCTAVIO GETINO
(1935-2012)

La hora de los hornos (1968)

MIGUEL LITTÍN
(1943 -)

Por la tierra
ajena (1965)



6)



Memorias Del Subdesarrollo (1968)



Via Cerrada (1964)



Ukamau (1966)



(1964)



Me gustan los estudiantes (1968)



La hora de los hornos (1968)



Por la tierra ajena (1965)

En el caso del cine contracultural mexicano, la fuente vendría de mirar hacia las películas que causaron mayor trasgresión durante la ‘época de oro’, y entran bajo el término de “realismo social” de acuerdo al filósofo francés François Niney.⁴⁷ El escritor y activista político José Revueltas, durante esta década llamó a que se realizara una cine-consciencia, con el ideal de expandir el horizonte de los ideales de liberación ideológica con valores reaccionarios. Durante 1950, él mencionaba que esto significaba: *“una actitud y disposición del artista que le permite no someterse incondicionalmente a la realidad, sino tomar de ésta tan sólo su esencia y, más aún, una esencia concreta y determinada, que no se refiere a otras posibles como la filosófica, la doctrinaria, etc.”*⁴⁸ Estos brotes de corrientes literarias y plásticas que sucedieron en los años cincuenta, se expresan con mayor amplitud en el cine en la década de los sesenta. En 1960, se realizan discusiones donde participan cineastas y miembros de la comunidad artística como José de la Colina, Rafael Corkidi, Salvador Elizondo, Jomi García Ascot, Emilio García Riera, Heriberto Lafranchi, Carlos Monsiváis, Julio Pliego, Gabriel Ramírez, José María Sbert, Luis Vicensen, Rosario Castellanos y Octavio Paz, entre otros. De todas estas conversaciones, en 1961 surge un manifiesto que dio pauta a las nuevas producciones cinematográficas en México. En este documento se propuso la formación cinematográfica en instituciones universitarias, la creación de una cinemateca al estilo estatal francesa, la libertad e independencia de la producción, la realización de cortometrajes y documentales, el fomento de la crítica y la reseña a través de publicaciones (al estilo cahiers du cinema e ICAIC) al mismo tiempo de la apertura de circuitos de distribución y defensa del cine no comercial.⁴⁹ Por otra parte, Revueltas en 1965 decide también aportar con otro manifiesto para un cine vanguardista y de corte social, más apegado a los lineamientos de cinema documental y de agitación. Él decide usar la película *Todos somos hermanos* (1965) de Óscar Menéndez como estandarte de este nuevo cine. Revueltas añade a que el cine reaccionario debe replicar elementos de la propaganda como la agitación, ya que es un instrumento meramente emocional y que se apega a los elementos subjetivos por lo cual es sumamente eficaz en esparcir una idea.⁵⁰ Corroborando con esta idea, François Niney habla de la importancia del cine como instrumento de propagación de ideales para los proyectos nacionales, hace que los cineastas se interesen por el documental, así como los poderes políticos, dígase revolucionarios o no y a pesar de las contradicciones, comparten el mismo objetivo, la persuasión de las masas. Así, este cine, como hemos mencionado, buscaba reunir miradas críticas y voluntades del cambio social, realizando el contrapeso a las industrias comerciales y Hollywood. Este también buscaba distribuirse de manera independiente y clandestina en muchos casos.

El objetivo de cambiar los paradigmas del cine comercial en los años sesenta fue acompañado con la creación de la revista *Nuevo cine* y la creación de espacios para la formación de cineastas como el Centro Universitario de Estudios cinematográficos con sede en la UNAM en 1963. Dentro de la nueva institución el director y fundador Manuel González Casanova organizó ciclos en el cine-club, apostando por una visión vanguardista tanto de cine de autor como documental. En estos ciclos se mostraban películas de los movimientos de cine polaco, cine italiano, cine negro norteamericano, cine francés, así como las visiones de directores como Krzysztof Kieslowski, Andrzej Wajda, Luchino Visconti, Michelangelo Antonioni, etc.

Esta misma actitud de regenerar y replantearse los elementos artísticos de todas las disciplinas se expandió entre los jóvenes creadores que veían un rezago antinatural con dominio de la cultura oficialista preexistente. Pintores como José Luis Cuevas mencionaban este hartazgo como en el ensayo *La cortina de nopal*, donde señalaba que esto causaba una ceguera colectiva que impedía ver lo que pasaba en el exterior. El cine nacional comercial transcurría con filmes con tramas simplistas que denotaban un estancamiento narrativo, películas protagonizadas por Mauricio Garcés y El Santo, concurren en las salas con películas de cine genérico estadounidense. Un gran segmento de la nueva generación de artistas que decidieron estudiar en el extranjero, ayudó a que se realizaran creaciones artísticas alejadas del nacionalismo añejo. Estas creaciones dialogaban con corrientes internacionales, como la abstracción y el arte *pop* y *op-art*.⁵¹ Los temas clásicos del cine mexicano y otras disciplinas de corte tradicional empezaron a agotarse. Y esta letargia daría en los años 60 una regeneración con la emergencia de grupos de críticos, cineastas y documentalistas que crearían el “nuevo cine mexicano”.

En un artículo reciente se habla que los jóvenes de la generación del 68 mexicanizaron la cultura moderna⁵², que si bien autores como Zolov en *Refried Elvis: The Rise of the Mexican Counterculture*, soportan esta hipótesis, existe una razón por parte de los países desarrollados y especialmente de Estados Unidos de generar influencia a través del *soft power*, ya que esto resultaba una estrategia mucho más ventajosa en aspectos diplomáticos. Además de generar simpatías y posicionamiento global ante la influencia que recibía el pensamiento comunista en las contraculturas. No obstante, esta tropicalización permitió que los individuos combinaran elementos de las influencias externas con las propias del país. Estamos hablando de una transculturación, en la cual estas culturas influyen mutuamente y sobreviven por largo tiempo creando otros valores novedosos socialmente hablando. La cultura es un ente dinámico, ergo, los movimientos sociales, culturales y las expresiones artísticas y las ideas filosóficas transitan de

un lugar a otro adaptándose al lugar donde llegan y otras veces generan nuevos conocimientos en un ciclo sin fin.⁵³

Un acercamiento similar a lo que hizo posteriormente Solanas y Getino con *La hora de los hornos* en Argentina. Como mencionábamos anteriormente, *Todos somos hermanos* (1965) de Óscar Menéndez, se convirtió en una película importante para los movimientos contraculturales por tocar temáticas de política de la izquierda mexicana. Estos incluyeron material documental como las manifestaciones en protesta por la ocupación estadounidense de la República Dominicana, y el movimiento ferrocarrilero, así como de material dramatizado como el asesinato del líder campesino Rubén Jaramillo. A pesar de que los contactos físicos de los cineastas mexicanos con sus compañeros latinoamericanos, y los festivales, la experiencia del 68 alteró la noción de lo que tenía que hacer el arte y la cultura en una sociedad y principalmente una juventud que estaba pasando por un período de diálogos y deconstrucciones con el establishment.

*"Hago la revolución, por lo tanto existo. A partir de aquí, fantasía y fantasmas se diluyen para dar paso al hombre viviente. El cine de la revolución es simultáneamente un cine de destrucción y de construcción: destrucción de la imagen que el neocolonialismo ha hecho de sí mismo y de nosotros. Construcción de una realidad palpitante y viva, rescate de la verdad en cualquiera de sus expresiones."*⁵⁴ Exclama el Manifiesto de Solanas y Getino, y su texto que reconcilia a Latinoamérica de expresar bajo el lente cinematográfico la unión y lucha constante de politizar, resistir a la represión para sacudir a las masas a pesar de las limitaciones. Un movimiento de cine que en México hubo mayores recursos que sus contrapartes pero dónde la mediatización es más fuerte con una industria cinematográfica grande, cientos de radiodifusoras y canales de televisión que para esa época se comparaban a los países desarrollados.⁵⁵ Por otro lado el cineasta y periodista Arturo Garmendia explicaba la necesidad de contrarrestar la influencia del cine Estadounidense comercial enfatizando la relación con la sociedad de consumo que aparecía como elemento novedoso en la juventud mexicana. En un discurso muy recurrente a temas que sucedían en la guerra fría, hablaba de la visión con la que el latinoamericano era visto por los poderes occidentales como "fantasmas" y colonizados: perezosos, indolentes, subdesarrollados y generadores del desorden.

A partir de los cincuenta y sesenta, las marchas y huelgas mantuvieron independencia entre ellas, surgiendo como movimientos esporádicos, cimbraron las bases que los movimientos estudiantiles del 68 tomaron como fundamentos; principalmente equidad entre clases sociales, acceso a educación de manera

UNETE PUEBLO...!



FIG.1 Huelga de médicos en la Ciudad de México 1965.



FIG.4 Fotogramas del corto ¡Unete Pueblo! (1968) y muestra escenas del movimiento estudiantil mexicano.



FIG.2 Rubén Jaramillo en las organizaciones campesinas antes de ser asesinado por comandos del ejército.



FIG.3 Demostración de ferrocarrileros en el zócalo circa 1955.



FIG.5 Óscar Menéndez en los 60 y 70 retrató la situación política y social de México

igualitaria y repartición de tierras de forma menos autoritaria. No obstante, estas se trataron con brutalidad y violencia recurrente, y las relaciones entre habitantes y estado se empezaron a desgastar, pero los medios tradicionales nunca correspondieron a las verdaderas condiciones. Ninguno de los eventos anteriores había mermado la reputación gubernamental a gran escala, como lo haría el movimiento estudiantil, por esta razón el grupo en el poder sintió, quizá más que en los desafíos de las calles, que su oponente le vencía en la guerra de ideas, que perdía en el feroz combate de palabras, como escribió Manuel Urrutia.⁵⁶ Las visiones del partido de cómo debían ser organizadas, para esa época se veían arcaicas y carecían de un entendimiento general de la nueva generación de consumidores de medios masivos. Como menciona el periodista José Luis Mejías: “*el gobierno vivía enamorado del aforismo de Benito Mussolini ‘controla a los periodistas y controlarás a los periódicos’*”.⁵⁷ Mejías también denotó en su trabajo con el PRI, que los cambios tecnológicos en el esparcimiento de la información hacia más difícil disuadir el pensamiento de las nuevas generaciones.

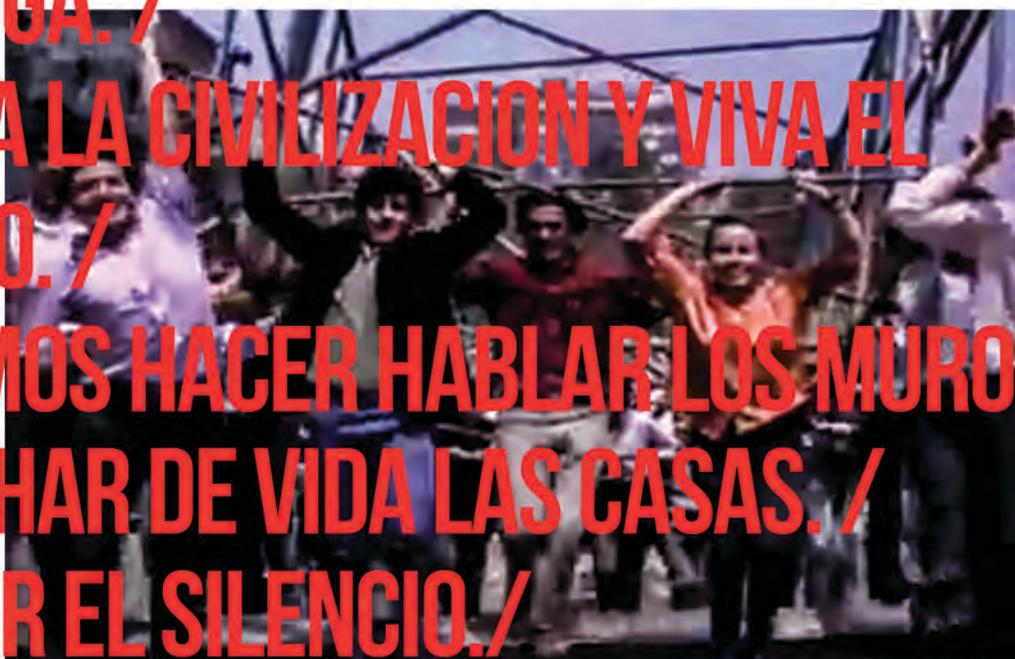
La respuesta social a favor del movimiento estudiantil conllevó algo novedoso para nuestro país, la sociedad civil tuvo cohesión y unión por primera vez en un tiempo de estabilidad. Esto representó un desafío a las oposiciones estatales que había acostumbrado el gobierno. La izquierda, conformada por un grupo de organizaciones pequeñas, tenía solo una existencia ideológica. Esta cohesión y propagación fuera de los grupos limítrofes la realizaron académicos como Heberto Castillo y Eli de Gortari, escritores como Carlos Fuentes, Rosario Castellanos, y Octavio Paz; herederos políticos como Cuauhtémoc Cárdenas, hijo del expresidente Lázaro Cárdenas, sumamente popular entre los sectores campesinos.⁵⁸ Del lado cinematográfico, días anteriores a que iniciara el movimiento estudiantil, un colectivo de estudiantes del CUEC, que incluyó a Leobardo López Arretche y Alfredo Joskowicz, durante mayo y junio de 1968 realizaron un documental sobre la violencia que ocurría en los campus universitarios. En tonos exaltados con los entrevistados se documenta la actitud general de los estudiantes hacia la represión, pero también, nos comparte el uso del documental como un instrumento de concientización política. No obstante, como menciona Álvaro Vázquez Mantecón, el estallido del movimiento estudiantil de 1968 tomó por sorpresa a la mayoría de los estudiantes del CUEC y otras facultades.⁵⁹ A pesar de que la cobertura oficial del movimiento fue casi nula, se hicieron exposiciones artísticas que apoyaron al movimiento como la exposición de Salón de la Plástica mexicana (organizada por el estado), donde varios artistas decidieron utilizar el espacio para protestar la represión. Resultado de esta acción prosiguió en la realización de un mural en la explanada de la

ciudad universitaria, donde se encontraba el tapial de lámina que cubría los restos de la estatua del presidente Miguel Alemán, la cual siempre fue intervenida por los estudiantes hasta el punto de ser destruida parcialmente. Artistas como José Luis Cuevas, Roberto Donis, Francisco Icaza, Pedro Peux, Benito Messeguer, Adolfo Mexiac, Mario Orozco Rivera y Ricardo Rocha participaron en el mural colectivo. El proceso de realización de este muro y su exhibición fue filmado por Raúl Kamffer, apoyado por Leobardo López Arretche y Toni Kuhn en la fotografía. El cortometraje se llamó *Mural Efímero* (1968-1973) y en los nueve minutos con 45 segundos de duración se presenta la naturaleza didáctica de la pieza fílmica. Mediante tomas de los estudiantes y artistas en la realización de la pieza con diversos estilos, alternando con tomas dirigidas a las impresiones de los testigos de la obra, algunos estudiantes y otros transeúntes que presentan bajo una voz en off que testifica las acciones de represión hacia el movimiento. Acompañado de fondo, uena *Child in time* de la banda inglesa *Deep Purple*. Resulta interesante que este largometraje sea concluido cuatro años después de la grabación de dichas escenas y de la supresión del movimiento estudiantil, pero nos muestra el ambiente por el que pasaba la sociedad y los involucrados en este movimiento; No sólo de manera activa como observamos en los asistentes de los mítines y actividades, sino en los espectadores pasivos, que se incluye gente de tercera edad y niños. El momento se queda congelado en el lente de Kamffer y en el estilo de tercer cine que resonó en el continente.

La concordancia que tuvieron artistas, intelectuales y cineastas generó contenido que funcionó como propaganda para la causa del movimiento estudiantil, como por ejemplo el trabajo realizado por Rafael Castañedo y Paul Leduc para el Consejo Nacional de Huelga (CNH). Estos cortometrajes llamados *Agresión, Respuesta y 1968* (además de uno perdido que se desconoce el nombre) trataron sobre la posición de los estudiantes en el contexto de la represión estatal y los cercos de información que impedían la divulgación de los hechos. Estos eran reproducidos de manera clandestina (como la gran mayoría de este material durante treinta años) y si llegaron a tener difusión fuera de los círculos de cineclubes fue en la muestra de Cine Documental Latinoamericano organizado por la Universidad de los Andes en Venezuela en Septiembre de 1968.⁶⁰ Resulta también interesante el involucramiento de Leduc y Castañedo con el movimiento estudiantil y el CNH ya que ellos trabajaron en el proyecto documental de Alberto Isaac sobre las olimpiadas en México, del cual hablaré posteriormente. No obstante, ellos no firmaron el trabajo de estos cortometrajes. Vázquez Mantecón sugiere que es quizás por una razón colectiva enfocada hacia el CNH y de una manera de protegerse de las posibles represalias que pudieron haber sufrido con el comité organizador de los juegos olímpicos.



**CIERREN LAS UNIVERSIDADES. /
LA JUVENTUD QUE PIENSA ES LA
ENEMIGA. /**

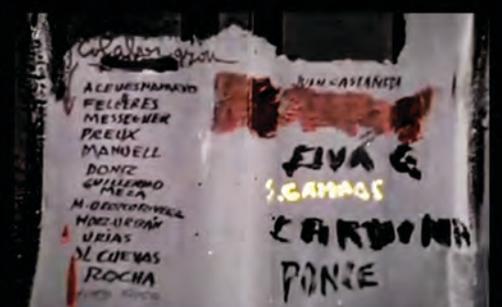
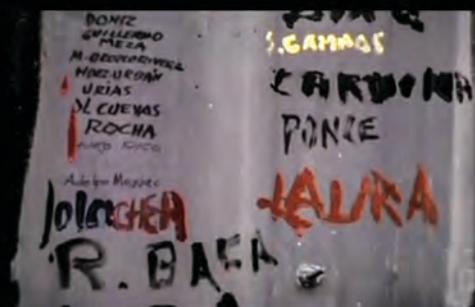


**MUERA LA CIVILIZACION Y VIVA EL
DINERO. /
QUISIMOS HACER HABLAR LOS MUROS
MANCHAR DE VIDA LAS CASAS. /
LLENAR EL SILENCIO. /**

**CAMBIAR LAS HUMILLACIONES EN
ALEGRÍA. /**

**CAMBIAR LA TIRANIA EN FRATERNIDAD
LA JUVENTUD PELEO CON ROSAS. /**

LA JUVENTUD SE ENTERRÓ CON FLORES. /



Dentro de los efectos más contundentes del movimiento estudiantil fue la participación activa de múltiples miembros de diversas facultades, y este sentido de unión multifacética que es recordada en sus momentos iniciales como un fragmento de la idealización de los manifiestos y de los cambios a través de nuevas teorías sociales, culturales y generacionales. Sin embargo, siempre estuvo presente el aspecto de la represión estatal y los peligros que conllevaba retar a un mecanismo poderoso. Destaca también la capacidad de ordenamiento que tuvieron las brigadas para esparcir las ideas y los métodos de difusión, principalmente y enfocándonos al cine militante y propagandístico. Los estudiantes crearon un movimiento que, a diferencia de los otros, tuvo demandas políticas concretas en un pliego petitorio y una estructuración basada en el CNH.

En términos generales, el movimiento de 1968 residió en dos campos. El primero es visto desde la perspectiva de los participantes y el otro desde la visión más amplia recolectando todas las perspectivas, una confrontación entre víctima-victimario analizando los métodos culturales y la búsqueda del movimiento estudiantil en términos culturales.⁶¹ Los patrones de transformación en México durante 1968 alteraron lo que se consideraba normal, especialmente en términos de sexualidad y género, los cuales aportaron a moldear literatura influyente en el entendimiento del movimiento estudiantil así como el México de mitad del siglo XX.⁶²

Los movimientos sociales de 1968 variaron por país y de acuerdo a las condiciones socio-económicas y espaciales, se configuraron dentro de muchas variables que serían tema de análisis individual. No obstante, estas a pesar de estar organizadas en el mismo año no compartían una agenda en común, ni los participantes compartían una visualización comunal del futuro. Hoy, quizás una constante persistente de 1968 son los retos sociales y personales emitidos por estudiantes que retaron las normas culturales a través de elementos como preferencias culturales, ropa o el repudio hacia los roles tradicionales de género y sexualidad. Esto es quizás una invocación a la equidad de género con el inicio de la tercera oleada de feminismo que empezaba a resonar en el mainstream; Y dentro de esto la implicación de equidad de todos tipos: entre los poderosos y débiles, entre los grupos étnicos, viejos y jóvenes, los gobernantes y los gobernados.⁶³ Así, el año 1968 es generalmente entendido como una revolución cultural que introdujo las nociones de equidad individual que permanecen a este día y, en muchas formas permitió un cambio y desarrollo a nuevas políticas que se gestionarían en las siguientes décadas. Debemos considerar que el desarrollo de la guerra fría en el contexto Latinoamericano y mexicano no solo tuvo que ver con militares, insurrecciones guerrilleras y

golpes de estado. Existió una batalla de ideologías donde los intelectuales eran los líderes de opinión de una generación emergente. El objetivo principal era imponer los conceptos y paradigmas que estos fueran asumidos como normales dentro de la población. Los temas más debatidos como las reformas, revolución o el dialogo hacía la democracia y las que más resonaron en 1968 por todos los estudiantes: autonomía, educación y libertades.

Por último, el movimiento estudiantil mexicano debe de ser entendido dentro del contexto económico, demográfico, ideológico y cultural que estaba transformando al país. Formó parte de la fuerza de cambio para ir en contra del PRI, y debe ser considerada parte de la transición sucedida a finales de los noventa. En el fondo, el movimiento estudiantil era un movimiento nacional, basado en la restauración de los derechos constitucionales, así como la noción de igualdad entre los grupos económicos en relación con la política mexicana. En este sentido, difería de otros movimientos de 1968. En lugar de ver la igualdad en términos de lo que el historiador Robert Daniels llama "*igualdad en las relaciones sociales directas*"⁶⁴, que significa un enfoque en los derechos individuales o una política de identidad incipiente, una frase que usa para caracterizar el 1968.



UN PUEBLO SIN LIBERTAD
ES UN PUEBLO MUERTO

Únete pueblo, no nos abandones... Las versiones de la masacre.

Para el mexicano, hay dos posibilidades en la vida, o emplea la violencia contra otros o sufre de la violencia.

Octavio Paz

¿Qué culminó en la masacre de Tlatelolco? Una pregunta central que muchos tratamientos históricos de la época descartan, por ejemplo, es si la planificación de los Juegos Olímpicos generó apoyo popular dentro de México debido al estallido del movimiento estudiantil o es la suposición implícita que el público veía los Juegos Olímpicos como excesivos y derrochadores. La cuestión del apoyo público, sin embargo, sigue siendo uno de los aspectos cruciales y menos comprendidos de este período; Se encuentra en el centro de la problemática más profunda sobre la naturaleza de la hegemonía del PRI. Dado que los movimientos de protesta se habían convertido en un lugar común a nivel mundial, durante el año 1968, tanto los manifestantes en México como el gobierno. Ejemplos de otros movimientos como los de Francia y Checoslovaquia en 1968, cada uno con sus particularidades en las dinámicas del poder. El gobierno eligió el camino soviético y atacó a sus propios ciudadanos. Según testigos oculares del caos, a las 6:10 p.m. helicópteros que rodean la plaza se desplazaron hasta los edificios y las llamaradas iluminaron el cielo, provocando que los manifestantes en la plaza se preocuparan e infirieran en un panorama negativo para el evento. El 2 de octubre no es una fecha más en el aspecto social, es un recuerdo, es un tema que siempre debe mantenerse en la historia oficial de la ciudad debido a los efectos que generó y que dieron paso a otros en las décadas siguientes.

A pesar de que existe mayor información sobre lo sucedido en el movimiento estudiantil y la masacre, se ha tratado de evaluar el significado de 1968 en México desde una perspectiva más amplia históricamente hablando. Existe la posibilidad de que las anécdotas del periodo hayan distorsionado como punto central la masacre, omitiendo el trasfondo que llegó a generar el evento más reconocible de este periodo. Por otro lado, el acercamiento testimonial ha dado múltiples visiones a través de la memoria, pero con menor análisis histórico objetivo, por lo que en los últimos 10 años y especialmente en 2019, esta tendencia está empezando a cambiar, especialmente cuando nuevas fuentes archivísticas se hacen disponibles. Como mencioné anteriormente, las olimpiadas se volvieron un elemento central para la dinámica que tuvo que lidiar el movimiento estudiantil. El juego entre política y poder se incrementó entre los dos actores. Durante este periodo de tiempo, México permaneció relativamente aislado de injerencias extranjeras, lo que le permitió tener mayor libertad de afrontar los problemas políticos internos como desearan.

El movimiento generó un contra-discurso a lo establecido, al sistema de elección directa, a las reglas políticas y organización del poder formal. Esta diferencia histórica que padecía el sistema político nacional se debió a que, a diferencia de los gobiernos latinoamericanos de la época, el país no sufrió sangrientas interrupciones militares.¹ Se puede mencionar que la funcionalidad de este sistema es debido a los mecanismos de control social, que permitieron la larga duración del sistema político hasta la alternancia en el año 2000. Años antes, se habían controlado conflictos sociales pero para 1968, los discursos anticomunistas propiciados en EE.UU, agregado a la crisis de misiles en 1962, generaron incertidumbre y una narrativa de eliminar la presencia de enemigos del estado dentro de los confines territoriales. Como menciona Pablo Tasso: *“México estaba gobernado por una élite que había ensayado muchas maneras de contener a la disidencia”*², un ejemplo claro es 20 años antes la supresión de las protestas de los ferrocarrileros durante el gobierno de Miguel Alemán. Este movimiento produjo un grado de comprensión por parte del estado sobre cómo controlar las sublevaciones reaccionaras del momento: la Dirección Federal de Seguridad (DFS). En términos de mandato y funciones, la DFS fue una agencia responsable en preservar la estabilidad entre México en contra de subversión y amenazas que atentaran con el estado.³

Mientras tanto, la generación de jóvenes que vivió el movimiento de 1968 se encontraba ante la posibilidad de pensar en algo más que en la mera subsistencia, no obstante, se enfrentaba a un estado hermético, basada en estructuras rígidas de autoridad, como en la apropiación del espacio público en el caso de los mítines organizados por sindicatos y otras organizaciones afines al PRI. Las barreras de control que ejerció el estado para restringir la libertad de expresión sesgando cualquier intento de ir en contra de las mentalidades contraculturales de la época. De acuerdo al filósofo Mario Perniola, el movimiento ocurrido en el 68 representó la crisis de la civilización política moderna articulada sobre la estrecha vinculación entre el saber y poder.⁴ Octavio Paz menciona que la palabra que define mejor el movimiento estudiantil fue democratización.

Otro factor que debemos considerar es el componente de los estudiantes que participaron en el contingente. El estado mexicano consideraba la educación esencial para albergar la cohesión nacional y la democracia. Particularmente, el sistema educativo fue el sitio donde las clases medias y altas generaban una respuesta en los cambios de políticas públicas. Este conceso estaba conectado al mismo aparato político del país ya que muchos futuros estadistas estudiarían en las instituciones que participaron durante el movimiento, así, las universidades se convirtieron en una zona importante de la expresión

de la élite política en México.⁵ Las instituciones más importantes dentro de este ámbito fueron la UNAM y el IPN. Entre ambas escuelas dominaban la matrícula de la educación terciaria en la ciudad de México y el país en general ya que muchos estudiantes foráneos migraban a la ciudad para estudiar en estas instituciones.

Es de especial interés mostrar la cobertura espacial que poseen la UNAM como el IPN dentro de la ciudad ya que tanto la Ciudad Universitaria como las preparatorias y los planteles del IPN cercanos a Tlatelolco como la vocacional 8 y la ESIA ubicada en el Casco de Santo Tomás, se volvieron escenarios importantes en el desenvolvimiento del movimiento estudiantil. La relación entre educación, la promesa de un estatus de clase media y la participación en el ámbito político de los estudiantes estaba estrechamente relacionado en la expectativa estudiantil en esta época. El sistema educativo como una zona “autónoma” y libre de la interferencia gubernamental fue crucial para los eventos de 1968.⁶ Obviamente, la presencia militar y las tropas policiacas en los planteles de estas universidades violaba el mandato constitucional de autonomía. De una manera más sutil, esta ‘libertad’ de las universidades permitió que los grupos alineados al estado y las fuerzas policiales tildaran al movimiento y sus aliados de “reaccionarios”, “anti patriotas” e “infiltrados”. Esto se hizo manteniendo la ilusión de que tales determinaciones se hicieron fuera de la práctica oficial del estado, y que el movimiento estudiantil fue legítimamente desafiado por tales organizaciones, preservando la apariencia de políticas estatales separadas.

Dado al énfasis en ejercer democráticamente las acciones, los comités de huelga se formaron participativamente en dos semanas iniciado el movimiento: Dentro de cada escuela y facultad, los estudiantes formaron brigadas, usualmente compuestas de cinco a seis estudiantes que fueron los medios de contacto entre los líderes de movimiento, el cuerpo estudiantil y el público en general. Las brigadas divulgaron el mensaje del movimiento y recibieron direcciones del CNH y los comités de huelga de las escuelas y facultades.⁷ Ellos distribuyeron panfletos y propaganda en las calles, yendo a salas de cine, teatros, plazas, estaciones de autobús, trenes, mercados, iglesias y cualquier otro lugar donde se concretara el público. Ellos brindaron conciencia del movimiento al público. Mientras esto sucedía, otros estudiantes iban a las fábricas y a las fincas, generando apoyo entre los obreros y campesinos, que formaron brigadas y delegaciones en las protestas. En un periodo de 120 días, el movimiento creció considerablemente, de un movimiento integrado por estudiantes a un movimiento masivo más diverso e inclusivo. Las demostraciones se conformaron de cientos de miles, y empezaron inicialmente

Tlatelolco a través de los medios de comunicación



4.34



4.35



4.36



4.37



4.38

México 68: El contexto de Tlatelolco



4.39



4.40

en los campus escolares de la UNAM y el IPN, posteriormente movilizándose hacia los espacios públicos y céntricos de la ciudad de México. La ciudad en sí era un área de disputa en la que las autoridades estatales y los manifestantes se enfrentaban diariamente en las calles. Al observar la interacción entre los estudiantes y el estado, la demostración es la construcción de un caso para la violencia como una respuesta legítima.⁸ La confluencia de estos eventos trajo a las protestas estudiantiles a las zonas turísticas de la ciudad, generando ansiedad en las dependencias estatales, y este uso del espacio generaba conflicto en la visión que el gobierno quería vender hacia el extranjero como mencionamos en el anterior segmento de este capítulo.

El hecho de que el movimiento se basara en una coalición de estudiantes de varias escuelas de la Ciudad de México, a pesar de sus antiguas rivalidades, y sin afiliaciones políticas abiertas, marcó un punto de inflexión en el capítulo de política estudiantil de la Ciudad de México. Los estudiantes aprovecharon su imagen frente al público y vieron esta oportunidad para educar a la población en general sobre la ruptura de la imagen promovida por el estado (benevolente y progresiva). Además, muchos creían que su juventud les proporcionaba el potencial para crear nuevas ideas y prácticas. El estado se alarmó sobre este desenlace y exponencialmente criminalizó a los estudiantes, resultando en detenciones, arrestos y conflictos violentos entre participantes y agentes del estado. Muchos jóvenes fueron detenidos simplemente por tener la apariencia de serlo. Este proceso demuestra una de las maneras clave en la que el estado usó para dismantlar el movimiento, un proceso que empezó desde el 22 de Julio de 1968, desde que un percance sucedido en un partido de fútbol americano entre la Vocacional 2 del IPN y la preparatoria Isaac Ochoterena (afiliada a la UNAM) terminó en violencia, donde los granaderos detienen a estudiantes e invaden las instalaciones de la vocacional.⁹ En una conferencia a principios de Agosto de 1968, solo unas pocas semanas de que comenzará el movimiento, el rector de la UNAM, Javier Barros Sierra dio su apoyo y voz hacia la identidad universitaria, declaró que las manifestaciones estudiantiles revelaron que los centros de educación superior pueden responder a los problemas y dilemas de la política mexicana mientras estos retienen ‘la confianza del pueblo’.¹⁰ Los estudiantes asumieron que tenían una posición única política y social para debatir en el cambio. En su visión, está era una responsabilidad y obligación al tejido social que ellos tenían que cargar y cambiar. En este aspecto, los participantes del movimiento creían que la lucha se podía expandir a hablar con la gente en general, la particularidad de la posición de los estudiantes en el contexto social mexicano les dio legitimidad inalcanzable por otros grupos de protesta.

A pesar de que los estudiantes creyeron que podrían sacudir el sistema político desde raíz por el estatus que tenían dentro la sociedad estaban en un profundo error. El estado cada vez se volvió más represivo y violento. Cada vez más los estudiantes se distanciaban de las instituciones. Ejemplo del escalamiento de esta represión fue lo ocurrido en la preparatoria No.1, ubicada en San Idelfonso, donde cuerpos de granaderos entran a la fuerza al plantel, destruyen la puerta principal del ex-convento que data del siglo XVIII, y detienen arbitrariamente a todos los estudiantes, llevándolos a campos militares o a Lecumberri. El día siguiente de los actos, sucede un mitin importante a nivel audiovisual del movimiento por tres razones; Iniciando por el lugar, ya que cruza toda la avenida Insurgentes, posteriormente el rector Javier Barros Sierra reprueba públicamente los hechos exigiendo la libertad de los detenidos y finalmente se utiliza en los carteles y mantas una frase muy importante para el movimiento: “*¡Únete pueblo!*”.¹¹

Los alumnos sostuvieron variadas ideologías durante el progreso del movimiento. No obstante, una petición de seis puntos, creada por la dirección del movimiento, el Consejo Nacional de Huelga era la cohesión que todos deseaban y lista formal de demandas. No obstante, al mismo tiempo, el cuerpo estudiantil no era homogéneo y las diferencias existían dentro de ellas y entre estudiantes que venían de distintos orígenes. Mientras varios estudiantes decidieron proseguir con el pliego petitorio, otros condenaron la movilización estudiantil. Como resultado, muchos veían al movimiento estudiantil como una interrupción de posibilidades profesionales en el futuro, así como el deseo de regresar a clases. Aproximadamente a las dos semanas de haberse iniciado el movimiento, el tema de la huelga siguió siendo controvertido y lo siguió siendo hasta el final del movimiento.

Mientras escalaba la violencia hacia los estudiantes, el contingente adquirió mayor fuerza en el profesorado y los familiares de los estudiantes que, al ver la respuesta autoritaria de las fuerzas gubernamentales, se decidieron unir a la consigna. Principalmente durante las marchas posteriores a agosto, principalmente la del 26. En esta marcha es de las primeras que se reprocha a Gustavo Díaz Ordaz como responsable directo de las represalias ocurridas.¹² se estima que alrededor de 30 mil personas asistieron a la manifestación que empezó desde el museo de antropología hasta el zócalo. En las horas más álgidas de la manifestación se observa a los estudiantes izar una bandera rojinegra (símbolo de la huelga y luchas anarcosindicalistas) en la asta de la plaza. Se propone un diálogo entre estudiantes y gobierno. Tres mil estudiantes decidieron permanecer hasta la fecha citada, posteriormente serían desalojados y horas después el gobierno utilizó el izado de la bandera rojinegra



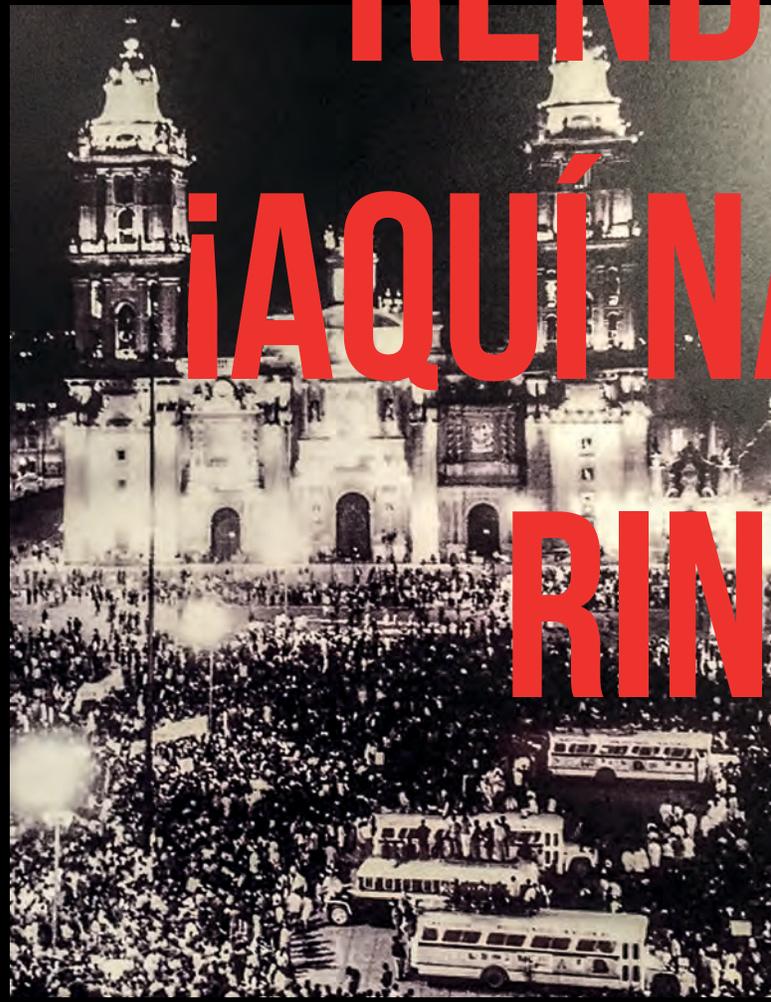


EL SILENCIO



NO SIGNIFICA

RENDICIÓN



¡AQUÍ NADIE SE

RINDE!

para realizar un acto de desagravio a la bandera nacional.¹³ Los estudiantes continuaron siendo agredidos y detenidos de manera regular. Empezaron a cuestionarse abiertamente los códigos legales del país, particularmente aquellos relacionados a la “disolución social”. El estado, particularmente recurrió a tácticas que utilizó en otros grupos disidentes, pensando que la represión y el miedo de ser reprimidos y arrestados detendrían al movimiento.

El espacio público que representa más a la ciudad de México se ganó de manera improvisada sin ningún acto de violencia por la sociedad civil por unos instantes. El zócalo siempre se prestó para manifestaciones a favor del gobierno y este espacio representa la imponencia por la superficie que esta posee en la traza del centro histórico; La urbanista Kathrin Wildner habla del zócalo como el espacio con más carga simbólica por la función de establecer un punto central dentro la ciudad.¹⁴ Organizar algo con multitudes de personas siempre asegura una visión de fortaleza, en similar forma que tienen espacios similares como la plaza Roja en Moscú, el monumento a Washington en Estados Unidos o Alexanderplatz en Berlín. Al tener sedes que componen símbolos de poder político y cultural como la catedral metropolitana, así como el palacio Nacional, el que este espacio haya sido apropiado significó para el estado una advertencia de que la batalla por el control estaba en posición de desventaja para ellos. Desde la perspectiva estatal, el daño a la propiedad privada y bienes públicos que realizaban los estudiantes parecía ser más importante para la imagen “correcta” del país. La DFS fabricó evidencias en contra de miembros del movimiento y estudiantes participantes, incluso vinculándolos con instrumentos explosivos de fabricación casera, y armas de alto calibre¹⁵. Los medios caracterizaron a los estudiantes como hijos de la clase media malagradecidos, malcriados y faltos de apreciar los privilegios que sus padres y el estado mexicano les había dado.¹⁶ Se les caracterizaba como faltos de gracia que su estatus socio-económico debía mostrar y se les criticaba de relacionarse con los trabajadores y campesinos, puesto que lo consideraban pretencioso y no natural. Para mucha gente, el que los estudiantes protestaran y exigieran más derechos resultaba una blasfemia considerando los beneficios que percibían del estado.

Durante el sexenio de Gustavo Díaz Ordaz, se empieza a observar los síntomas de fractura en los medios tradicionales y la desconfianza de la población. Particularmente en la radio y la televisión. Esto hace que muchas gacetas de corte independiente surjan a pesar de la censura y la represalias, además de que todo estaba estrictamente controlado por el estado. Por ejemplo, el papel que utilizaban los periódicos y las revistas era estrictamente racionado y si alguna publicación llegaba a criticar las acciones estatales se le cancelaba el suministro.¹⁷

El control gubernamental de la cadena de producción de los medios impresos y televisivos siempre resultó ser prueba de ser un modo eficaz de restringir cierta información. Esta táctica de retener datos importantes y amenazar con quitar fondos si se publicaba algo que no parecía al estado, creó un ambiente ideal para que ciertos medios como el semanario *¿Por qué?* fueran censurados y medios como *Excelsior* y *Esto* mantuvieran una retórica estatal muy acentuada a pesar de tener opiniones abiertas desde ambos frentes.

El primero de agosto, los editoriales investigaron los motivos y orígenes del movimiento, sin embargo, hasta el 9 de agosto se escribió un titular sobre esto, pero con la misma retórica que era repetida por las versiones oficialistas, entre ellas la intervención de poderes externos y comunistas.¹⁸ Muchos intelectuales, entre ellos Carlos Monsiváis mostraron su desacuerdo con la postura de los medios, lo que abrió espacios para la crítica. La cobertura periodística del movimiento estudiantil del 68 fue un poco más abierta que el silencio periodístico sobre los casos de ferrocarrileros, guerrilleros, médicos y campesinos ocurridos anteriormente. Pero, aun así, los medios escritos no se atrevieron a dar un paso decisivo hacia adelante. La cobertura periodística del 2 de octubre de 1968 y los días posteriores fue muy limitada por parte de la prensa. Inclusive los comentaristas, que después se convertirían en recursos de suma importancia del periodismo crítico contra el Estado priísta, se convirtieron en esos días posteriores de la matanza en Tlatelolco en voces tolerantes contra los excesos del poder. Los medios no analizaron, no investigaron las causas de la masacre, no indagaron el número real de muertos en la Plaza de las Tres Culturas, entre otras cosas. Simplemente los editores decidieron mantener el silencio. La percepción de la conciencia popular hace que los estudiantes disputen con el gobierno la pertenencia de los espacios públicos, pero esto acaba siendo más grave, porque cuestiona la interpretación de los hechos y el simbolismo que representa. En ese sentido, el movimiento estudiantil significa la amenaza de una elite gubernamental compuesta por licenciados, en su mayoría hombres, con valores tradicionalistas, y enfocados a la preservación de la añoranza del triunfo de la revolución mexicana. Es por esa razón que la masacre de la Plaza de las tres Culturas se convierte en el momento de crisis más importante de México en la mitad del siglo XX.

El espacio público urbano no es un “vacío”, sino todo lo contrario, este le proporciona vida y dinamismo en el tejido de las ciudades, el carácter simbólico que representa hacia los procesos populares de una sociedad; Los aspectos socio-económicos y políticos se igualan y democratizan. Como menciona Josep Ramoneda: “*La ciudad democrática es aquella en que los ciudadanos se atreven a decir “la calle es nuestra”*.”¹⁹ El simbolismo que caracteriza los espacios públicos

en la Ciudad de México lo demuestra con la colectividad e importancia histórica al efectuar no solo elementos de protesta o proselitismo, ejerciendo actividades comerciales, de esparcimiento físico y cultural secular e inclusive el sincretismo religioso como es el caso del zócalo y la plaza de las Tres Culturas, ya que ambas poseen una explanada amplia y se encuentran inmediatamente a lado de templos católicos: la parroquia de Santiago Tlatelolco y la catedral metropolitana. Por ende, el espacio público goza de cierta libertad y por esta razón encontramos a la plaza de las tres culturas como icono histórico que vigila y participa dentro del tejido social de la ciudad, aparte de reconfigurar el símbolo de resistencia ante las adversidades del control estatal. Durante las marchas en el Zócalo, los párrocos dejaron a los estudiantes tocar los campanarios de la catedral y algunos individuos de la iglesia mostraron apoyo al movimiento estudiantil. No obstante, el conjunto y la plaza no es considerado un espacio público monumental como el zócalo anteriormente mencionado, sin embargo, debido a la cualidad histórica con la que fue concebida, Tlatelolco posee una característica fundamental en la postura audio visual y publicitaria del estado mexicano; Las tres capas de trascendencia histórica en el sitio poseen la carga semiótica del discurso oficialista que el gobierno planteó posterior a la revolución. La resignificación de un espacio urbano se puede dividir en tres ejes de estudio: la urbe, la memoria y la resistencia.

En el caso urbanístico, las ciudades se construyen de acuerdo a sus orígenes y variedades socio-culturales, a través de estos factores los rasgos característicos del concepto social y el imaginario colectivo se acoplan a hacia las sensibilidades de los habitantes. Debido a los factores percibidos en la masacre, la exclusión parece encontrarse desde el trauma subsecuente a la violencia perpetrada por el estado. A través de la memoria, el significado histórico de la plaza se vuelve una declaratoria de los sucesos en la masacre y la violencia a través de la materialidad espacial, la unidad habitacional se vuelve un espacio memorable por el significado físico y semiótico que tiene. La clave para realizar la reconstrucción y preservación de los sucesos depende de mantener la memoria y la identidad a la par de establecerlo como un espacio democratizador. Tlatelolco es un espacio que porta un mensaje a través de los valores que originalmente estableció el movimiento estudiantil. Esta reflexión extrae la importancia de la concientización de los habitantes y la ciudadanía y nos ayuda a fomentar un entendimiento de la cultura urbana, punto clave de participación ciudadana como menciona el urbanista Joan Llaveria Arasa.²⁰

En el tema de resistencia, la plaza y la unidad habitacional ha cambiado su simbolismo a lo largo de los años, desde que fue una ciudad hermana de Tenochtitlán, zona de comercio importante en la cuenca de Anáhuac;

la confrontación frente a los españoles y la posterior caída que significó la derrota de la triple alianza; pasando a ser una zona educativa para indígenas en artes, oficios y actividades religiosas; años tumultuosos vienen durante la independencia y la revolución que hace del ferrocarril su medio icónico de transporte; aquí residen los trabajadores, gente en tránsito y los sectores más vulnerables que la ciudad aísla; ellos resisten pero el plan de eliminar los tugurios es exitoso. Este experimento social y arquitectónico se vuelve la unidad modelo para homogeneizar al país, pero este espacio compartido se retoma por contingentes de gente exigiendo un cambio, el sujeto autónomo entra en contacto con los demás, y este se reconoce como catalizador del cambio²¹, en este caso, el resultado fue violento y cruel, pero la apropiación espacial se volvió tangible, “la resistencia a ser olvidado” se convirtió en parte clave del movimiento estudiantil y el suceso en la plaza de las tres culturas.

Estas estructuras de orden se plantearon muy claramente cuando se diseñó el espacio público de la unidad habitacional. Formar parte del conjunto que daría la pauta de cómo se deben diseñar los espacios de vivienda a lo largo del país conllevó su carga semiológica, y le dio mayor peso cuando el edificio de la Secretaría de Relaciones Exteriores fue inaugurado en 1965, un año después de la entrega del conjunto habitacional. De una manera, la plaza de las tres culturas fue planteada como un espacio para contener flujos de manera oficialista. Tlatelolco representó una forma de habitar del “México moderno” que se deseaba mostrar al extranjero. Desde entonces, el lugar se convierte en el espacio de la cancillería, al tener cerca las oficinas de Relaciones Internacionales y la firma del Tratado de Tlatelolco, el cual establecía, la desnuclearización en América Latina. Una zona rectora de orden y que hizo que la ciudad estuviera sitiada ante el orden totalitario como explica Cristóbal Jácome Moreno en un artículo sobre la imagen de la ciudad durante las olimpiadas.²²

Es interesante mencionar porque suceden los mítines y la posterior masacre en la plaza de las tres culturas como escenario climático del movimiento estudiantil. De acuerdo al sociólogo Eric Hobsbawm, las ciudades tienden a manifestar insurrecciones de maneras acorde a la configuración espacial que tienen. Él menciona que bajo esta lógica las ciudades con centros populares y de clase obrera cercanos a los centros de poder que tienden a habilitar levantamientos civiles y que ciudades que poseían centros de conocimiento o barrios populares aislados detenían esto por las barreras físicas y socio-económicas que se imponían en la traza urbana²³, no obstante, la ciudad de México es un caso atípico porque poseyó características de ciudades con un casco central vivo (múltiples sedes universitarias y trazas relativamente regulares) pero con centros universitarios fuera de las zonas pobladas (como en el caso de la ciudad universitaria de la



Fig.1. Protestas en el ángel de la independencia.



Fig.2. Gente de todo tipo se congregó en espacios como Tlatelolco.



Fig.3. Mitin del CGH en el Zócalo.



Fig.4. Congregaciones en las islas de Ciudad Universitaria.

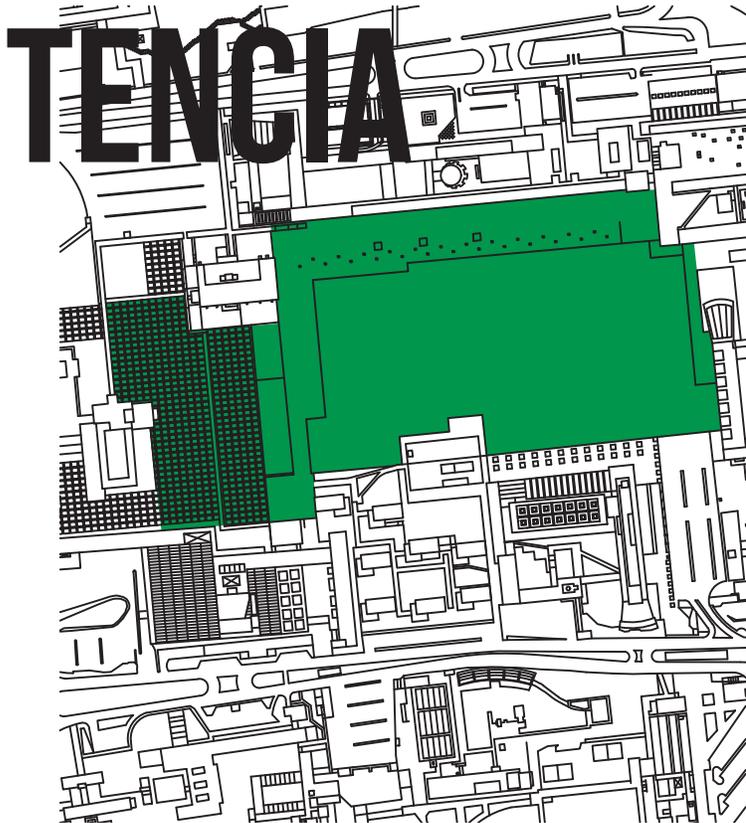


Fig.5. La plaza de las Tres Culturas se volvió parte de la sociedad civil.



Fig.6. Consignas y protestas ante la brutalidad estatal.

ESPACIOS PARA LA RESIS-

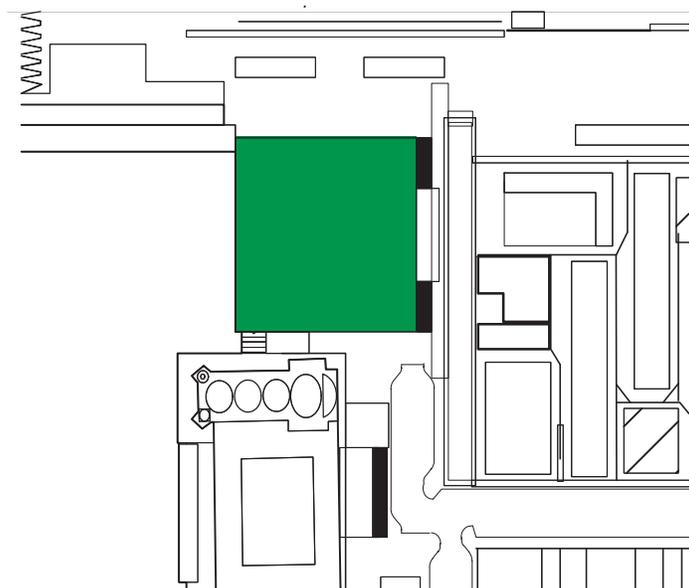


TENENCIA

ISLAS CIUDAD UNIVERSITARIA

Área Total: 99,700 m²* (solo área considerada de ocupación en 1968)

Espacio circundante: Educativo, Institucional.



PLAZA DE LAS TRES CULTURAS

Área Total: 12,544 m²

Espacio circundante: Habitacional, Institucional.

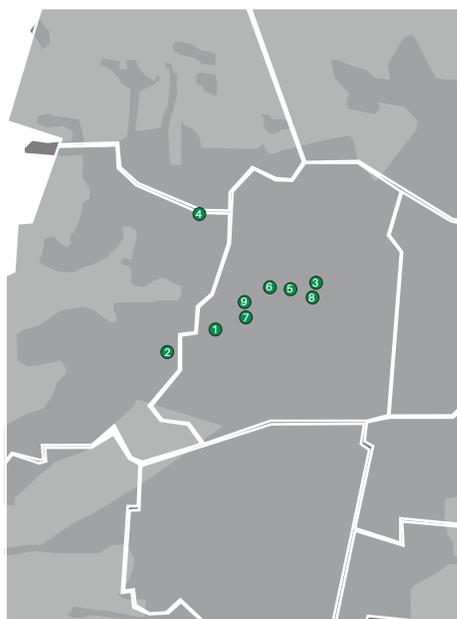


ZÓCALO CIUDAD DE MÉXICO

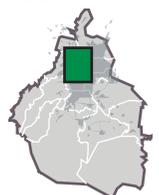
Área Total: 57,600 m²

Espacio circundante: Comercial, Institucional.

OTROS LUGARES Y MONUMENTOS

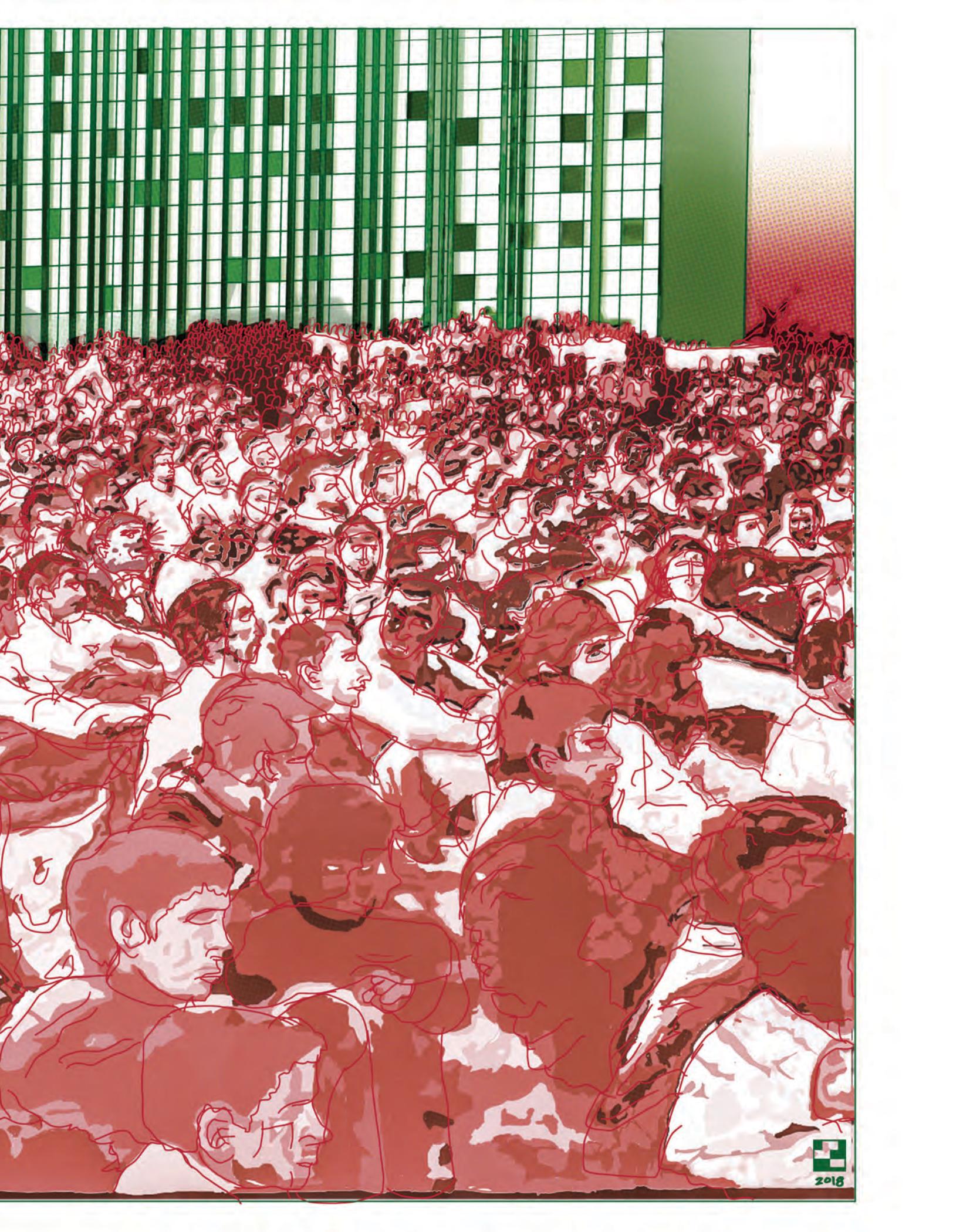


- 1 Ángel de la independencia.
- 2 Monumento a niños heroes.
- 3 Hemiciclo a Juárez.
- 4 Casco de Santo Tomás.
- 5 Estatua de Carlos IV.
- 6 Monumento a la Revolución.
- 7 Avenida Insurgentes.
- 8 Alameda central.
- 9 Monumento a la madre.



Indica zona de recorte en plano de CDMX





UNAM) y dentro de la zona urbana incluyendo Nonoalco-Tlatelolco (como la vocacional 7). Entre septiembre y octubre de 1968 la plaza de las tres culturas se volvió parte esencial de la cultura urbana del movimiento. Como habíamos mencionado anteriormente los simbolismos tuvieron un especial interés en los estudiantes. Tomando como idea principal que los cambios tanto tectónicos como ideológicos que se ejemplifican en la narrativa de la plaza, esto daba la posibilidad de que el movimiento del 68 constituyera y legitimara una conciliación al cambio y una nueva etapa de México moderno. Quizá estos ideales de novedosa arquitectura social que los trabajadores y ciudadanos del estado pudieron acceder, así se observaba con similitud a los espacios verdes en Zacatenco o Ciudad Universitaria, eran vistos como espacios de diálogo y libertad cuando en realidad resultaron ser espacios de sometimiento a través de estar bajo las ruinas de la zona arqueológica siendo sustituida por la iglesia y posteriormente siendo flanqueada por prismas de grandes dimensiones ideadas bajo las pretensiones eurocéntricas de sus realizadores; ambos sujetos de gran pericia arquitectónica pero con el poder que el estado les proporcionó para poder realizar sus creaciones a convicción de lo que desearan con el espacio. Estos prismas que a pesar de ser una obra increíble de proporción y orgullo por el momento en el que fueron realizados, nos pueden mostrar lo enajenante y difícil que es entender la escala humana bajo la arquitectura moderna como menciona Jan Gehl.²⁴

La masacre del 2 de octubre solo comprobó el simbolismo que este tuvo para el estado, no obstante, este espacio se transformó para otra vocación y resignificación, una *raison-de-êtr*e donde la realidad de los habitantes y sus espacios sociales se vuelven espacios de identidad, esta búsqueda se vuelve el sentido y el *genus loci* y por lo tanto el presente y futuro de la zona. Así el espacio público se convierte en refugio, el cual el gobierno decide limitar, mostrando una faceta desgastada de sus propios errores, en pocas palabras, cualquier tipo de congregación espacial no oficial o aprobado por el estado se consideraba un atentado hacia la hegemonía gubernamental. Si este espacio se le restringe como espacio democrático, se impone un silencio autoritario.

Como menciona Paul Ricœur, la memoria es la lucha contra el olvido,²⁵ no obstante, el mecanismo de defensa preferido para los regímenes es “borrar” del ideario colectivo las experiencias contraculturales; Posterior a la masacre, el gobierno de Díaz Ordaz organizó establecer a toda costa la versión oficial. Tanto la secretaria de gobernación, la oficina de prensa y televisión, así como la DFS se juntaron para la construcción de una narrativa construida a su conveniencia. Experiencias de personal de oficinas gubernamentales, militares, así como comandantes de la policía se encargaron de atribuir su testimonio

de lo sucedido en esa fecha, mediante la ayuda de los medios masivos que ayudaron a propiciar un vehículo de propagación de esta versión, la narrativa construida fue asumida por una parte del público. Carlos Monsiváis narró en su crónica *El 68, La tradición de la resistencia*, el síntoma generalizado con los medios audiovisuales oficialistas: “En 1968, al sistema informativo de los capitalinos lo norma la prensa (leída por la minoría significativa), la televisión (espacio de la mayoría crédula y distante) y el rumor, ocupado sobre todo en las alzas y las caídas de las fortunas políticas. El periodismo dominante es ‘totémico’, que apenas se lee, pero se compra porque defiende las causas del lector. El anticomunismo es parte del sentimiento colectivo y el nacionalismo es todavía la ideología sentimental al uso”.²⁶ Rosario Castellanos, quién había escrito anteriormente artículos sobre la brutalidad generada hacia los estudiantes, decidió publicar un poema el día siguiente a lo sucedido en la plaza de las tres culturas.²⁷ En este texto, ella recurre a la memoria para evitar la purga de los crímenes sucedidos por parte del estado. Así, la memoria se vuelve un antídoto a la manipulación de la realidad que sucedió de manera sistemática y una vía para alcanzar la justicia.

Otros intelectuales apegados al estado como Octavio Paz, quién en ese momento fungió como embajador en India, renunció al saber lo sucedido en Tlatelolco. Posteriormente él escribe *Olimpiada de México. 1968* y se solidariza con los detenidos del movimiento entre ellos José Revueltas, el cual permaneció escondido y evadiendo su captura hasta el 16 de noviembre de 1968.²⁸ Posteriormente escritores como Jaime Sabines, Gabriel Zaid, José Emilio Pacheco, Raúl Cáceres y Francisco Taibo entre otros realizaron poesía relacionada a la masacre. Lo interesante de la narrativa con respecto al suceso es que este, como acostumbra la historia nacional popular es de corte anecdótica y oral, por lo que siempre está ligado a la comprensión del otro y las experiencias terciaras sin ningún tipo de apoyo visual que nos puedan dar un panorama más vivido que las propias voces de los testigos en el evento. Es interesante porque surge una dicotomía con ambas formas de presenciar un suceso. Por una parte, tenemos la imagen vendida por el gobierno y nos muestra algo reluciente, libre de actos atroces y, por otra parte, la visión de la gente vemos que existen atropellos horribles y sanguinarios que solo favorecen al grupo en poder.

Elena Poniatowska, quien ya estaba posicionada en el sector intelectual de México, acompañó a los estudiantes durante las marchas del movimiento. En el testimonio periodístico y anecdótico *La noche de Tlatelolco*, ella integra las voces de testigos que no tendrían voz en una visión oficialista. Es un ejercicio con mirada presencial, pero también con la interpretación de la autora.

“LA OSCURIDAD ENGENDRA LA VIOLENCIA
Y LA VIOLENCIA PIDE OSCURIDAD
PARA CUAJAR EL CRIMEN.

POR ESO EL DOS DE OCTUBRE AGUARDÓ HASTA LA
NOCHE
PARA QUE NADIE VIERA LA MANO QUE EMPUÑABA
EL ARMA, SINO SÓLO SU EFECTO DE RELÁMPAGO.

Y A ESA LUZ, BREVE Y LÍVIDA, ¿QUIÉN? ¿QUIÉN ES
EL QUE MATA?

¿QUIÉNES LOS QUE AGONIZAN, LOS QUE MUEREN?

¿LOS QUE HUYEN SIN ZAPATOS?

¿LOS QUE VAN A CAER EN EL POZO DE UNA
CÁRCEL?

¿LOS QUE SE PUDREN EN EL HOSPITAL?

¿LOS QUE SE QUEDAN MUDOS, PARA SIEMPRE, DE
ESPANTO?

¿QUIÉN? ¿QUIÉNES? NADIE. AL DÍA SIGUIENTE,
NADIE.

LA PLAZA AMANECIÓ BARRIDA; LOS PERIÓDICOS
DIERON COMO NOTICIA PRINCIPAL
EL ESTADO DEL TIEMPO.

Y EN LA TELEVISIÓN, EN LA RADIO Y EL CINE
NO HUBO NINGÚN CAMBIO DE PROGRAMA,
NINGÚN ANUNCIO INTERCALADO NI UN
MINUTO DE SILENCIO EN EL BANQUETE.
(PUES PROSIGUIÓ EL BANQUETE.)

NO HURGUES EN LOS ARCHIVOS PUES NADA CONSTA
EN ACTAS.

AY, LA VIOLENCIA PIDE OSCURIDAD
PORQUE LA OSCURIDAD ENGENDRA SUEÑO
Y PODEMOS DORMIR SOÑANDO QUE SOÑAMOS.

MAS HE AQUÍ QUE TOCO UNA LLAGA: ES MI
MEMORIA.

DUELE, LUEGO ES VERDAD. SANGRA CON SANGRE.
Y SI LA LLAMO MÍA TRAICIONO A TODOS.

RECUERDO, RECORDAMOS.

ESTA ES NUESTRA MANERA DE AYUDAR A QUE
AMANEZCA

SOBRE TANTAS CONCIENCIAS MANCILLADAS,
SOBRE UN TEXTO IRACUNDO, SOBRE UNA REJA
ABIERTA,
SOBRE EL ROSTRO AMPARADO TRAS LA MÁSCARA.

RECUERDO, RECORDEMOS

HASTA QUE LA JUSTICIA SE SIENTE ENTRE
NOSOTROS.”²⁹

ROSARIO CASTELLANOS. MEMORIAL DE TLATELOLCO





A - Soldados hacen guardia en Tlatelolco el día después de la masacre. Muchos hacen revisión hacia los habitantes del conjunto.



B - En la plaza se generaliza la balacera. Mujeres, niños, jóvenes y adultos corren despavoridos; algunos se tiran al suelo, otros buscan protección en las escalinatas de la plaza.



C - La ocupación prosigió el 4 octubre, donde elementos del ejército utilizaron el pretexto de un francotirador tratando de atacar población civil. Al fondo se observa un edificio tipo C.



D - Soldados responden a tiros provenientes de las azoteas y múltiples ventanas que rodean la plaza. El tumulto causa heridos y muertos de población civil, así como de activos del ejército.



E - Tropas y tanquetas vigilan el acceso del edificio Nuevo León, en la mañana siguiente a la masacre. Se pueden observar pedaceras de adoquín roto y la pancarta utilizada por el CGH.



F - El lobby del edificio Nuevo León se vuelve una escena de detención y brutalidad por parte del estado. El mármol y terrazo no pueden esconder la violencia perpetrada aquella noche.

El ensayo se construye por la vitalidad del movimiento estudiantil y sus participantes, así como del hermetismo y la represión con la que fue detenida la información audiovisual. En una tendencia muy similar a la época, *La noche de Tlatelolco* trabaja en el proceso de colectivizar la historia urbana de la ciudad. Este testimonio periodístico realiza una petición para el diálogo público y se convierte en el eje rector del documento. Espacialmente hablando, a pesar de que Poniatowska estipula que el Zócalo y la plaza de las Tres culturas representaron el espacio público colectivo más importante del movimiento, la ciudad y sus calles se volvieron una parte medular para generar cohesión en los manifestantes. Nos ayuda a entender la geografía urbana y sociodemográfica, que sin importar si una persona vivía en la colonia industrial o en la Florida, podía participar en el espacio público.³⁰ Esta difusión se convirtió en delimitar y reclamar el espacio más allá de las grandes explanadas. Estas marcas urbanas, abundaron en pancartas, boletines, grafiti y mantas que se hicieron presentes durante y después la masacre. Las marchas y su narración vinieron a ser una de las formas más importantes de no olvidar lo sucedido, de ahí la importancia que el escrito de Poniatowska adquiere en años siguientes no es para nada una sorpresa, es un texto obligado si se necesita hablar del movimiento estudiantil de 1968. Su carácter simbólico para la posteridad queda en la historia contemporánea de nuestro país, no obstante, su tratamiento del espacio y la condición visual no es lo suficientemente palpable si no se conoce el contexto visual.

Para nuestra fortuna siempre existió la lucha de muchos sectores que decidieron buscar los hechos censurados. Sin embargo, la memoria es una lucha donde el proceso de vincular la concepción individual con la colectiva establece el diálogo de reflexión. El arte es una catarsis del olvido y la representación abstracta de la memoria. Por este motivo, las representaciones determinan las prácticas sociales en situaciones donde el trauma está presente, aludimos a los espacios colectivos por qué hacen construcciones del pensamiento social, lo que debe mostrarse y lo que se constituye dentro del ideario colectivo debido a que agregan elementos de otros medios y muestran una modificación del presente, construyendo un pensamiento grupal manteniendo la identidad. Esta remembranza nos ayuda como arquitectos y a otras disciplinas, en este caso de estudio se incluyen cineastas y artistas visuales, la construcción de las memorias e intervención del espacio en Tlatelolco y puntualmente la plaza de las Tres culturas. La esencia de estas intervenciones consiste en dialogar con las experiencias pasadas con la atribución de nuevas perspectivas como medio de reflexión.

El cine como forma de representación artística va estrechamente conectada con la realidad social, refleja como escenario, hilo conductor y a veces protagonista no verbal las dinámicas que la sociedad establece en el espacio y como menciona el cineasta ruso Andrei Tarkovsky: “*el cine se encuentra ligado con el tiempo que tiene una correspondencia con el espacio y constantemente esculpe el tiempo*”.³¹ No obstante se materializan las imágenes en un tiempo definido. En el caso de 1968 para Tlatelolco, la materialización de este espacio-tiempo-contexto es el documental *El Grito* (1968). A través de movimientos de cámara ágiles, escenas in situ, se contempla el movimiento desde sus inicios (Julio de ese año) hasta la inauguración de los Juegos Olímpicos el 12 de octubre. Alrededor de ocho horas de material fílmico se condensan en 102 minutos. Dirigido por Leobardo López Aretche, Alfredo Joskowicz y un equipo de cineastas conformados por estudiantes del recién fundado CUEC. Las imágenes en blanco y negro, sin diálogos salvo los mencionados en el inicio del film, suceden en el fondo las secuencias más importantes del movimiento, intercalándose con las canciones del movimiento, las cuales se elevan como himnos de importancia trascendental.

En una parte de las secuencias se reproducen los discursos del CNH, los reclamos hacia el gobierno y Díaz Ordaz, pero al mismo tiempo se interpone con los fragmentos obtenidos del informe Presidencial del 1ro de septiembre de ese año. No obstante, *El Grito* representa el testigo fílmico más importante para atestiguar el movimiento, la masacre y el contexto espacial de la plaza de las Tres Culturas, así como la ciudad desde una mirada no estatal. Representa una incursión hacia los elementos de *cinema-verité* y tercer cine que tanto enfatizaba Solano y Getinas, pero mantuvo el espíritu jovial que representó el movimiento.

Mariano Mestman menciona que *El Grito*, usualmente se lee en un tono de martirio por parte de los estudiantes, pero este muestra una yuxtaposición de escenas que muestran también el optimismo del movimiento estudiantil, sus padres y los allegados a los estudiantes.³² El largometraje posee los acercamientos de denuncia hacia un sistema autoritario y la fractura que pasaba en la generación de jóvenes como había dicho anteriormente, no obstante posee una lectura en donde las cualidades visuales, narrativas y contextuales que López Aretche y el contingente del CUEC realizan que merecen ser analizadas en esta tesis. El movimiento social del 68 fue el catalizador para realizar la participación colectiva de los estudiantes del CUEC. En un inicio se trató de una iniciativa por parte de los estudiantes de filmar los atropellos del cuerpo de granaderos del Distrito Federal, después de iniciada la organización del CNH deciden tomar las instalaciones del CUEC como base para filmar desde julio a octubre.

Aunque el inicio de la edición y recolección de material fue constante durante los meses del movimiento la masacre del 2 de octubre presentó un problema para los realizadores ya que muchos fueron detenidos y enviados a prisión como el caso de Leobardo López Aretche, mientras que los archivos fueron escondidos fuera del CUEC para evitar la detención y posible destrucción del acervo. En los días inmediatos a la represión, las autoridades entraron y buscaron dicho contenido. La mayoría de los participantes concuerda a que los medios de postproducción iniciaron durante el mes de enero de 1969. El material fue escondido en las casas de los estudiantes después del 2 de octubre y meses después fue recuperado. Manuel González Casanova invitó a Leobardo López Aretche, Roberto Sánchez Martínez y Alfredo Joskowicz a compilar el material fílmico. Ramón Aupart se encargó de la edición general, Joskowicz se encargó de la secuencia sonora mientras que López Aretche y Sánchez Martínez se enfocaron en competir por la dirección. López Aretche resultó el ganador.³³ *El Grito* realiza una presentación de múltiples materiales audiovisuales que fueron recopilados a lo largo de la duración del movimiento. El filme es una amalgama de múltiples fuentes, de las cuales destacan: Fotografías de prensa, filmación de las manifestaciones grabadas por las brigadas del CUEC, crónicas proporcionadas por periodistas simpatizantes, así como grabaciones de audio por parte de Radio UNAM.

Uno de los elementos que destacan en el largometraje, es su uso de cortinillas para realizar la secuencia del tiempo. El título localiza y posiciona en un contexto temporal al espectador y este a su vez se sumerge en el ámbito comunitario del movimiento. Las cortinillas son un recurso fílmico que proporciona un espacio y locación, y lo aleja de la ambigüedad que podría suceder cuando no existe una referencia. De esta manera, se introduce de manera efectiva la memoria y preservación del movimiento estudiantil. Posteriormente *El Grito* realiza un orden cronológico del espacio que va desde Julio hasta el 2 de octubre, fecha de la masacre. La división por meses, nos da la impresión de desenvolvimiento de los hechos y trata de brindar veracidad al material fílmico, fotográfico y general audiovisual que se edita en la composición. El periodista Emilio García Riera define el sentido de hacer esto para ser percibida como una visión rigurosa de la historia y los sucesos.³⁴ En el segmento introductorio se incluyen los antecedentes de huelgas y protestas civiles que han surgido en los años anteriores al 68, los más señalados son los movimientos de profesionistas, obreros, ferrocarrileros, médicos y campesinos. Posteriormente se interponen las secuencias de los estudiantes en las Islas y diversos espacios abiertos de CU, el agregar este montaje nos sirve como interlocutor entre estos movimientos, y así de manera simbólica, delegar e involucrar a generaciones más jóvenes



4.45

La cronología de El Grito Las cortinillas delimitan la cronología del movimiento estudiantil, pero especialmente, nos guían hacia los lugares que tienen mayor presencia en la ciudad. Nos sirve a nosotros como espectadores que el climax del largometraje tiene una secuencia lineal.

al acercamiento de exigir mejoría en el ejercicio democrático. En palabras de Elizabeth Jelin, estas secuencias clarifican este traspaso de identidad de resistencia: *“En términos sociales o colectivos, la edad- o en términos técnicos de la de demografía, la cohorte de nacimiento- tiene también otra característica: define un colectivo, que puede ser imaginario, de personas que comparten oportunidades y limitaciones históricas que les deparan un “destino común”.*³⁵

Las escenas de cotidianidad nos presentan esta asociación de pacifismo con el que se lleva el movimiento y cuál era la vocación de los estudiantes. Al mismo tiempo genera empatía a los sucesos que sucederán más adelante con la invasión de estos espacios públicos por parte del ejército. La voz en *off* que narra las secuencias, principalmente en el mes de julio, nos superpone a esta normalidad, pero esta sirve para determinar los momentos de tensión que pasaron más adelante. Nos marcan las memorias y hace eco a la temporalidad dentro y fuera de la cinta. Roland Barthes establece que toda imagen es polisémica y esta conlleva distintos significados ligados a través de una cadena donde el espectador se permite seleccionar determinados a los que les plazca, mientras ignora otros.³⁶ Esto sucede en el caso de escenas que aparentan mostrar un aspecto de jovialidad y libertad en los estudiantes, mientras existe la violencia al fondo; Esa violencia que se esconde, pero existe. En el diálogo de inicio, resulta interesante el discurso ya que se expone la génesis del movimiento estudiantil como una simple riña que desencadenó en eventos más violentos. El fragmento inicia con:

*“Son mexicanos. Son pendeñeros, comprendes, son también divertidos. Es una especie de deporte esto de las peleas, parece una historia de críos, Un grupo se ha peleado con otro. Entonces el amigo de uno le ha pegado a otro, una de esas peleas de tres a cuatro. Entonces el director llama a la policía. La policía llega en gran despliegue de camiones... Los policías cayeron sobre los estudiantes y empezaron a repartir leña. El movimiento estudiantil comenzó a partir de este incidente. A raíz de esto, los estudiantes comenzaron sus manifestaciones de protesta y a cada persona seguía la represión.”*³⁷

La violencia prosigue y el sonido de percusiones, cristales rotos, trotes militares los cuales acompañan las secuencias visuales. Aparecen fotografías que fueron dadas clandestinamente a los estudiantes, muestran los hechos y confabulan el acto en una experiencia audiovisual. François Niney establece que la imagen fotográfica no sólo se registra y se expresa, sino que se traduce y revela.³⁸ La ficción es una transcripción y revelación de la perspectiva de autor en particular, este la construye de acuerdo a los conceptos audiovisuales que

tiene a la mano, así como nosotros empleamos el espacio y los conocimientos generales de antropometría para establecer un contexto con la materialidad. El equipo de *El Grito* recurre al guion y percepción para establecer el dialogo entre la cámara y el espacio real, Mediante este recurso, se posibilita adherir un significado a las imágenes construidas a partir de un montaje audiovisual. Existe una transfusión de simbologías y ecos que denotan la violencia y el autoritarismo hacia los protagonistas (en este caso el colectivo estudiantil).

Cuando analizamos la otra narración que se presenta en *El Grito* en un inicio podríamos entender que es solo la voz de una estudiante o miembro del colectivo de huelga, pero el contenido de los hechos nos da la cara de la autora, Oriana Fallaci. La periodista italiana originalmente vino a México para cubrir elementos relacionados con los juegos Olímpicos para la revista *L'Europeo*, pero decide informarse más sobre el movimiento estudiantil. Ella acude a la plaza de las tres culturas el día de la masacre, y logra ascender a la parte del edificio Chihuahua donde se encontraban algunos miembros del CGH, cuando inicia la balacera, ella y Manuel Gómez Muñoz ,su interprete se refugian en los costados del edificio, ella resulta herida por una bala en la espalda y es trasladada al hospital.³⁹ El 4 de octubre es trasladada al hospital español, donde es visitada por intelectuales, periodistas como Elena Poniatowska y el embajador italiano, fragmentos de la entrevista son grabados por la RAI, en donde se ve a Fallaci en cama describiendo la situación fatídica que experimentaron ella y los asistentes, ella describe que: “*en tiempos de paz nunca vio un exterminio tan infame, tan cínico, tan bien organizado como el de la Plaza de Tlatelolco*”.⁴⁰

La situación de Fallaci fue importante para denunciar la brutalidad desmedida con la que actuaron los elementos del gobierno en el extranjero, llegando a ser un punto de discordia entre México e Italia en la que el embajador Enrico Guastone Belcredi declinó inaugurar la exposición correspondiente a su país en la olimpiada cultural. Su experiencia en la masacre de la plaza de las tres culturas, es plasmada en un artículo el 17 de octubre de 1968. Fallaci recordó hasta el momento de su retiro aquel momento con desdicha y rencor. Los colaboradores del CUEC piden a Fallaci utilizar fragmentos de su artículo en *El Grito*, y esos dos que aparecen al inicio y en el clímax del largometraje (la secuencia de la masacre del 2 de octubre). Estos dos fragmentos son narrados por Magda Vizcaíno, actriz de radio y teatro colaboradora en Radio UNAM. La narración fílmica se construye en el tiempo cronológico y social, recurre a la crónica y a la memoria personal, pero también *El Grito* trata de construir una representación gráfica ‘fiel’ a la imagen de la ciudad y al espacio. Pero estos

“Me encuentro mal. Tengo una cabeza confusa. Pero mira. Hay algo que me hace más daño que el dolor. Este terrible dolor en el hombro, en el pulmón, en la rodilla. Algo que me hace más daño que el dolor físico. Me hace daño esta pesadilla que no me deja, que me aprisiona.

El dolor físico se soporta, pero la pesadilla no. No es la pesadilla de la guerra del Vietnam. Yo en el Vietnam he visto cosas espantosas. He tenido batallas tremendas, peligros alucinantes.

Pero era distinto. Porque yo sabía que estaba en la guerra.

Uno va a Vietnam y sabe que va a la guerra. Y la guerra es una cosa donde hay señores armados en un lado y señores armados en el otro lado y sabes también que se dispara desde los dos lados. Pero lo que sucedió la tarde referida no era una guerra. Era peor porque aquello no era la batalla de Dak To, ni la batalla de Da Nang, ni los diversos choques que existían en los deltas del Mekong, en los confines de Camboya o en el quinto infierno.

No tenía nada que ver con las guerras que más o menos todos los que tenemos este oficio hemos visto como corresponsales, ¿comprendes? No era una guerra y no tenía que haber sido una noche de sangre. Si insisto sobre este punto es porque quiero tratar de explicar esta pesadilla a la que doy vueltas y más vueltas durante la noche.”²⁴¹



(MO-1)MEXICO CITY,Oct.2-(AP)-Civilians caught in crossfire on a balcony at the Plaza of Three Cultures are shown as they died during fighting between police and students in Mexico City tonight.Person at left in the top photo is dead as man and woman raise their heads calling for help. In the center photo the man is still alive and in bottom photo all three are dead.(AP Wirephoto)68 www

vienen con modificaciones a la historia y los recuerdos de lo que fue el 68, al final es un elemento que a pesar de la carga semiológica que contiene, esta es subjetiva. No obstante, sus realizadores utilizaron la crónica para acercar el relato hacia la objetividad y evitar la distorsión de los hechos. Tenemos que valorar también los medios de producción y manufactura con la que fue realizada, ya que *El Grito* fue editada en 1969, bajo la sombra de la persecución y el miedo del ejercicio de poder que el gobierno generó con cualquier obra que mencionara el suceso. El historiador francés Pierre Nora menciona que los efectos de transición entre el suceso y la memoria por los que pasa *El Grito* son muy comunes en la cultura moderna debido a que requiere que los grupos sociales definan su identidad mediante la excavación de su pasado. Recordar mediante estas experiencias y hacer una memoria colectiva del evento. Esto genera retroalimentación convirtiendo a la propia sociedad en su historiador, omitiendo a individuos o instituciones que muestren una versión conveniente a sus intereses.⁴²

El uso de la crónica en el largometraje también nos sirve para percibir y absorber un suceso de manera empática. Estos elementos presentados nos muestran a los personajes (los estudiantes) vinculables y deseamos que en la narrativa obtengan la mejor situación posible. Este largometraje trata de prolongar la memoria mediante estos recursos y reconstruirlos en la visión del espectador. Y debido a que la transformación social y los lazos culturales en estos movimientos tienden a ser frágiles, *El Grito* tiene éxito en mantener fresca esta memoria. Quizá uno de los mejores recursos que tiene a la mano el material son las tomas de forma guerrilla que realizan los cineastas.

Por ejemplo, tenemos las secuencias grabadas durante la toma de la ciudad universitaria por parte del ejército el 18 de septiembre. Álvaro Vázquez Mantecón menciona que dicho material pudo ser filmado debido a la astucia de Roberto Sánchez y Leobardo López de introducirse en el maletero de un automóvil, quitar la luz guía e introducir el lente de la cámara Arriflex para grabar los icónicos fotogramas, y por un buen tiempo, evidencia de la invasión y control arbitrario de las fuerzas del orden durante el año olímpico.⁴³ Otra escena que muestra la acción deliberada de mostrar un estilo personal es cuando Sánchez filma a un estudiante haciendo una “v” de victoria en el primer plano, posteriormente la cámara se posiciona en un plano holandés y muestra a un estudiante con la bandera a sus espaldas. Estas escenas amalgaman los valores de cohesión social que pretendió mostrar el movimiento estudiantil de 1968, y por extensión *El Grito*. Este material respalda la nueva generación de México con valores nacionalistas, pero con deseos de cambiar el status-quo. Incluso en una entrevista que realiza Vázquez Mantecón a Sánchez,

menciona que estas escenas son un remezcla de escenas que sucedieron en películas de la época de oro como *Mexicanos al grito de guerra* (1943) de Ismael Rodríguez y *Abí viene Martín Corona* (1952) de Álvaro Gálvez y Fuentes ‘el bachiller’ Sánchez establece su uso debido a que aportaban un toque de ‘limpieza ciudadana’ e ‘ingenuidad’ pero establecían una base en la que el espectador se sentiría identificado.⁴⁴

Los estudiantes que participaron en la filmación abordaron el largometraje como un medio de difundir y reivindicar la necesidad de ser escuchados y vistos, legitimar las ideas del movimiento y documentarse como participantes activos. Por esa misma razón, muchos de ellos aparecen incidentalmente, o en forma de cameos, abogando a un juego activo de ser creadores y participantes. Durante la manifestación del 7 de septiembre, aparece el contingente del CUEC alzando una pancarta con frases de apoyo, y más adelante, en la escena donde se aprecia el cruce de Insurgentes sur con Félix Cuevas, se filma la desaparecida explanada frente a la tienda departamental Liverpool y podemos percatar a Leobardo López Aretche de espaldas. Es interesante que no se muestre su cara ya que, a mi parecer muestra la colectividad del movimiento y el deseo de explicar el colectivo. Es una silueta más, dentro de un mar de cuerpos.⁴⁵ Otra toma que nos muestra este acercamiento activo de los estudiantes es la transformación de estos individuos en personajes de la narrativa, de una forma cotidiana se les filma y existe este vínculo de normalidad que vemos antes de los sucesos más fuertes. La mirada compartida nos proporciona el acto de observar y filmar. Ira Konigsberg explica esto como la “cámara subjetiva” y define este término como una técnica de uso de cámara definido hacia un personaje concreto.⁴⁶ Por otro lado, el filósofo Gilles Deleuze mencionó algo similar con la subjetividad de la imagen. A través de la colectividad se forma una idealización en conjunto y el espectador recibe la mirada del camarógrafo, de manera extracorpórea se registra la noción del largometraje.⁴⁷

El uso de este tipo de cámara es utilizado en la mayoría de los segmentos del largometraje. Vemos el modo de filmación a ojos en primera persona. De esta manera no existen limitantes para voltear la cámara, por ende, los movimientos pueden ser más fluidos y estos deconstruyen la convención de no intervenir en el suceso. Borra las fronteras entre el emisor y receptor de una manera rígida. El camarógrafo es un alumno observando el mitin, y es otro alumno más, la manifestación se vuelve una relación horizontal entre los que están delante y atrás de la cámara. Cabe mencionar que la necesidad de identificación entre el contingente del CUEC se demostró durante las marchas inclusive si no tuvieran equipo de filmación al usar un listón



4.47

EL GRITO / EL TESTIGO / LA CRÓNICA



4.48



4.49

amarrado en el brazo con las siglas del CUEC de acuerdo a una memoria de Alfredo Joskowicz.⁴⁸ El uso de la cámara subjetiva determina la función principal del largometraje: Volverse testigo activo para volverlo en orden de ser proyectado hacia el futuro y presente. La mirada cinematográfica que permitió la dirección de López Arretche y compañía nos da la noción de crear una visión plural de lo que ocurre y que simbólicamente da su lugar al espectador para que este se posicione en el lugar de los eventos. De parte del espectador, *El grito* es una cinta que exige nuestra participación. Es lúdica porque nos sumerge en un espacio cinematográfico concreto, la ciudad, el espacio público y el uso de este para la diseminación de ideas. El espectador está obligado a hacer reflexión y tomar una postura de los hechos. *El grito* es un filme militante, por el que uno debe de posicionarse políticamente.

Las masas de gente siempre están presentes en *El grito* y la subjetividad de López Arretche nos hace una yuxtaposición interesante en como las decide interponer. Durante el bloque agosto nos muestra al contingente contracultural, diversas escenas de los jóvenes en congregaciones de pacifismo y protesta, así como secuencias del mural efímero que hablamos anteriormente, y una ciudad en apoyo, pero perpleja a la cantidad de gente que el movimiento ha movilizado. Mientras que el segmento de septiembre se muestra el conflicto por el espacio entre la versión oficialista y la narrativa estudiantil. Los otros segmentos no omiten la represión, no obstante, durante este mes suceden las marchas que retan más al status quo espacial del gobierno. Y es interesante porque además de mostrarnos las masas que apoyan el movimiento nos muestran las otras masas que normalmente se denominan como “acarreados” que sirven como apoyo estatal. Estas masas pueden o no estar con convicción propia, sin embargo, el largometraje las utiliza como una declaración de falta de apoyo que tuvo el discurso oficialista de Díaz Ordaz. Son imágenes que nos insinúan a cuestionarnos como espectadores el orden y la subordinación pretendida por los medios de la época. Otra vez me suena a la mente el aforismo que se quiso establecer ese año: “*Pórtate bien mexicano que viene la olimpiada*”. La cámara nos muestra la violencia infligida hacia las masas y nos muestra la entropía que estas masas demostraban las cámaras en tomas desde la altura en picado, los paneos y a pie, como menciona Mariano Mestman, “*nos muestra la vastedad del movimiento queda evidenciada en las filmaciones*”.⁴⁹

Una de las secuencias más importantes en *El grito* es la del mitin y la posterior masacre del 2 de octubre. Es una de las secuencias más reconocidas de este documental, y ha sido el referente audiovisual de otras fuentes que desean hablar visualmente sobre el movimiento estudiantil y la plaza de las



REFLEXIÓN

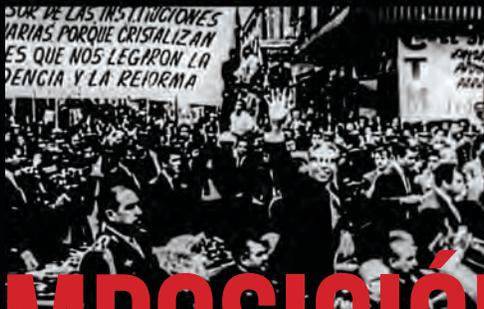


4.50



VIOLENCIA

4.51



IMPOSICIÓN



4.52

Tres Culturas como el espacio clave de la brutalidad que el estado mexicano perpetuó sobre los derechos civiles de sus ciudadanos. Resulta interesante que esta secuencia no fue filmada presencialmente, y es más bien el resultado de la reconstrucción de múltiples montajes provenientes de diversas fuentes. Gran parte de las secuencias que nos muestran a los estudiantes del CNH hablando en el pasillo flotante del edificio Chihuahua fueron grabadas por los estudiantes del CUEC días antes al 2 de octubre, por otro lado, la filmación de la masacre de la Plaza de las Tres culturas así como la presentación de los cadáveres y detenidos por el ejército provino de fragmentos grabados por la CBS.⁵⁰ El montaje audiovisual cumple el objetivo de conmover al espectador al crear una secuencia emotiva completa de los sucesos, los directores apuestan a que mediante la empatía busquemos solidarizarnos con la causa y humanizar el movimiento. Se utilizan los elementos de cámaras ya mencionados, pero inclusive el close-up de los victimarios-victimas resulta mucho más efectivo en dichas secuencias debido a la muestra de los rostros de agonía frente a los gestos burlescos de los perpetradores.

En *El Grito*, el espacio, en este caso el complejo habitacional de Nonoalco-Tlatelolco y en especial la Plaza de las Tres Culturas se vuelve el testigo, perpetrador indirecto y zona de control estatal de la masacre. En la forma de cómo es editada la secuencia introductoria, que inicia con la apertura de la lente enfocada hacia la Torre Latinoamericana como remate visual (símbolo de la expectativa de la modernidad en la ciudad), lentamente se va alejando para mostrarnos el prisma de la Secretaria de Relaciones Exteriores en primer plano. Para mi interpretación lo veo como la yuxtaposición del espacio urbano alienado y conformado por el coloso burocrático que resalta por sus contrastes (el tono blanco del mármol y su escala resaltan entre los demás edificios que quedan minimizados dentro de la percepción del lente). Posteriormente, la cámara nos guía mediante un paneo invertido hacia la confabulación del mitin, esta nos muestra a las masas congregándose y vemos como tres objetos cargados visualmente, considerando su protagonismo se conforman en la escena: la pirámide tlatelolca, la iglesia de Santiago Tlatelolco y el bloque de cuadrículas que es el edificio Chihuahua, cada “cultura” aplastando a la otra.

Es interesante la configuración de la Plaza de las Tres Culturas como símbolo arquitectónico. Pani en un inicio se encontró molesto al tener que conservar estas piezas (incluyendo la iglesia de Santiago) en el juego de prismas y villas radiantes que conformaban su plano original. El bloque habitacional representó la modernidad vinculada al urbanismo Corbusiano, los edificios debían ir verticalmente y elevar las esperanzas de los habitantes hacia la

utopía de la arquitectura funcional, pero esto requería de realizar una *tabula rasa*, que al final se logró en la mayoría del terreno que conformó Tlatelolco, pero el sitio arqueológico quedó como un fragmento de la cronología citadina.

La ciudad moderna en principio debía mantener a sus habitantes con todas las amenidades, pero localizar todo en un solo sitio parece demostrar una tendencia sesgada al control. Cuando la masacre se perpetró, los elementos del estado sitiaron todos los accesos y las salidas quedaron selladas, los estudiantes quedaron atrapados dentro de la plaza “como si fuera una trampa de ratones” según cuenta un anecdotario en *La noche de Tlatelolco*.⁵¹ El complejo habitacional fue diseñado para ingresar y salir de él por sitios establecidos, con elementos que pudieran clausurarse en poco tiempo, la plaza posee escaleras, pasillos largos y rutas en *zig-zag* que son difíciles de salir cuando uno está en persecución. El mismo Pani resaltó el orden con el que podían salir los habitantes de los edificios habitacionales hacia los espacios públicos. Fue precisamente la misma arquitectura enfocada hacia el control que permitió al ejército y las fuerzas del estado a capturar sin mayor complicación a los estudiantes como menciona el escritor y académico Rubén Gallo en *Tlatelolco, Mexico City's Urban Dystopia*.⁵²

Como ha argumentado Michel Foucault, la arquitectura es un medio eficiente para ejercer el control, y esto es evidente en la arquitectura modernista, especialmente los complejos de vivienda que surgieron posteriores a la posguerra, como los proyectos basados en la villa radiante, los cuales Mario Pani favoreció en su diseño.⁵³ Los medios de control y su relación entre la arquitectura, sus ocupantes y la autoridad se plantean como “panópticas” ya que, por la manera como se controló el acceso y ocupación a las viviendas modernas del conjunto, podemos encontrar formas similares al “encarcelamiento” propuestas por Foucault. Debemos mencionar que literalmente la estructura espacial del complejo no está diseñada bajo ese principio, no obstante, la manera en cómo fue gestionada por la BNHUOP y la administración estatal entra bajo lo que el filósofo francés denominaba como “panoptismo”: “un modelo generalizable de funcionamiento; una manera de definir relaciones de poder en términos de la vida diaria de los hombres”.⁵⁴ Así, el objetivo es permitir que un único observador pueda vigilar sin que los individuos sean capaces de determinar si están siendo observados o no, creando una atmósfera omnipresente pero invisible. Para él, los espacios de disciplina están en red, siempre estando bajo la vigilancia de un grupo de poder, en este caso puede ser los edificios gubernamentales que fueron puestos alrededor de la unidad habitacional como la Torre Insignia y la SRE. Los espacios de disciplina se extienden desde lo que son restrictivos hasta los

CRONOLOGÍA

7:00 AM

10:00 AM

2:00 PM

5:30 PM

CONTINUA
ABAJO

El secretario de la Defensa, Marcelino García Barragán, se reúne con su Estado Mayor y con el director de la Federal de Seguridad Fernando Gutiérrez Barrios para "planear la forma de terminar con el movimiento", según sus propias palabras. Solicitaron al jefe del Estado Mayor Presidencial, Luis Gutiérrez Oropeza, tres departamentos vacíos del edificio Chihuahua -uno en el tercer piso y dos en el cuarto-, para ubicar allí a elementos del **Batallón Olimpia** que encabeza Ernesto Gutiérrez Gómez Tagle, quienes asistirían al mitin vestidos de civiles y con un guante blanco en la mano izquierda.

Un equipo de cinematografía, encabezado por el cineasta Servando González y cinco agentes, se ubica en el edificio de la Secretaría de Relaciones Exteriores.



Fig. 1.

Se inicia el desplazamiento de las tropas y la puesta en marcha de la operación Galeana. Participan elementos del Ejército, el Estado Mayor Presidencial, la Dirección Federal de Seguridad y las policías judiciales. Se calcula que participan en la operación militar unos cinco mil soldados de tres agrupamiento al mando del general Crisóforo Mazón Pineda y el Batallón Olimpia bajo las órdenes de Ernesto Gutiérrez Gómez Tagle.

Se inicia el mitin convocado por el CNH, en el que se informa sobre el encuentro de la mañana con los representantes gubernamentales. Se calculan entre cinco y seis mil asistentes. En el acto se encuentran estudiantes, electricistas, comerciantes, ferrocarrileros y periodistas nacionales y extranjeros, que están en México para la cobertura de las Olimpiadas. Corre el rumor de que hay agentes policiacos vestidos de civiles.



Fig. 2. Se preparan elementos militares en la azotea del edificio 15 de Septiembre, el cual da a frente a la Plaza de las Tres Culturas.



Fig. 3. Helicópteros sobrevuelan el conjunto habitacional. A las 6:10 pm, estos dan la señal para que el escuadrón Olimpia pueda realizar la operación.

6:10 PM

INICIA MASACRE

9:10 PM

0:00 AM

El mitin está por concluir y se informa a la multitud la cancelación de la marcha hacia el Casco de Santo Tomás, como medida de seguridad, pues se ha observado la concentración de tropas a lo largo de la ruta. Se solicita a los asistentes que se retiren a sus casas en cuanto concluya el acto. En ese momento, un helicóptero sobrevuela la plaza y luces de bengala verdes y rojas aparecen en el cielo. Los francotiradores ubicados en los edificios que rodean la plaza comienzan a disparar sobre la multitud. Las ráfagas de las ametralladoras y fusiles de alto poder zumban en todas direcciones. La gente corre de un lado a otro.

En la terraza del tercer piso de ese edificio, se encuentran los oradores y varios miembros del CNH. Desde esa terraza, señala Félix Fuentes, reportero de La Prensa, abrieron fuego agentes de la Dirección Federal de Seguridad y de la Policía Judicial.

El ejército avanza sobre la plaza y el Batallón Olimpia, junto con la policía política, toma el tercer piso del Chihuahua. Ambas partes del ejército actúan exactamente al mismo tiempo.

En la plaza sigue la balacera. Mujeres, niños, jóvenes y adultos corren despavoridos; algunos se tiran al suelo; otros buscan protección en las escalinatas o entre los vestigios prehispánicos; otros más se esconden debajo y detrás de los automóviles estacionados, o intentan refugiarse en los departamentos de Tlatelolco. Mucha gente logra huir por el costado oriente de la plaza, otras personas se topan con las columnas de soldados. Las menos afortunadas están tendidas en el suelo, muertas o heridas.

El fuego intenso dura aproximadamente 30 minutos. Luego, los disparos disminuyen, pero se mantiene el tiroteo hasta las 20:30 horas. Hasta ese momento, se impidió que las ambulancias de las cruces Roja y Verde llegaran a la Plaza de las Tres Culturas.

Varios edificios están ocupados por la tropa y son cateados. Los elementos del Batallón Olimpia se identifican: ¡Batallón Olimpia, no disparen! Cientos de personas con las manos en alto son conducidas hasta el muro sur de la iglesia Santiago Tlatelolco. Todas están detenidas, a excepción de los fotógrafos y periodistas que pueden identificarse. Ninguna persona puede abandonar o entrar a la zona, salvo rigurosa identificación. Unos trescientos tanques, unidades de asalto, jeeps y transportes militares tienen rodeada la zona, de Insurgentes a Reforma, hasta Nonoalco y Manuel González.

Algunos dirigentes del CNH son capturados en el edificio Chihuahua. Otros son detenidos en la plaza. Posteriormente, cientos de ellos son trasladadas al Campo Militar Número Uno. Se calcula que hay más de dos mil detenidos.

Por orden del general Raúl Mendiolea Cerecero, los hospitales de la Cruz Roja y de la Cruz Verde, así como la información sobre heridos y muertos, queda bajo el control policiaco. La vigilancia se extiende a todos los hospitales a los que son conducidos los heridos y muertos. Se informa que a la Cruz Roja han llegado cuatro personas muertas y ha sido atendidos 50 heridos de bala, entre ellos 15 niños; en la tercera delegación se encuentran 18 cadáveres, 15 hombres y tres mujeres; en el Rubén Leñero, un muerto y 27 heridos; en la Villa, un muerto, y en el 20 de Noviembre no se especifica el número de heridos y muertos.

La zona está bajo control militar y, ante la insistencia de los periodistas extranjeros, el jefe de prensa de la Presidencia de la República, Fernando M. Garza, declara que la intervención de la autoridad en la Plaza de las Tres Culturas "acabó con el foco de agitación que ha provocado el problema".

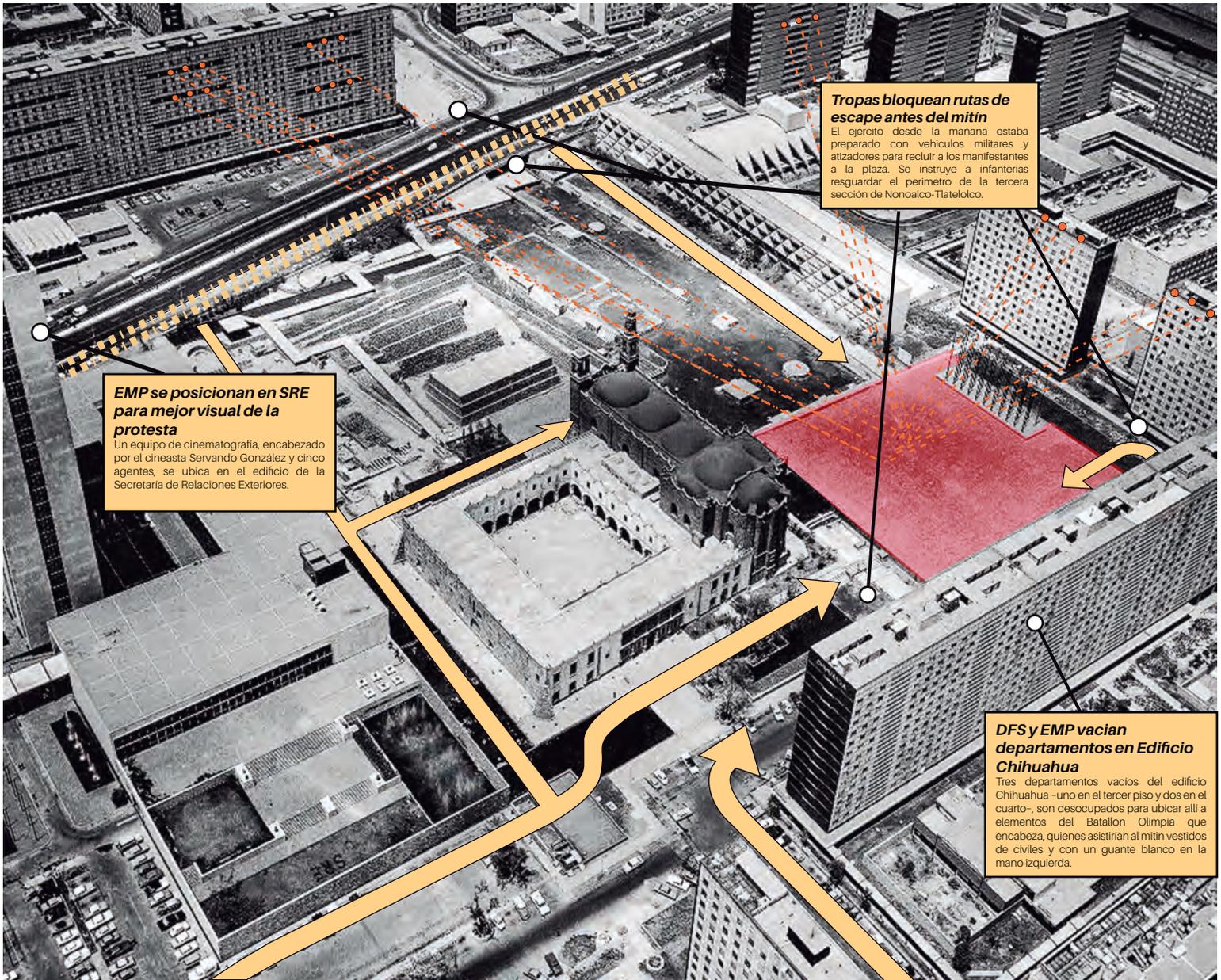


Fig. 4.



Fig. 5.

LA PLAZA COMO ESPACIO DE CONTROL

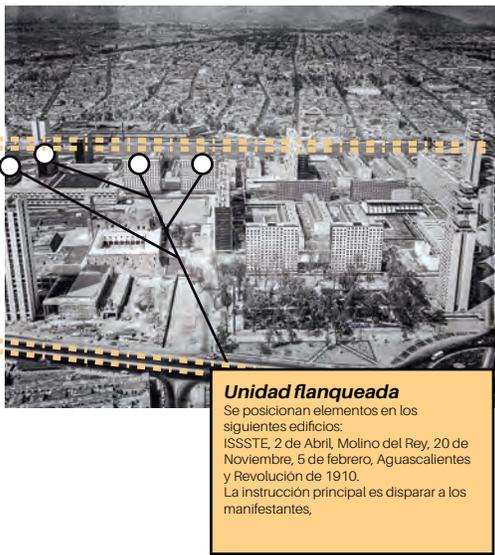


EMP se posicionan en SRE para mejor visual de la protesta
 Un equipo de cinematografía, encabezado por el cineasta Servando González y cinco agentes, se ubica en el edificio de la Secretaría de Relaciones Exteriores.

Tropas bloquean rutas de escape antes del mitin
 El ejército desde la mañana estaba preparado con vehículos militares y atizadores para recluir a los manifestantes a la plaza. Se instruye a infanterías resguardar el perímetro de la tercera sección de Nonoalco-Tlatelolco.

DFS y EMP vacían departamentos en Edificio Chihuahua
 Tres departamentos vacíos del edificio Chihuahua -uno en el tercer piso y dos en el cuarto-, son desocupados para ubicar allí a elementos del Batallón Olimpia que encabeza, quienes asistirán al mitin vestidos de civiles y con un guante blanco en la mano izquierda.

▬ Rutas de despliegue de tropas
 ▬ Área de concentración Estudiantes
 ● Francotiradores y elementos EMP
 Bloqueos hechos por ejército
 - - - Trayectoria de francotiradores



Unidad flanqueada
 Se posicionan elementos en los siguientes edificios: ISSSTE, 2 de Abril, Molino del Rey, 20 de Noviembre, 5 de febrero, Aguascalientes y Revolución de 1910. La instrucción principal es disparar a los manifestantes.



Francotiradores y EMP se posicionan en edificio ISSSTE
 Este edificio posee la visual menos obstruida hacia la Plaza. Francotiradores de la operación utilizan armas de alto alcance para efectuar los actos de la masacre.



Vocacional y templo se vuelven panópticos
 Elementos del ejército ingresan a los pasillos de la Vocacional y a la terraza del templo de Santiago. Entre caos y confusión existen disparos y vigilancia constante hacia los participantes de las protestas.

que se medían como espacios de esparcimiento. En el caso de la masacre del 2 de octubre, el “panoptismo” del conjunto habitacional se centró hacia los estudiantes, los cuales fueron flanqueados por francotiradores situados en las múltiples ventanas, balcones y techumbres para ser observados sigilosamente, sin ningún obstáculo que les impidiera detener el mitin o deshacerse de ellos. La visibilidad y la transparencia como lo describe para este caso Foucault, significa una trampa.⁵⁵

Como anteriormente mencionaba la Plaza de las Tres Culturas, es un espacio público, pero diferente a otros existentes como el Zócalo o las calles del centro histórico debido a que fue planificado para ser flanqueado por múltiples edificaciones de una manera asfixiante. Fue siempre pensado como un espacio diseñado para la administración pública y con la intención de ser una “maquinaria que permite mantener el orden y la disciplina”.⁵⁶ La vivienda social, según la idea de los arquitectos modernos, se convierte en el vehículo para crear una nueva clase obrera higiénica y “civilizada”, y la nueva arquitectura se inserta como instrumento de adoctrinamiento para la vida futura en la ciudad. El movimiento modernista en México, del cual Nonoalco-Tlatelolco fue la expresión más contundente, se basó en adoptar las nuevas modas y tecnologías, pero también las aspiraciones sobre la higiene social y control frente a la clase trabajadora.

La arquitectura modernista siempre se destacó por ser una herramienta que difumina la privacidad de sus habitantes a costa de pronunciarse como algo que brinda libertad y transparencia. Beatriz Colomina habla de este tema relacionándolo con poder moverse dentro y fuera de los espacios públicos y privados con facilidad sin precedentes eliminando los espacios cerrados. Quitando estas barreras se sacrifica la privacidad y la secrecía que alguna vez se llegó a tener en los espacios habitacionales. En su análisis, Colomina habla de la concepción de las ventanas bajo una comprensión Corbusiana la cual nos indica ver a las ventanas como marcos para mirar hacia fuera haciendo que la vida interior y exterior se incorpore como un solo espacio.⁵⁷

Basándonos en este análisis espacial, la percepción de la ventana en la vivienda de Tlatelolco se convierte entonces en un marco hacia los eventos ocurridos en la Plaza de las Tres Culturas aquel 2 de octubre. Ese día, los habitantes de Tlatelolco, y puntualmente los que se encuentran alrededor de la plaza, se vuelven participantes indirectos de los eventos ocurridos. De una manera *voyeurista*⁵⁸ se involucran como espectadores y registran anecdóticamente este suceso. Aunque estos individuos no hayan simpatizado en las ideas del movimiento estudiantil o sentido una verdadera conexión con los estudiantes,

los habitantes preservan un fragmento de la memoria colectiva del lugar. Una persona menciona que existió siempre el temor de que balas entraran por las ventanas y que el día después de la masacre, la plaza tuvo un ambiente pesado y el silencio incómodo persiste.⁵⁹ Siendo las ventanas estos portales de transparencia y lectura sin obstrucciones, recuerdo el artículo que Cristóbal Jácome Moreno escribió para definir la cultura visual de la ciudad en los tiempos olímpicos. Él compara los diversos procesos que los desarrolladores, arquitectos e involucrados del estado realizaron para asociar la arquitectura moderna hecha para las olimpiadas (y en general, toda la obra pública realizada bajo estos conceptos) como un escaparate publicitario de productos visuales para fomentar la atracción turística a través de la idea de transparencia que este tipo de construcciones ofrecieron.⁶⁰ La intención de hacer de la ciudad un área de transparencias arquitectónicas fue un ejercicio de poder para seguir el discurso oficial, sin embargo las imágenes fotográficas y cinematográficas son un registro que supera la transparencia de lo sucedido. Roland Barthes explica la existencia de un segundo proceso de significación de la fotografía cuando se inserta en un segundo medio de reproducción masiva. Cuando se le impone una segunda valuación en su elección, tratamiento técnico y encuadre se le asigna una “*imposición de sentido*”.⁶¹ En el caso de *El grito*, este fenómeno sucede mediante la traslación de fotografías hacia el cine y la selección de las fotos resignificadas se muestra en la secuencia posterior de la masacre. Durante la secuencia, se presentan las fotografías de los cadáveres y heridos. La reproducción fílmica de estas imágenes produce un efecto de reacción-acción ante el transcurso de origen, la representación de violencia cruda y sin tapujos que se queda marcada en un medio físico visual.

El grito recopila las fotografías para denunciar y volver visible la represión y la hiperviolencia, y es un recurso bastante útil a falta de material fílmico en movimiento. Cinco planos se presentan en secuencia continua para presentar a los muertos, posteriormente la toma general nos guía a los cuerpos acomodados en los vestíbulos de los edificios circundantes. Me parece interesante resaltar el valor simbólico de estas fotos con respecto a los valores que esta arquitectura deseaba mostrar. Mientras vemos como los militares vejan a los estudiantes en ropa interior, vemos los escaparates de los comercios en las plantas libres, la imagen de la muerte y el abuso ocupa todo el espacio de la pantalla. La relación del espectador con la representación de la muerte no simulada en pantalla nos brinda una relación de frustración por no poder ayudar a las víctimas. Nos conecta con la realidad de la fragilidad que es el estado de derecho de los ciudadanos ante un gobierno autoritario. El fin justifica a los medios y por ende el espacio se convierte en aliado de

LA PLAZA COMO ESPACIO DE CONTROL



Fig. 6. Cristales rotos en la Secretaría de Relaciones Exteriores muestran los estragos generados por el estado de hiperviolencia que paso Tlatelolco el 2 de octubre.

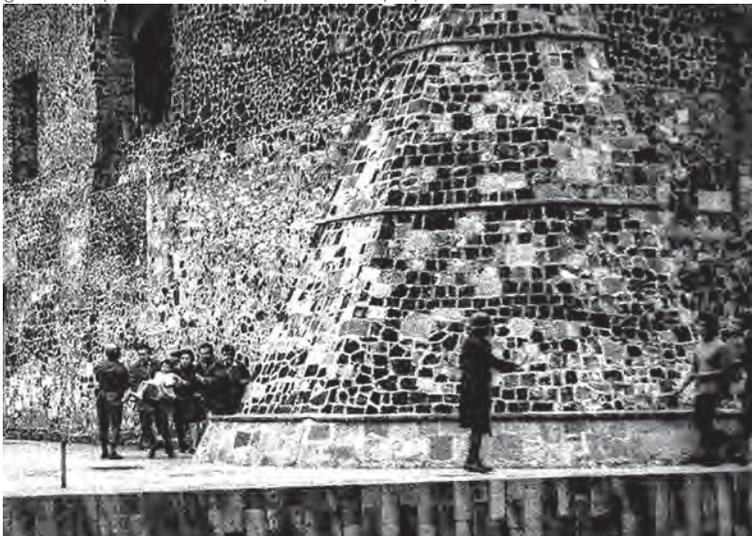


Fig. 9. Gente que asistió al mitin es detenida en los costados del templo de Santiago Tlatelolco. Muchos asistentes eran familias apoyando el movimiento estudiantil.

"De hecho, casi todos vivíamos en condiciones clandestinas y de seguridad porque nuestros domicilios no sólo eran vigilados, también fueron varias veces allanados y cateados con la intención de detenernos. Pero lo que definitivamente no estaba considerado por parte de ninguno de nosotros era la magnitud de la represión desatada en Tlatelolco, porque siempre es difícil imaginar una agresión peor de la que se conoce"

Raúl Álvarez Garín- Dirigente Estudiantil del IPN



Fig. 7. Habitantes son forzados a evacuar y huir por unos días mientras sucede todo el episodio. Muchos otros presencian de manera testimonial la masacre.



Fig. 8. Departamentos en el edificio Chihuahua se muestran destruidos y sucios. La imagen muestra lo contrario a lo que los especuladores inmobiliarios deseaban ver.



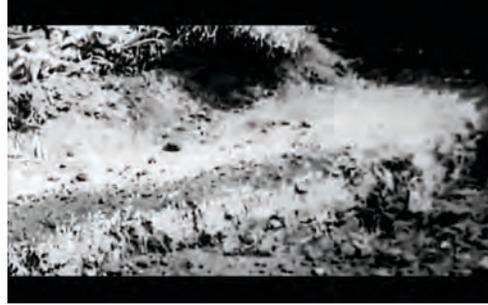
Fig. 10. Soldados allanan departamentos de la unidad habitacional arbitrariamente. El conjunto habitacional se ocupó hasta el 5 de Octubre de 1968.

perpetrar los actos que desee quién esté en el poder. Bajo esta noción, la labor de los cineastas y colaboradores encargados de integrar estas fotografías es resignificar estos espacios y mostrar la violencia, pero a través de ella evidenciarla y ganarlo con la colectividad de realizar protestas, a su vez la arquitectura modernista estatal no tiene que pertenecer a los círculos de poder, la vivienda especialmente, así como los espacios públicos. Tomando una analogía hecha por Marshall Berman, las imágenes de la modernidad arquitectónica transitan entre el sueño y la catástrofe, esta paradoja puede mostrarse como un arma de doble filo, pero nos permite ver las múltiples oportunidades que el mismo lugar nos puede ofrecer.⁶²

Finalmente, *El Grito* concluye con el entierro de un estudiante mientras la cámara muestra a la madre llorando inconsolablemente, esta secuencia es interpuesta con el último diálogo narrando la preparación de los atletas recién llegados a la villa olímpica, el júbilo del evento es más importante que la muerte de jóvenes desarmados. El final prosigue con la inauguración de los juegos olímpicos en el estadio universitario, una secuencia que fue relevante por el uso de una mujer para encender el pebetero, sin embargo, esto no puede eliminar los hechos de violencia e intolerancia hacia diálogos que no fueran adecuados para el gobierno mexicano. Sobre los créditos finales aparece un close-up a la cara de un niño que mira fijamente a la cámara mientras lentamente hace la seña de “V” con sus dedos, aludiendo a la seña que hacían muchos participantes del movimiento, mientras, de fondo un corrido se escucha. Este fue escrito por el compositor de origen Chileno Ángel Parra (hijo de Violeta Parra) llamado México 68. Una de las estrofas menciona lo siguiente: “*Para que nunca se olvide las gloriosas olimpiadas, mandó a matar el gobierno 400 camaradas... Ay, Plaza de Tlatelolco, cómo me duelen tus balas. 400 esperanzas a traición arrebatadas*”. Visualmente, creo que es una escena contundente porque llama a que las generaciones futuras no olviden las imágenes e historias de la masacre. El niño se muestra tímido a la lente subjetiva, pero siempre ve fijamente a la cámara, nunca quita la vista hacia nosotros como espectadores, por ello nos sugiere que no quitemos de vista el ejercicio audiovisual propuesto por los alumnos del CUEC. El objetivo pareció lograrse en buen sentido, porque en gran medida *El grito* representó por excelencia uno de los documentales más importantes del cine mexicano del siglo XX al ser la referencia visual para el recuerdo del 68.

El grito se introduce dentro un proceso histórico como un material recopilatorio, pero este necesitaba exhibirse, aunque fuera clandestinamente, en una cronología corta de los eventos. Se concluyó en septiembre de 1969 y fue un momento oportuno para exhibirla. Alfredo Joskowicz mencionó que

Tlatelolco a través de los medios de comunicación



4.55

Resignificación de la imagen *El Grito* trata, en su puesta de imágenes realizar la resignificación de elementos de violencia a la memoria. Al igual que el espacio se vuelve sinonimo de represión, este puede volverse en un lugar de relevancia histórica y unión civil.

el cine documental, a su parecer, envejece rápidamente y tiene que ser exhibido o se vuelve irrelevante porque desmotiva a reflexionar los acontecimientos que suceden como resultado.⁶³ Por otra parte, Jorge Ayala Blanco menciona que *El grito* fue un parteaguas para que otros largometrajes de similares índoles surgieran a principios de los setenta. Él catalogó a dichas obras como “pos-Tlatelolco” sin embargo, Bertha Alicia Aguilar explica que *El grito* entra bajo este término ya que posee elementos realizados posteriores a la masacre y el desenvolvimiento de los hechos en los que fue realizado, así como el peso que significó recuperar esa memoria y su función en años posteriores al evento.⁶⁴ En mi opinión creo que ambos análisis son válidos ya que establecen el carácter transitorio del largometraje por la cronología del movimiento, además su importancia se destaca porque a partir de escenas, fragmentos de acontecimientos y fotografías se convierte en la compilación audiovisual más importante del movimiento estudiantil de 1968. Su finalidad fue mostrar una narrativa distinta a la oficialista, pero esta nunca pretendió hacerse como una representación fidedigna o única, por lo que pudo quebrar el cerco de silencio impuesto por los gobiernos de Díaz Ordaz, Echeverría y posteriores. Por ende, propongo que, en el caso de los medios audiovisuales se considere una nomenclatura diferente a “pos-Tlatelolco”, y esta va a que considere a *El grito* como la entidad de referencia. Un antes y después debido a la relevancia cultural que ha tenido el largometraje, y como se ha usado como referencia en los materiales visuales que han salido posteriores sobre el tema.

El término “pre-El Grito” aplica a películas de cine militante como las que he hablado anteriormente como *Todos somos hermanos* e incluyo a *Mural efímero* a pesar de que secuencias del corto fueron incluidas en la cinta de Aretche y Joscowickz. Por lo tanto, películas posteriores que tocan el tema e incluso utilizan fragmentos de la película para realizar ciertas escenas que podrían ser complejas de recrear ya sea por limitaciones técnicas o económicas, como la masacre de la plaza de las tres culturas, entrarían en la categoría “Pos-El grito”. No obstante, debo aclarar que existen elementos que pueden transitar con fluidez de acuerdo a las condiciones que se les compare y por ningún motivo es una terminología que se debe aplicar como un paradigma total. Lo utilizaré en este trabajo para catalogar otras películas que tocan el tema del movimiento estudiantil y puntualmente el 2 de octubre posteriormente, aunque hay películas que tienen connotaciones similares, pero fueron realizadas después como *La revolución Congelada* (1973) de Raymundo Gleyzer; *2 de octubre: aquí México* (1970), *Historia de un documento* (1971) ambas de Óscar Menéndez, entre otras se pueden agrupar bajo esta terminología.

Debo de aclarar que *El grito* por muy importante que haya sido en el contexto cinematográfico, militante y contracultural de los años 70, no llegó a difusión masiva al momento de su distribución. El primer factor fue la censura, y el segundo fue que la circulación estuvo restringida a los cineclubes universitarios, espacios de militancia obrera o vecinal, así como en festivales de tercer cine o cine de arte. Sin embargo, su difusión influyó a que nuevos cineastas se inspiraran en la forma de realizar cine militante como el propuesto por el equipo del CUEC. Con el uso de cámaras Super8, conocidas por ser más económicas que una cámara convencional de aquella época, portátiles y de fácil reparación. Diversos miembros empezaron a realizar producciones conformando el movimiento “super-ochero”. Álvaro Vázquez Mantecón estima que alrededor de doscientas cintas fueron realizadas en este periodo.⁶⁵ En retrospectiva, resulta importante estudiar el movimiento estudiantil desde la perspectiva audiovisual y espacial para entender los diversos mecanismos de memoria colectiva, los cuales se observan a través de las diversas referencias en películas de corte comercial como *La montaña sagrada* (1972) de Alejandro Jodorowsky o en *Canoa* (1976) de Felipe Cazals, ya que hablan con metáforas los eventos sucedidos, tratando de retar inclusive la supuesta apertura que el gobierno de Luis Echeverría creó para evitar mayor descontento, sobre todo en las elites de intelectuales.

Como menciona Carlos Monsiváis, es necesario ver estos fragmentos de historia contemporánea mexicana para entender la ganancia del estado de derecho y libertades civiles.⁶⁶ De lado de nuestra disciplina, entender que el espacio debe de ganarse, apropiarse para que este verdaderamente pueda ser civil. La plaza es un espacio que, a pesar de su carga de violencia y alienación para sus habitantes por este evento, se “ganó” gracias a que existe un ejercicio de reconstrucción de las memorias. El capital cultural que conlleva es enorme. Se despliega, y así como es imposible entender el proceso contemporáneo de nuestro país sin la ruptura que representó el movimiento del 68. La arquitectura y el urbanismo pasó por este proceso de rupturas gracias a ello y debemos mencionar el ejercicio de poder en la arquitectura moderna y los medios con la cual se trató de exponerse se gastaron debido a los cambios de panorama que surgieron por individuos que pensaron otras maneras de entender el espacio.

Sin embargo, este proceso, como todo tipo de ejercicios de resignificación del poder no fueron inmediatos ya que la plaza siguió siendo el espacio de demostración para mítines estatales. Como el caso para la inauguración de la estación de metro en Tlatelolco el 20 de noviembre de 1970. En una de sus últimas apariciones públicas como presidente, Díaz Ordaz estaba consciente

de que las inauguraciones de estos espacios públicos debían de ser recuperadas ante clases medias más hostiles frente a los episodios de hiperviolencia generados años anteriores. En un acto coreografiado para evitar episodios de discordancia social, rodeado de fuerzas policiacas, cientos de residentes del conjunto habitacional lo saludaron durante la apertura de la estación. En el discurso, Díaz Ordaz mencionó la finalización de ese segmento del metro como resultado de la “*revolución pacífica y permanente*” de México.⁶⁷ Entre líneas, se puede sobre entender que todo acto por parte del estado sin importar las consecuencias y atropellos a los derechos humanos, era en beneficio del bien común para el país. La recuperación “a medias” del espacio que se perdió brevemente durante la masacre funcionó para mantener a un segmento de la población “satisfecho”, no obstante, para los testigos y masas disidentes significaría una batalla constante para reclamar una envolvente cargada de actos que deben preservarse en el ideario colectivo.

A 50 años de estos sucesos, resulta urgente detenernos a reflexionar como generadores de cambio y miembros de la sociedad civil la importancia de crear memorias y entender la trascendencia de los espacios, no sólo por sus aplicaciones estéticas o resoluciones que confieren a lo arquitectónico. Debemos de recordar que al vivir en Nonoalco-Tlatelolco, por ejemplo, los residentes rehicieron estos espacios de acuerdo con su propia lógica, desafiando la noción de autoridad y propiedad del estado. Después de décadas en que los residentes de la Ciudad de México fueron despojados de su representación política a nivel municipal y nacional, los participantes en el Movimiento de '68 insistieron en su derecho de habitar y tener la capacidad de cambiar su situación sociopolítica cambiando su ciudad. Este era un derecho no otorgado por orden estatal, pero reclamado a través de una constelación de acciones cotidianas e imaginarios que podían ejercer una fuerza considerable.

Apesar de que la ciudad moderna fue diseñada para aparecer abrumadoramente bajo el dominio de los arquitectos, políticos, especuladores, inversionistas y conglomerados de los medios masivos, fue transformada a través de la planeación de leyes, inversiones para modificar lo cotidiano, a través de las imágenes y cambios (sean mayores o menores) para los habitantes. Múltiples décadas de la hegemonía del PRI frente al gobierno no brindaron los supuestos ideales progresivos que alardeaban. Estos, que el partido se apropió para legitimarse, solo mostraron la incapacidad de atender los verdaderos problemas estructurales que la sociedad requería. De forma similar, los arquitectos del sistema importaron los preceptos del modernismo Corbusiano como un nuevo paradigma para reordenar al país y dotarle

REVOLUCIÓN PACÍFICA Y PERMANENTE



4.56

En yuxtaposición, vemos una fotografía de los hermanos Mayo, donde se aprecian orificios provocados por la ofensiva. La plaza se muestra en el fondo y la apreciamos en un estado aparente de "normalidad". En la otra fotografía, se observa a Gustavo Díaz Ordaz, en su última aparición pública como presidente inaugurando la estación terminal de la línea 3 del metro en Tlatelolco. El 20 de noviembre de 1970.



4.57

México 68: El contexto de Tlatelolco

una identidad forjada del cataclismo revolucionario. Algunos pilares del espacio común se adaptan a esta nueva tendencia. Como ejemplos están los educativos, es decir los campus universitarios de IPN y UNAM; o de vivienda, como conjuntos habitacionales y los lugares de esparcimiento. Los modos antiguos de vivir tendrían que ser homogeneizados, e incluidos en esta moderna máquina de habitar, que olvidó a los más vulnerables. El marginado nunca cabrá en este nuevo experimento social, por más de que estas instituciones trataron de instaurar esta ideología. Quizá se hizo con intenciones positivas: he pisado estos lugares y siento pertenencia y hasta orgullo por ellos, aunque es innegable el ejercicio del poder y la influencia de la biopolítica en todos los aspectos.

Retomando el tema de los medios audiovisuales, realizar material para generar una memoria del espacio colectivo es de extrema importancia y una herramienta que precisamente encuentra la resignificación de su argumento de salvaguardado. La historiadora del arte Juncia Avilés tomó en cuenta un análisis realizado por los psicólogos James Pennebaker y Becky Banasik para entender los ciclos que realiza este proceso colectivo de volver a memorizar un evento.⁶⁸ Ellos hablan sobre el trabajo de como una comunidad recuerda con claridad algunos eventos, sean positivos o negativos y como estos son recuperados después de periodos de tiempo relativamente definidos. Es inclusive notorio, como estos ejercicios se presentan en olas dónde el tema se presenta medularmente y se realiza una multitud de actividades que denotan su significado dentro del ideario cultural.

En 2018, la notoriedad del evento se volvió omnipresente en el panorama audiovisual y espacial del conjunto y la ciudad. Para el 50 aniversario del largometraje y el movimiento estudiantil, la filmoteca de la UNAM y el CUEC (que en 2019 pasó a llamarse ENAC, Escuela Nacional de Artes Cinematográficas) decidieron realizar la restauración de *El Grito*. El master que poseyó el acervo nacional se presentó con muchos problemas de conservación, entre ellos el vinagrado de los negativos, así como el daño en la pista de audio. Sorpresivamente apareció una copia que era guardada por el ICAIC en La Habana, la cual fue enviada para la difusión de este material en tiempos de alta censura por parte del gobierno mexicano. De acuerdo a Alvino Álvarez, encargado de la restauración de la cinta, 30 por ciento del negativo presentaba vinagrado, pero estaba en mejores condiciones que la copia guardada en México. Mediante técnicas de *decoupage*, así como de remasterización digital se realizó una copia que se exhibió en la primera edición del festival *Arcadia: Muestra internacional de cine rescatado y restaurado* el 25 de septiembre de 2018, donde se le dio la medalla de la filmoteca

UNAM póstumamente a Leobardo López Aretche.⁶⁹ Posteriormente, la cinta fue exhibida en la plaza de las Tres Culturas el 29 del mismo mes, una vez más brindando el espíritu comunal que el largometraje quiso lograr. Es interesante mencionar que esta función al aire libre se incorpora al uso de la plaza para eventos de índole creativa, en los que gente de todo tipo de posiciones dentro y fuera de Tlatelolco pudieron observar. Bajo el atardecer, se instaló una pantalla de proyección. Las baldosas se convirtieron en butacas y la gente se reunió contemplando el trabajo colectivo de los alumnos del CUEC. Lo que alguna vez albergó violencia y muerte, se convirtió en congregación y contemplación.

De acuerdo a Josep Ramoneda son tres factores que desarrollan la relación personal con los espacios públicos: el acceso, la función y el fin.⁷⁰ Un espacio público es aquel que puede ser accedido en igualdad de condiciones, sin importar su estatus socio-económico u origen. La función del espacio público es establecer relaciones que van más allá de lo privado, generando comunidad y estableciendo mecanismos de convivencia. Finalmente, el objetivo del espacio público es brindar poder real a la sociedad en un espacio neutro de convivencia. La plaza de las Tres Culturas, pasa de ser un espacio de muestra de progreso nacional, a uno de sincretismo e identidad en el imaginario de Tlatelolco y la ciudad como general. Un lugar que resignifica el pasado para dar nuevo entendimiento al presente.





4.59



4.60

NOTAS

El estado y los Juegos Olímpicos

Antes del olimpo - los preparativos de la ciudad ante los juegos Olímpicos.

1. Cabe mencionar que estos indicadores están en Peso Mexicano (MXP) antes de la hiperinflación de la moneda en 1983, y la posterior adopción del Nuevo Peso Mexicano (MXN) en 1994. (1000 MXP = 1 MXN).
2. Comparán Ferrer,A. (2017). *Economía mexicana ¿fueron mejores los sesenta?* Recuperado de: <http://www.gaceta.udg.mx/Hemeroteca/paginas/353/353-21.pdf> consultado el 12 de Febrero de 2017.
3. Der Spiegel (1965). "In Mexiko werden Athleten betrogen" en: *Der Spiegel*. (no.46, 10 de noviembre de 1965). Recuperado de: <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-46275252.html> Traducción por autor. <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-46275252.html>
4. Rodríguez Kuri, A. (1998). *El Otro 68: Política y estilo en la organización de los juegos olímpicos de la ciudad de México*. en *Relaciones* (no.76. Otoño, 1998, vol. XIX) México. p.112.
5. Pellicer de Brody, O; Mancilla, E. (1980). *Historia de la revolución mexicana. El entendimiento con los Estados Unidos y la gestión del desarrollo estabilizador*. Vol.23 México: El colegio de México. p.150.
6. Pellicer de Brody, O; Mancilla, E. (1980). *Historia de la revolución mexicana. El entendimiento con los Estados Unidos y la gestión del desarrollo estabilizador*. Vol.23 México: El colegio de México. p.15.
7. Cita original proviene de: COJO, C. 385, E. 402, MENSAJE DEL PRESIDENTE DEL COI, 6/07/65. En: Rodríguez Kuri, A. (1998). *El Otro 68: Política y estilo en la organización de los juegos olímpicos de la ciudad de México*. en *Relaciones* (no.76. Otoño, 1998, vol. XIX) México. p.115.
8. Jácome Moreno, C. (2010). *Fábrica de imágenes arquitectónicas. El caso de México en 1968*. Anales del instituto de Investigaciones Estéticas, No. 96, p.81.
9. Jácome Moreno, C. (2010). *Fábrica de imágenes arquitectónicas. El caso de México en 1968*. Anales del instituto de Investigaciones Estéticas, No. 96, p.81.
10. Cita original proviene de: Comité Organizador de los juegos Olímpicos (s.f) c. 403, e. 154. Dirección de relaciones públicas. Nota de la conversación con Pedro Ramírez Vázquez, 2,4 y 8 de marzo, sin año. Punto uno. En: Flaherty, G. (2016). *Hotel Mexico: Dwelling on the 68 movement*. EE.UU, University of California Press, México. p.85 Traducción por autor.

11. Cita original proviene de: Comité Organizador de los juegos Olímpicos (s.f) c. 403, e. 154. Dirección de relaciones públicas. Nota de la conversación con Pedro Ramírez Vázquez, 2,4 y 8 de marzo, sin año. Punto dos. En: Rodríguez Kuri, A. (1998). El Otro 68: Política y estilo en la organización de los juegos olímpicos de la ciudad de México. en Relaciones (no.76. Otoño, 1998, vol. XIX) México. p.119.
12. Rodríguez Kuri, A. (1998). El Otro 68: Política y estilo en la organización de los juegos olímpicos de la ciudad de México. en Relaciones (no.76. Otoño, 1998, vol. XIX) México. p.120.
13. Rodríguez Kuri, A. (1998). El Otro 68: Política y estilo en la organización de los juegos olímpicos de la ciudad de México. en Relaciones (no.76. Otoño, 1998, vol. XIX) México. p.120.
14. Davis, D. (1994). Urban Leviathan. Mexico City in the Twentieth century. Philadelphia, EE.UU: Temple University. p. 137, 173. Traducción por autor.
15. Rodríguez Kuri, A. (2003). Hacia Mexico 68. Pedro Ramirez Vazquez y el proyecto olimpico. en: Secuencia (No.56, 74) p.61.
16. Rodríguez Kuri, A. (1998). El Otro 68: Política y estilo en la organización de los juegos olímpicos de la ciudad de México. en Relaciones (no.76. Otoño, 1998, vol. XIX) México. p.120.
17. Flaherty, G. (2016). Hotel Mexico: Dwelling on the 68 movement. EE.UU, University of California Press, México. p.36 Traducción por autor.
18. Villasaña, C; Navarrete, A. (2017). El regente de hierro que modernize al Distrito Federal. En: El Universal (Opinión, Agosto de 2017) México. p.9.
19. Derrida, J. (2003). Philosophy in a Time of Terror: Dialogues with Jürgen Habermas and Jacques Derrida. EE.UU: The University of Chicago Press. p.97-100. Traducción por autor.

Medios masivos y la visión de México desde el extranjero.

1.y 2. Zolov, E. (2005). *The Harmonizing Nation: Mexico and the 1968 Olympics*. En: *In the Game Race, Identity, and Sports in the Twentieth Century*. Editado por Bass, A. Palgrave Macmillan US. , EE.UU. pp.191. Traducción por autor.

3. Delpar, H. (1992). *The Enormous Vogue of Things Mexican: Cultural Relations between the United States and Mexico, 1920–1935*. Tuscaloosa: University of Alabama Press, EE.UU. p.146. Traducido por autor.

4. y 5. Zolov parafrasea a la editorial de “Promoción para México y las Olimpiadas,” Jueves de Excelsior, June 20, 1968, n.p. en: Zolov, E. (2005). *The Harmonizing Nation: Mexico and the 1968 Olympics*. En *In the Game Race, Identity, and Sports in the Twentieth Century*. Editado por BASS, Amy. Palgrave Macmillan US. , EE.UU. pp.194. Traducción por autor.

6. Latham, M. (2000). *Modernization as Ideology: American Social Science and 'Nation Building' in the Kennedy Era*. Chapel Hill:University of North Carolina Press. Traducido por Autor.

7. Kogelfranz, S. (1968). *Das Gesetz des Mestizen*. En: *Der Spiegel*, (2), 45-57. Recuperado de: <http://magazin.spiegel.de/EpubDelivery/spiegel/pdf/45465472> . Traducción por autor.

Se aborda la connotación peyorativa y su repercusión en Gunia, I. (2010). *El desgaste del discurso oficial de la Revolución mexicana en la literatura de los años 1960 y 1970: México y Alemania*. En O. Díaz Pérez, F. Gräfe & F. Schmidt-Welle, *La Revolución mexicana en la literatura y el cine* (1ra edición, pp. 198-199). Madrid, España: Iberoamericana, Vervuert, Bonilla Artigas, DAAD, Cátedra Humboldt.

8. Tannenbaum, F. (1960). *Lázaro Cárdenas*. *Historia Mexicana*, 10(2), 332-341. Recuperado de <https://historiamexicana.colmex.mx/index.php/RHM/article/view/865/756>

9. y 10. Kogelfranz, S. (1968). *Das Gesetz des Mestizen*. En: *Der Spiegel*, (2), 45-57. Recuperado de: <http://magazin.spiegel.de/EpubDelivery/spiegel/pdf/45465472> . Traducción por autor.

11. Este término se referencia en múltiples artículos durante los años 60, para enfatizar el desarrollo económico del país ante una región conocida por ser inestable políticamente y económicamente, en 1980, Pablo González Casanova publica un artículo explicando la mitología sobrellevada durante aquella época.

González Casanova, P. (1980). The Economic Development of Mexico. En *Scientific American*, (Vol. 243, No. 3), 192-205. Recuperado de: <https://www.jstor.org/stable/pdf/24966418.pdf?refreqid=excelsior%3A2e337102f5c04d6550146ca958b8f313>

12, 13 y 14. Kogelfranz, S. (1968). *Das Gesetz des Mestizen*. En *Der Spiegel*, (2), 45-57. Recuperado de: <http://magazin.spiegel.de/EpubDelivery/spiegel/pdf/45465472> . Traducción por autor.

Para tomar en cuenta, 700 MXP de 1968 en 2017, equivalen aproximadamente a MXN\$6,639.21. Para hacer la conversión se tomó en cuenta estos tabuladores:

Valor actual del peso mexicano de 1968 - Variación IPC. (2017). Recuperado de: <https://www.dineroeneltiempo.com/peso-mexicano/de-1969-a-valor-presente?valor=700>.

Convierte entre Peso Mexicano (MXN) y Viejo Peso Mexicano (MXP): Calculadora de tarifas de cambio de divisas. (2017). Recuperado de: [https://es.coinmill.com/MXN_MXP.html#MXP=%20\\$6,639,211.65](https://es.coinmill.com/MXN_MXP.html#MXP=%20$6,639,211.65).

15. Scherer García, J. (2007). *Ciudad Universitaria*. en: *Proceso*, (1601), p. 50. Recuperado de: <https://www.proceso.com.mx/93382/ciudad-universitaria>.

16. Kogelfranz, S. (1968). *Das Gesetz des Mestizen*. En: *Der Spiegel*, (2), 45-57. Recuperado de: <http://magazin.spiegel.de/EpubDelivery/spiegel/pdf/45465472> . Traducción por autor.

17. Zolov, E. (2005) *The Harmonizing Nation: Mexico and the 1968 Olympics*. En: In the Game, Race, Identity, and Sports in the Twentieth Century. Editado por BASS, Amy. Palgrave Macmillan US. , EE.UU. pp.191. Traducción por autor.

18. Z Gall, O. (2007). *Relaciones entre racismo y modernidad: preguntas y planteamientos* En O. Gall, G. Giménez, G. Rozat Duyperon, M.Romero, S.Oboler, J. González Ponciano, A.Dzidzienyo. *Racismo, mestizaje y modernidad: Visiones desde la latitudes diversas*. (1ra edición, pp. 68). Ciudad de México, México : Universidad Nacional Autónoma de México.

19. Trueblood, B. et al.(1969) Mexico 68, vol. 1. Ciudad de México, México, Miguel Galas, SA, pp. 106.

20. Meyer, L. (2010). Relaciones México-Estados Unidos, Arquitectura y montaje de las pautas de la Guerra Fría RELACIONES MÉXICO-ESTADOS UNIDOS. ARQUITECTURA Y MONTAJE DE LAS PAUTAS DE LA GUERRA FRÍA, 1945-1964. En Foro Internacional, 50(2 (200)). Pp. 238. Recuperado de: <http://www.jstor.org/stable/29764875>.

21. Zolov, E. (2003). "Toward an Analytical Framework for Assessing the Impact of the 1968 Student Movement on U.S.-Mexican Relations" en: *Journal of Iberian and Latin American Studies* 9. No.2 , (Diciembre), EE.UU. pp.41-68. Traducción por autor.

22. "Joseph Nye define el soft power (poder blando en inglés) como: la capacidad de un país para lograr que otros países quieran lo que quiere o el poder de las ideas atractivas para establecer la agenda política y determinar el marco de debate que da forma a las preferencias de los demás. Aunque el concepto se desarrolló para el campo de las relaciones internacionales, caracterizado por varios estados en un sistema anárquico, el poder blando no es exclusivo de los estados ni de las relaciones internacionales.

Guajardo Villar, M. (2012). *How is Mexico implementing its soft power by means of its public diplomacy to influence its international image?* (Maestría). Universidad de Leiden. Países Bajos. p.7. Traducción por autor.

23. Oropeza, E. (2018). *El cine como eco de la realidad: Análisis al discurso final de la película "Su Excelencia"* (Tesis). Universidad Distrital Francisco José Caldas. Colombia p.22.

24. Caballero Wangüemert, F. (2018). *Chaplin y Cantinflas se ponen serios. Los discursos finales de "El Gran Dictador" y "Su Excelencia"*. en: *FOTOCINEMA:Revista Científica De Cine Y Fotografía*, (17), 379. Recuperado de: <http://www.revistas.uma.es/index.php/fotocinema/article/5118/4831>.
25. Vértiz de la Fuente, C. (2011). "Corta, la definición de 'cantinflear' de la Real Academia Española": *Quirarte*. En *Proceso*, (1814). Recuperado de: <https://www.proceso.com.mx/278206/corta-la-definicion-de-cantinflear-de-la-real-academia-espanola-quirarte>.
26. Brewster, K. (2010). *Implicaciones Políticas Y Culturales De Las Olimpiadas De México 1968*. en: *Razón Y Palabra*, 69(1), pp. 1-14. Extraído de: <http://www.razonypalabra.org.mx/IMPLICACIONES%20POLITICAS%20Y%20CULTURALES%20DE%20LAS%20OLIMPIADAS%20DE%20MEXICO%201968.pdf>.
27. Diálogos son tomados de los Spots realizados por el Comité Organizador de las Olimpiadas (COO), fragmentos aparecen en:
Fusionados Producciones / Sincronía Films (productores) Bolado. C y Aguirre S. (director). (2008). *1968* [Documental]. México. Fusionados Producciones / Sincronía Films.
28. Zolov, E. (2005) *The Harmonizing Nation: Mexico and the 1968 Olympics*. En: *In the Game Race, Identity, and Sports in the Twentieth Century*. Editado por BASS, Amy. Palgrave Macmillan US., EE.UU. pp.191. Traducción por autor.
29. Castañeda. L. (2012). *Choreographing the Metropolis: Networks of Circulation and Power in Olympic Mexico* en: *Journal of Design History*, Vol. 25, No. 3, Special Issue: Design Histories of the Olympic Games, Oxford University Press, Reino Unido. p.287.
30. "la creación del logo pareció ser fácil, no obstante se necesita "tener en el fondo del corazón lo que uno está viendo y lo que uno está haciendo" (E.Terrazas, comunicación personal, Coloquio "DETRÁS DE LOS JUEGOS DE LA XIX OLIMPIADA MEXICO 68" 09 de Octubre de 2018).
31. "Las plazas que se pintaron se veían aburridas, sale una imagen de Huamantla, que durante semana santa utilizan aserrín para adornar los caminos rumbo a la iglesia. De esa manera 'increíble' se decide pintar las plazas públicas de las sedes." (E.Terrazas, comunicación personal, Coloquio "DETRÁS DE LOS JUEGOS DE LA XIX OLIMPIADA MEXICO 68" 09 de Octubre de 2018).
- Esta técnica se realiza ancestralmente en el estado de Tlaxcala, no obstante desde 2009, se realizan concursos adornando las calles principales del centro histórico de Tlaxcala. Para mayor información en: Reyes Ramírez, R. (2018). *Confeccionan tapetes de aserrín para conmemorar Corpus Christi en Huamantla* en: *El sol de Tlaxcala*, [En Línea] p.1. Disponible en: <https://www.elsoldetlaxcala.com.mx/local/municipios/confeccionan-tapetes-de-aserrin-para-conmemorar-corpus-christi-en-huamantla-1729960.html> [Accedido el 10 Octubre de 2018].

32. Wenn, S.R.(1995) '*Growing Pains: The Olympic Movement and Television, 1966-1972.*' En: *Olympika*. Vol.4 pp.1-2. Traducción por autor.

33. "Las avenidas se adornaron de pendones que hacían la simulación de papel picado que utiliza en una fiesta. Se hizo un código para marcar que avenida es cual, para poder identificarla intuitivamente" (E.Terrazas, comunicación personal, Coloquio "DETRÁS DE LOS JUEGOS DE LA XIX OLIMPIADA MEXICO 68" 09 de Octubre de 2018).

34. Castañeda, L. (2012). *Choreographing the Metropolis: Networks of Circulation and Power in Olympic Mexico* en: *Journal of Design History*, Vol. 25, No. 3, Special Issue: Design Histories of the Olympic Games, Oxford University Press, Reino Unido. p.288.

35. Memorandum, de H. Serdán a Coordinadores del DDF, 2 Febrero de 1968. Archivo General de la Nación, Ciudad de México. Fondo Comité Olímpico, Caja 354, Archivo 28-373.

36. Brewster, K. (2010). *Implicaciones Políticas Y Culturales De Las Olimpiadas De México 1968*. en *Razón Y Palabra*, 69(1), pp. 1-14. Extraído de: <http://www.razonypalabra.org.mx/IMPLICACIONES%20POLITICAS%20Y%20CULTURALES%20DE%20LAS%20OLIMPIADAS%20DE%20MEXICO%201968.pdf>.

Se ahonda el tema en el artículo de Siegfried Kogelfranz, sobre la represión de jornaleros en el estado de Guerrero, y la huelga de ferrocarrileros y Médicos en 1965 en Kogelfranz, S. (1968). *Das Gesetz des Mestizen*. En: *Der Spiegel*, (2), 45-57. Recuperado de: <http://magazin.spiegel.de/EpubDelivery/spiegel/pdf/45465472> . Traducción por autor.

37. Castañeda, L. (2010). *Tlatelolco: Design, Media, and Politics at Mexico '68*. en: *Grey Room*, No. 40 MIT Press, EE.UU. pp.114-115. Traducción por autor.

38. Castañeda, L. (2012). *Choreographing the Metropolis: Networks of Circulation and Power in Olympic Mexico* en *Journal of Design History*, Vol. 25, No. 3, Special Issue: Design Histories of the Olympic Games, Oxford University Press, Reino Unido. p.288. Traducción por autor.

Luis Castañeda menciona esto debido al creciente trato autoritario que realiza el gobierno mexicano al movimiento estudiantil, a la par de los problemas percibidos de los organizadores de la población económicamente vulnerable a la imagen de la ciudad. Para más información se puede consultar : Castañeda, L. (2014). *Spectacular Mexico: Design, Propaganda, and the 1968 Olympics*. University of Minnesota Press, EE.UU. P.197.

39. Nairn, T. (1997). *Faces of Nationalism: Janus Revisited*. London: Verso, pp. 71-72. Traducción por autor.

40. Zolov, E. (2004) *Showcasing the 'Land of Tomorrow': Mexico and the 1968 Olympics*. En: *The Americas* Vol.61 N.2 Octubre 2004. The Academy of American Franciscan History, EE.UU. pp.176. Traducción por autor.

Tlatelolco a través de los medios de comunicación

41. Comité Olímpico Mexicano. (1969). *Recepción de la flama olímpica en Teotihuacán* en: *Reporte oficial del Comité Organizador de los Juegos de la XIXa Olimpiada México 1968. Vol. 4: La Olimpiada Cultural*. Comité Organizador de los Juegos de la XIXa Olimpiada, México. P.627.
42. Mora Rodríguez, L. (2012). *La conquista interminable: Reflexiones Poscoloniales sobre la alteridad*. En: *Revista Estudios: Universidad de Costa Rica*, Vol.25 [En Línea], p.15. Disponible en: <https://revistas.ucr.ac.cr/index.php/estudios/article/view/2722/2671> [Accedido el 30 Octubre de 2018].
43. Zolov, E. (2004) *Showcasing the 'Land of Tomorrow': Mexico and the 1968 Olympics*. En: *The Americas* Vol.61 N.2 octubre 2004. The Academy of American Franciscan History, EE.UU. pp.177. Traducción por autor.
44. Foucault, M. (2002) *El orden del Discurso*, Barcelona. Tusquets. p.57.
45. Segre, R. (1975) *América Latina en su arquitectura*. Siglo XXI. México p.176.
46. Zolov, E. (2004) *Showcasing the 'Land of Tomorrow': Mexico and the 1968 Olympics*. En *The Americas* Vol.61 N.2 octubre 2004. The Academy of American Franciscan History, EE.UU. pp.184. Traducción por autor.
47. Rand, C. (1968). *Letter From Mexico*. En: *The New Yorker*, [En Línea] p.68. Disponible en: <http://archives.newyorker.com/?i=1968-06-29#folio=CV1> [Accedido el 30 Octubre de 2018]. Traducción por autor.

La Masacre del 2 de Octubre / El espacio público como uso de control

1968: Año de transformación mundial y el contexto mexicano.

1. Schmidt, M. (2008). *Imágenes y símbolos del 68. Una aproximación intermedial acerca del movimiento estudiantil*. En: *Revista Casa del Tiempo*, [En Línea] Vol.1 Edición 11-12, p.77. Disponible en: http://www.uam.mx/difusion/casadel tiempo/11_12_iv_sep_oct_2008/casa_del_tiempo_eIV_num11_12_77_90.pdf [Accedido el 11 Julio de 2017].
2. y 3. Schmidt se basa en el fondo teórico de su análisis en este libro:
 - Rajewsky, I. (2002) *intermedialität*. Tübingen/Basel: Francke, p.15.
 - Schmidt, M. (2008). *Imágenes y símbolos del 68. Una aproximación intermedial acerca del movimiento estudiantil*. En: *Revista Casa del Tiempo*, [En Línea] Vol.1 Edición 11-12, p.77. Disponible en: http://www.uam.mx/difusion/casadel tiempo/11_12_iv_sep_oct_2008/casa_del_tiempo_eIV_num11_12_77_90.pdf [Accedido el 11 Julio de 2017].
4. Cuba.cu. (1968). *1968 "Año del Guerrillero Heroico"* En: *Discursos e Intervenciones del Comandante en Jefe Fidel Castro Ruz*. [En Línea] Disponible en : <http://www.cuba.cu/gobierno/discursos/> [Accedido el 12 Noviembre 2017].
5. Hannah Arendt, citada por Martin Klimke y Joachim Scharloth. En: Klimke, M. Scharloth, J. (2008). *1968 in Europe: A History of Protest and Activism, 1956-1977*. 1ra edición. Nueva York: Pallgrave MacMillan, p.7. Traducción por autor.
6. Sartre, J. (1978). *Life/Situations*. 1ra edición. Nueva York: Pantheon, p.52. Traducción por autor.
7. Fink, C., Gassert, P. and Junker, D. (1998). *1968: The World Transformed*. 1ra Edición. Cambridge: Cambridge University Press, p.3. Traducción por autor.
8. Daniels, R. (1996). *In The Year of the Heroic Guerrilla: World Revolution and Counterrevolution in 1968*. 1ra edición. New Haven: Harvard University Press. Traducción por Autor.
9. Hobsbawm, E. (1978). *1968 - A Retrospective*. En: *Marxism Today*. Reino Unido. p.136. Traducción por autor.
10. Gitlin, T. (2003). *The Whole World is Watching: Mass Media and the Making and Unmaking of the New Left*. 1ra edición. Berkeley: University of California Press. Traducción por Autor.
11. López, A. (2017). *Marshall McLuhan, el visionario de la "aldea global" de la comunicación*. En: *El País*, [En Línea]. Disponible en: https://elpais.com/cultura/2017/07/21/actualidad/1500619102_672795.html [Accedido el 13 Noviembre 2017].
12. Carnegie Library in Pittsburgh (1960) *This is Marshall McLuhan: The Medium is the Message* [Archivo de Video] Recuperado de: https://www.youtube.com/watch?v=t1axnba_Ueg.
13. Moctezuma, P. (2008) *El movimiento de 1968 en Alegatos*. No.70. México p.312. Disponible en: <https://www.azc.uam.mx/publicaciones/alegatos/pdfs/63/70-03.pdf>
14. Jameson, F. (1984) *Periodizar los 60s*. Argentina. Alción. Ed.1997. p.16.

15. Moctezuma, P. (2008) *El movimiento de 1968 en Alegatos*. No.70. México p.312. Disponible en: <https://www.azc.uam.mx/publicaciones/alegatos/pdfs/63/70-03.pdf>.
16. Moctezuma, P. (2008) *El movimiento de 1968 en Alegatos*. No.70. México p.312. Disponible en: <https://www.azc.uam.mx/publicaciones/alegatos/pdfs/63/70-03.pdf>.
17. Woodrow Cox, J. (2017). *Berkeley gave birth to the Free Speech Movement in the 1960s. Now, conservatives are demanding it include them*. En: *The Washington Post*. [En Línea] Disponible en: https://www.washingtonpost.com/news/retropolis/wp/2017/04/20/berkeley-gave-birth-to-the-free-speech-movement-in-the-1960s-now-conservatives-are-demanding-it-include-them/?noredirect=on&utm_term=.30ae6ba80e2e [Accedido el 23 Noviembre de 2017]. Traducción por autor.
18. Hakl, H; McIntosh, C. (2014). *Eranos: An Alternative Intellectual History of the Twentieth Century*. Routledge. p. 272. Traducción por Autor.
19. Slonecker, B. (2006). *The Politics of Space: Student Communes, Political Counterculture, and the Columbia University Protest Of 1968* (Maestría). University of North Carolina at Chapel Hill. Traducción por autor.
20. Szabo, C. (2010). *"Independent, Mainstream and In Between: How and Why Indie Films Have Become Their Own Genre"* (Tesis) Universidad de Pace. EE.UU. p.11. Traducción por Autor.
21. Tzioumakis, Y. (2006). *American Independent Cinema: An Introduction*, New Brunswick, EE.UU. Rutgers University Press. p.170. Traducción por Autor.
22. Merrit, G. (2000). *Celluloid Mavericks: The History of American Independent Film*. Nueva York, EE.UU. Thunder's Mouth Press, 2000. Traducción por Autor.
23. Tzioumakis, Y. (2006). *American Independent Cinema: An Introduction*, New Brunswick, EE.UU. Rutgers University Press. p.192. Traducción por Autor.
24. James, D (1989) *Allegories of the Cinema: American Film in the Sixties*. Princeton, EE.UU. Princeton University Press. p.173. Traducción por autor.
25. Nord, P. (2012) *France's New Deal: From the Thirties to the Postwar Era*. Princeton, EE.UU. Princeton University Press. p.10. Traducción por autor.
26. Kubicek, P. (2015). *European Politics*. Nueva York, EE.UU. Routledge. pp. 154–56, 163. Traducción por autor.
27. Schain, M., The NYU European Studies Series (2001) *The Marshall Plan: Fifty Years After*. EE.UU. Palgrave Macmillan. (1ra edición., p. 100). Traducción por autor.
28. Nord, P. (2012) *France's New Deal: From the Thirties to the Postwar Era*. Princeton, EE.UU. Princeton University Press. p.2. Traducción por autor.
29. La cita original proviene: *"Durante la noche hubo protestas muy violentas, autos quemados,*

cosas rotas, pero durante el día, hubo un aire de vacaciones, de verano, un sentimiento relajado", dijo el Sr. Queysanne, quien más tarde se convirtió en profesor de filosofía de Arquitectura en la Universidad de Grenoble y luego en el Instituto de Arquitectura del Sur de California en Los Ángeles."

Rubin, A. (2018). *May 1968: A Month of Revolution Pushed France Into the Modern World*. en *The New York Times*, (p. 1., 5 de Mayo de 2018). Recuperado a partir de: <https://www.nytimes.com/2018/05/05/world/europe/france-may-1968-revolution.html>. Traducción por autor.

30. Totaro, D. (1998). *May 1968 and After: Cinema in France and Beyond, part 1*. en: *Offscreen* [En Línea] (Volumen 2, No.2). Disponible en: https://offscreen.com/view/may_1968_1 [Accedido el 20 Noviembre de 2018]. Traducción por autor.

31. Totaro, D. (1998). *May 1968 and After: Cinema in France and Beyond, part 1*. en *Offscreen* [En Línea] (Volumen 2, No.2). Disponible en: https://offscreen.com/view/may_1968_1 [Accedido el 20 Noviembre de 2018]. Traducción por autor.

32. "The one filmmaker in France who seemed to deal with all of these concerns was Jean-Luc Godard"
Totaro, D. (1998). *May 1968 and After: Cinema in France and Beyond, part 1*. en: *Offscreen* [En Línea] (Volumen 2, No.2). Disponible en: https://offscreen.com/view/may_1968_1 [Accedido el 20 Noviembre de 2018]. Traducción por autor.

33. Baecque, A., Vinsonneau, N., Magidoff, J. (2012). *Camera historica* (1ra edición, p. 121). Nueva York: Columbia University Press. Traducción por autor.

34. McNett, A. (2009). *The politics of the French New Wave*. en: *New Wave Film.com*. Recuperado el 7 de Enero de 2019, a partir de: <http://www.newwavefilm.com/about/french-new-wave-politics.shtml>. Traducción por autor.

35. Beaton, A. (2015). *New Wave Godard, Sound Practice and Conceptions of Noise* (Licenciatura). Concordia University Montreal, Quebec, Canada.

36. Rutherford, S., Mills, S., Lord, S., Krull, C., Dubinsky, K. (2009) *New world coming. The Sixties and the Shaping of Global Consciousness*, Toronto, Canadá. Between the lines. p.2. Traducción por autor.

37. Zolov, E. (1999). *Refried Elvis: The Rise of the Mexican Counterculture*. Berkeley: University of California Press, p.136. Traducción por Autor.

38. Mestman, M., & Oubiña, D. (2016). *Las rupturas del 68 en el cine de América Latina* (1ra edición., p. 12). Buenos Aires: Ediciones Akal.

39. Paranguá, P. (2003). *Tradición y modernidad en el cine latinoamericano*, (p.23). Madrid, Editorial Siglo XXI.

40. Mestman, M., & Oubiña, D. (2016). *Las rupturas del 68 en el cine de América Latina* (1ra edición., p. 15). Buenos Aires: Ediciones Akal.

Tlatelolco a través de los medios de comunicación

41. Mestman, M., & Oubiña, D. (2016). *Las rupturas del 68 en el cine de América Latina*. (1ra edición., p. 25). Buenos Aires: Ediciones Akal.
42. Mestman, M., & Oubiña, D. (2016). *Las rupturas del 68 en el cine de América Latina*. (1ra edición., p. 28). Buenos Aires: Ediciones Akal.
43. Mestman, M., & Oubiña, D. (2016). *Las rupturas del 68 en el cine de América Latina*. (1ra edición., p. 25). Buenos Aires: Ediciones Akal.
44. Mestman, M., & Oubiña, D. (2016). *Las rupturas del 68 en el cine de América Latina*. (1ra edición., p. 45). Buenos Aires: Ediciones Akal.
45. Solanas, F. y Getino, O. (1969) “*Hacia un tercer cine*”. En *Revista Tricontinental*, (n° 13, octubre de 1969.) OSPAAAL. Cuba.
46. Mestman, M., & Oubiña, D. (2016). *Las rupturas del 68 en el cine de América Latina*. (1ra edición., p. 35). Buenos Aires: Ediciones Akal.
47. Bordat, E. (2010). *Cine e identidad: un análisis de las políticas de fomento al cine en Argentina y en México en el siglo XX*. En: (*Axe VI, Symposium 26*). *Independencias - Dependencias - Interdependencias, VI Congreso CEISAL*, Junio de 2010, Toulouse, Francia. Disponible en: <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00496199/document>.
48. Revueltas, J. (2014), “*Lineamientos para un cine de vanguardia*”, en: *El conocimiento cinematográfico y sus problemas*. (Obra Reunida varia II , p.135). Ciudad de México: ERA y Conaculta.
49. Aranzubia, A. (2011). “*Nuevo Cine (1961-1962) y el nacimiento de la cultura cinematográfica mexicana moderna*”, en *Dimensión Antropológica*, (vol.52, mayo-agosto, p.101-121). Disponible en: <http://www.dimensionantropologica.inah.gob.mx/?p=6893>.
50. Revueltas, J. (2014), “*Lineamientos para un cine de vanguardia*”, en *El conocimiento cinematográfico y sus problemas*. (Obra Reunida varia II , p.139-140). Ciudad de México: ERA y Conaculta.
51. Álvaro Vázquez Mantecón menciona que estos elementos expresan mejor este cambio de paradigmas en los textos de: Museo de Arte Carrillo Gil. (1988). *Ruptura (1952-1965)*, Ciudad de México, Museo de Arte Carrillo Gil.
- Vázquez Mantecón, A. (2016). “*El 68 cinematográfico*”. En Mestman, M., & Oubiña, D. (2016). *Las rupturas del 68 en el cine de América Latina* (1ra edición., p. 286). Buenos Aires: Ediciones Akal.
52. Se hace alusión en estos dos artículos de periódicos en la conmemoración del 50 aniversario del movimiento estudiantil mexicano:
- Beauregard, L. (2018). “*Recuerdo gráfico de la masacre de Tlatelolco.*” En *El País*. Recuperado de: https://elpais.com/cultura/2018/03/17/actualidad/1521313936_240599.html.

53. El sociólogo Cubano Fernando Ortiz explica que este fenómeno es mas común donde los pueblos provienen de distintas raíces culturales. En su caso toma la ontogénesis del pueblo cubano. Dentro de las transmutaciones de culturas verifican, sin conocer y son imposibles de entender la evolución del pueblo sin ver de donde estas provienen. Este termino es apoyado por el antropólogo inglés de origen polaco Bronislaw Malinowski y varios académicos de la antropología estadounidense.

Ortiz, F. (s.f). “*Del fenómeno social de la «transculturación» y de su importancia en Cuba.*” en *Fundacionfernandoortiz.org*. Recuperado 19 de Febrero de 2019, a partir de http://www.fundacionfernandoortiz.org/downloads/ortiz/Del_fenomeno_social_de_la_transculturacion.pdf

54. Getino, O., Solanas. F. (1968). “*Hacia un Tercer Cine*”, en: *Revista Cine Club*. (No.1) México.

55. Garmendía, A. (2003). “1968: *El Movimiento estudiantil y el cine.*” En: *Universidad de México*. (Julio-Agosto 2003). México: UNAM.

56. Urrutia Castro, M. (1969). *Trampa en Tlatelolco : síntesis de una felonía contra México*. 1ra Edición. México D.F., pp.10-11.

57. Tasso, P. (2014). *La historiografía oficial de 1968*. (Doctorado). Universidad Autónoma Metropolitana: Azcapotzalco. México p.23.

58. Lempérière-Roussin, A. (1989). *Le mouvement de 1968 au Mexique*. en *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, No. 23 (Jul. - Sep., 1989),[En Línea] No. 23 (Julio-Septiembre 1989), p.73. Disponible en: <https://www.jstor.org/stable/3769874>. Traducción por Autor.

59. Vázquez Mantecón, A. (2016). “*El 68 cinematográfico*”. En Mestman, M., & Oubiña, D. (2016). *Las rupturas del 68 en el cine de América Latina*. (1ra edición., p. 286). Buenos Aires: Ediciones Akal.

60. Vázquez Mantecón, A. (2016). “*El 68 cinematográfico*”. En Mestman, M., & Oubiña, D. (2016). *Las rupturas del 68 en el cine de América Latina* (1ra edición., p. 290). Buenos Aires: Ediciones Akal.

61. Zolov, E. (1999). *Refried Elvis: The Rise of the Mexican Counterculture*. Berkeley: University of California Press, p.136. Traducción por Autor.

62. Sanders, S. (2011). *The dividing line : myth and experience in Mexico's 1968 student movement*. (Doctorado). University of California: San Diego. EE.UU p.12. Traducción por Autor.

63. y 64. Daniels, R. (1996). *In The Year of the Heroic Guerrilla: World Revolution and Counterrevolution in 1968*. 1ra edición. New Haven: Harvard University Press. p.235. Traducción por Autor.

Únete pueblo, no nos abandones... Las versiones de la masacre

1. Tasso, P. (2014). *La historiografía oficial de 1968*. (Doctorado). Universidad Autónoma Metropolitana: Azcapotzalco. México p.47.
2. Tasso, P. (2014). *La historiografía oficial de 1968*. (Doctorado). Universidad Autónoma Metropolitana: Azcapotzalco. México p.48.
3. Aguayo, S. (2001). *La Charola: Una historia de los servicios de inteligencia en México*. Ciudad de México. Grijalbo.
4. Perniola, M. (2008). *El fin del mundo de la acción...*, [Conferencia] CCU Tlatelolco. México.
5. Loaeza, S. (1988) *Clases Medias y Política en México: La Querrela Escolar, 1959-1963*. Ciudad de México. Colegio de México, Centro de Estudios Internacionales. p.13.
6. Sanders, S. (2011). *The dividing line: myth and experience in Mexico's 1968 student movement*. (Doctorado). University of California: San Diego. EE.UU p.23. Traducción por Autor.
7. Sanders, S. (2011). *The dividing line: myth and experience in Mexico's 1968 student movement*. (Doctorado). University of California: San Diego. EE.UU p.47. Traducción por Autor.
8. Sanders, S. (2011). *The dividing line: myth and experience in Mexico's 1968 student movement*. (Doctorado). University of California: San Diego. EE.UU p.47. Traducción por Autor.
9. Poniatowska, E. (1971). *La Noche de Tlatelolco*. 2da Edición. Ciudad de México: Biblioteca Era, p.36.
10. Barros Sierra, J. (1968). "Discurso pronunciado el 1 de agosto de 1968" en: *Gaceta UNAM*. México: UNAM. p. 3.
11. Sanders, S. (2011). *The dividing line: myth and experience in Mexico's 1968 student movement*. (Doctorado). University of California: San Diego. EE.UU p.68. Traducción por Autor.
12. Mendoza, C. (2003) *Tlatelolco: Las claves de la masacre*. [Película]. México: Canal 6 de Julio.
13. Pérez Silva, C. (2004). *Delación y colaboracionismo, estigmas de Sócrates Campos Lemus en 1968*. En: *La Jornada*. 26 de Abril de 2004. Recuperado a partir de: <http://www.jornada.com.mx/2004/04/26/007n1pol.php?origen=politica.ph>.
14. Sanders, S. (2011). *The dividing line: myth and experience in Mexico's 1968 student movement*. (Doctorado). University of California: San Diego. EE.UU p.86. Traducción por Autor.
15. Wildner, K. (2005). *La plaza mayor, ¿centro de la metrópoli*. México: Universidad Autónoma Metropolitana. P.266.
16. De acuerdo a un documento extraído del Archivo General de la Nación se habla de estudiantes de derecho y extranjeros con armas de alto calibre: "El 25 de septiembre, al menos once personas fueron detenidas. El 1 de octubre, la policía detuvo a dos hombres guatemaltecos, un hombre

alemán y un estudiante de primer año. en la facultad de derecho. En el apartamento donde fueron arrestados, la policía encontró "... un Rifle M-2 con 15 cartuchos y dos granadas militares".

Sanders, S. (2011). *The dividing line: myth and experience in Mexico's 1968 student movement*. (Doctorado). University of California: San Diego. EE.UU p.92. Traducción por Autor.

17. Sanders, S. (2011). *The dividing line: myth and experience in Mexico's 1968 student movement*. (Doctorado). University of California: San Diego. EE.UU p.107. Traducción por Autor.

18. Brewster, C. (2002) "*The Student Movement of 1968 and the Mexican Press: The Cases of 'Excelsior' and 'Siempre'*". En: *Bulletin of Latin American Research*, (vol.21. No.2, Abril de 2002) Wiley: Society for Latin American Studies. (SLAS). p.173. Traducción por Autor.

19. Olmos, J; Ramoneda, J.(2011). "*Crisis y reconquista del espacio público*" en: *Ciudades (IM) propias: La tensión entre lo global y lo local*. España: Universitat Politècnica de Valencia (UPV). p.40.

20. Llaveria Arasa, J.(2011). "*Ciudades globales-espacios locales*" en: *Ciudades (IM)propias: La tensión entre lo global y lo local*. España: Universitat Politècnica de Valencia (UPV). p.40.

21. Olmos, J; Ramoneda, J.(2011). "*Crisis y reconquista del espacio público*" en: *Ciudades (IM)propias: La tensión entre lo global y lo local*. España: Universitat Politècnica de Valencia (UPV). p.40.

22. Jácome Moreno, C. (2010). "*Fábrica de imágenes arquitectónicas: El caso de México en 1968*" En: *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, (Núm.96, 2010). México: Universidad Nacional Autónoma de México.

23. Hobsbawm, E. (1968). "*Cities and Insurrections*" En: *Architectural Digest*. (6-7, diciembre, 1968) p.583-584. Traducción por Autor.

24. Gehl, J. (2010). *Cities for people*. (1ra edición). Washington, DC: Island Press, p.33. Traducción por Autor.

25. Ricoeur, P. (2008) *La memoria, la historia, el olvido*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, p. 204.

26. Monsiváis, C. (2008). *El 68: La tradición de la resistencia*. Era: México. P.167-168.

27. Melgar, L. (2009). *Rosario Castellanos, Crítica de la violencia. Una aproximación*. En: *Destiempos.Com*, (Año 4. Número 19), p.408. Recuperado de: <http://www.destiempos.com/n19/melgar.pdf>

28. Pérez Monter, H; Zamudio Pérez, E. (2018). *La última captura de José Revueltas*. Ciudad de México: Universidad Autónoma Metropolitana, campus Xochimilco. Recuperado de: https://www.academia.edu/5042558/La_captura_y_encierro_de_Jos%C3%A9_Revueltas_en_Lecumberri_en_1968._Bolet%C3%ADn_del_Archivo_General_de_la_Naci%C3%B3n.

29. Castellanos, R. (1968). *Memorial de Tlatelolco*. En Castellanos, R. (1972). "*Poesía no eres tú*" *Obra poética 1948-1971*. México: Fondo de Cultura Económica (Letras Mexicanas). p. 287-288.

30. Gelpi, J. (2000). *Testimonio periodístico y cultura urbana en La noche de Tlatelolco de Elena Poniatowska*. En: *CELEHIS - Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*, Año IX, N°12. (N°12.), Argentina. pp.285-308.
31. Tarkovski, A. (2005). *Esculpir el tiempo*, Madrid: Rialp. p. 111.
32. Mestman, M., & Oubiña, D. (2016). *Las rupturas del 68 en el cine de América Latina* (1ra edición., p. 41). Buenos Aires: Ediciones Akal.
33. Vázquez Mantecón, A. (2016). "El 68 cinematográfico". En Mestman, M., & Oubiña, D. (2016). *Las rupturas del 68 en el cine de América Latina*. (1ra edición., p. 288). Buenos Aires: Ediciones Akal.
34. Garcia Riera, E. (1972). *Excelsior: El periódico de la vida nacional*. En: *Acervo Hemerográfico Cineteca Nacional*. (s/n, expediente A-01255). México.
35. Jelin, E. (2002). *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo Veintiuno. p.166.
36. Barthes, R. (2009). *Lo obvio y lo obtuso: imagenes gestos y voces*. Madrid: Paidós. p.39.
37. Transcripción proveniente de: Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (productor) y López Arretche, L. (director). (1968). *El grito*. [Cinta cinematográfica]. México: Centro Universitario de Estudios Cinematográficos(CUEC).
38. Niney, F. (2009). La prueba de lo real en la pantalla. Ensayo sobre el principio de realidad documental. México: Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, UNAM. p.480.
39. El testimonio de Manuel Gómez Muñoz es utilizado como referencia en: Becerril, A. (2018). *Histórico 1968: Oriana vio un país salvaje; periodista italiana, herida en Tlatelolco*. En: *Excelsior* (2 de octubre de 2018). Recuperado de: <https://www.excelsior.com.mx/nacional/historico-1968-orienta-vio-un-pais-salvaje-periodista-italiana-herida-en-tlatelolco/1268848>.
40. Gilbert, I. (2017). *Diálogos. Miedos y pecados de Oriana Fallaci*. En: *Revista Ñ - Clarín*, (715), pp.16-17. Recuperado de: https://www.clarin.com/revista-enie/ideas/miedos-pecados-orienta-fallaci_0_HyCJBGJXb.html
- Dialogo de Oriana Fallaci se puede apreciar en un fragmento de un reportaje realizado a ella el 4 de Octubre de 1968 en: <https://www.youtube.com/watch?v=iyfctzztLkE>.
41. Fallaci, O: (1968). *Oriana Fallaci: La note di sangue in cui sono Stata ferita*. En: *L'Europeo*. (17 de octubre de 1968). Fragmento es utilizado en: Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (productor) y López Arretche, L. (director). (1968). *El grito*. [Cinta cinematográfica]. México: Centro Universitario de Estudios Cinematográficos(CUEC).
42. Nora, P. (1996). *General Introduction: Between Memory and History*, en: *Realms of Memory, The Construction of the French Past*. Nueva York: Columbia University Press. p. 10.
43. Vázquez Mantecón, A. (2016). "El 68 cinematográfico". En: Mestman, M., & Oubiña, D. (2016). *Las rupturas del 68 en el cine de América Latina*. (1ra edición., p. 295). Buenos Aires: Ediciones Akal.

44. Vázquez Mantecón, A. (2007). "Entrevista a Roberto Sánchez". En: Vázquez Mantecón, A. (2007). *Memorial del 68* (25 de enero de 2007). Centro Cultural Universitario Tlatelolco UNAM: México.
45. La entrevista de Ramón Aupart fue realizada el 8 de julio de 2011 en: Aguilar, B. (2018). *De "El Grito" a "Rojo Amanecer"*. Un puñado de imágenes para recordar el 68. Maestría. UNAM: México p.41.
46. Konigsberg, I. (2004). *Diccionario técnico Akal de cine*. (Trad. Enrique Heraldo Pérez y Francisco López Martín). Madrid: Akal.p.72.
47. Deleuze, G. (1984). *La imagen-movimiento*. En: *Estudios sobre cine 1*.(trad. Irene Agoff). Barcelona: Paidós. p.109.
48. Joskowicz, A. (2008). "La participación del CUEC. Otras memorias del 68". En: *Cine-Toma. Revista de difusión de la cultura cinematográfica*. (Octubre y Diciembre de 2008). México. p.28.
49. Mestman, M. (2014). "Tlatelolco 1968 y otros gritos subalternos del cine latinoamericano." En: *Clepsidra. Revista Interdisciplinaria De Estudios Sobre Memoria*, (Nº 1.),p.62. Recuperado de: https://ri.conicet.gov.ar/bitstream/handle/11336/34920/CONICET_Digital_Nro.2b785191-2023-4b98-a3f5-4b487fc1b742_X.pdf?sequence=5&isAllowed=y.
50. Rodríguez Cruz, O. (2000). *El 68 en el cine mexicano*. México: Universidad Iberoamericana, Plantel Golfo Centro, p.24.
51. Poniatowska, E. (1971). *La Noche de Tlatelolco*. 2da Edición. Ciudad de México: Biblioteca Era, p.89.
52. Gallo, R. (2010). "Tlatelolco: Mexico city's urban dystopia" en: Prakash, G. (comp.), *Noir Urbanisms Dystopic Images of the Modern City*. Estados Unidos: Princeton University Press. p.62. Traducción por autor.
53. Gallo, R. (2010). "Tlatelolco: Mexico city's urban dystopia" en: Prakash, G. (comp.), *Noir Urbanisms Dystopic Images of the Modern City*. Estados Unidos: Princeton University Press. p.63. Traducción por autor.
54. Foucault, M. (1993). *Vigilar y castigar: El nacimiento de la prisión*. México: Siglo XXI [1ª edición en francés: 1984],p. 205.
55. Foucault, M. (1993). *Vigilar y castigar: El nacimiento de la prisión*. México: Siglo XXI [1ª edición en francés: 1984],p. 20.
56. Le Corbusier. (2003). *La ciudad del futuro*. Buenos Aires: Ediciones Infinito. [ed. Original:1924]. p.10.
57. Colomina, B. (1996). *Privacy and Publicity: Architecture as Mass Media*. EE.UU: MIT Press. p.75. Traducción por Autor.

Tlatelolco a través de los medios de comunicación

58. *Voyeur*, traducida literalmente del francés al español significa: Mirón u observador. Retomando la expresión sin connotaciones sexuales, tomaré esta expresión de la siguiente manera: La persona voyerista suele observar la situación desde lejos, bien mirando por un elemento indirecto, o utilizando medios técnicos como un espejo, una cámara portátil, etc.
59. Miranda, P., Rivera, A. (2018). “*El silencio incómodo todavía pesa en Tlatelolco*” En: *El Universal*. (30 de septiembre de 2018) México. Recuperado a partir de: <http://www.eluniversal.com.mx/nacion/sociedad/el-silencio-incomodo-todavia-pesa-en-tlatelolco>.
60. Jácome Moreno, C. (2010). *Fábrica de imágenes arquitectónicas. El caso de México en 1968*. En: *Anales del instituto de Investigaciones Estéticas*, Núm. 96, p.81.
61. Barthes, R. (2015). *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. Barcelona: Paidós. [Trad. C. Fernández Medrano]. p.17.
62. Berman, M. (2004). *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*. México: Siglo XXI. p.1.
63. Brogno, J. (1973). “*Entrevista a Alfredo Joskowicz, Carlos González Morantes y Federico Weingartshofer*”. En: *Cinemateca*, junio 1973. [expediente A-01255]. Acervo Hemerográfico. Cineteca Nacional: Ciudad de México. En: Aguilar, B. (2018). *De “El Grito” a “Rojo Amanecer”*. Un puñado de imágenes para recordar el 68. Maestría. UNAM: México p. 50.
64. Ayala Blanco, J. (1974) *La búsqueda del cine mexicano (1968-1972)*. Vol. II. México:UNAM. P.361.
65. Vázquez Mantecón, A. (2016). “*El 68 cinematográfico*”. En Mestman, M., & Oubiña, D. (2016). *Las rupturas del 68 en el cine de América Latina* (1ra edición., p. 303). Buenos Aires: Ediciones Akal.
66. Monsiváis, C. (2008). *El 68. La tradición de la resistencia*. México: Ediciones Era. p.56.
67. Castañeda. L. (2014). *Spectacular Mexico: Design, Propaganda, and the 1968 Olympics*. University of Minnesota Press, EE.UU. p.289. Traducción por autor.
68. Avilés, J. (2015). *Símbolos para la memoria: el movimiento estudiantil mexicano de 1968 en su cine 1968-2013*. (Doctorado). México: Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). p.36
69. Fundación UNAM (2018). *UNAM trabaja en la restauración de El Grito, a 50 años de 1968*. En: Descubre Fundación UNAM (8 de marzo de 2018). Recuperado de: <http://www.fundacionunam.org.mx/pumarte/unam-trabaja-en-la-restauracion-de-el-grito-a-50-anos-de-1968/>
70. Olmos, J; Ramoneda, J.(2011). “*Crisis y reconquista del espacio público*” En: *Ciudades (IM) propias: La tensión entre lo global y lo local*. España: Universitat Politècnica de Valencia (UPV). p.40.



SÓLO COLECTIVAMENTE LA CIUDAD ES NUESTRA



5.1



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.

En la crisis CAPÍTULO 4 y el sismo de 1985

El naufragio del estado benefactor: Tlatelolco durante las crisis económicas

En los anteriores capítulos se abordaron los temas que llevaron hacia la concepción, creación y consolidación del centro urbano Nonoalco-Tlatelolco. Como este fue utilizado por el estado y los medios de comunicación como la solución definitiva a los problemas urbanos de la ciudad de México, y como este fue un parteaguas exitoso en la aparente “pacificación” y bienestar de la clase media mexicana, a pesar de haber sido un plan arbitrario para deshacerse de las viviendas de los sectores más vulnerables de la sociedad. Cuatro años después de la inauguración del conjunto, considerado modelo de la estabilidad y desarrollo ante los ojos de muchos, sufre una ruptura con la masacre del 2 de octubre de 1968, la cual marca indeleblemente la presencia en subconsciente de la sociedad mexicana. Por más que los hechos se obscurecieron de manera sistémica para evitar romper la ilusión de la revolución “pacífica y permanente”, crearon un estado de alerta en los habitantes de la ciudad. Los mecanismos de control, mencionados anteriormente no solo se limitaron a la vigilancia física, los medios de comunicación masivos trataron de eliminar del ideario colectivo la presencia de hiperviolencia que alguna vez sucedió en la plaza de las Tres culturas.

En este capítulo se abordan temas inmediatos a la composición espacial del conjunto habitacional en un periodo de 17 años, en los que trataré de condensar información que se encuentre más apegada a las condiciones de mi análisis. Debo aclarar que fueron periodos donde se gestaron muchos cambios sociales, económicos, culturales y por ende arquitectónicos que transformaron la faceta de la ciudad y el conjunto habitacional de maneras muy inesperadas, ahora bien, me decidí por resumir esta etapa debido a que los eventos de 1985 transforman indudablemente la visión que se tiene de Tlatelolco y los medios masivos secundan esta hipótesis. Sin embargo, en este breve cotejo de datos incluyo dos cintas que retrataron una parte transitoria de Tlatelolco entre la masacre de 1968 y el temblor de septiembre. Para este abordaje mediático, lo uniré con los elementos históricos y contextuales que sucedieron en este periodo.

Uno de estos largometrajes de este periodo de transición es el drama *Los novios* (1969/1971) de Gilberto Gazcón, el cual nos muestra la faceta carente de tensión que alguna vez paso por los pasillos de los edificios de Tlatelolco en octubre de 1968. La película graba la secuencia de Silvia Pinal cargando bolsas de tiendas departamentales a lo largo de la Plaza de las Tres Culturas mientras se dirige a su suite acomodada en el edificio *Chihuahua*, donde vive con su prometido, el profesor universitario: Hombre de valores tradicionales, que respeta las nuevas dinámicas de género, pero es estricto en sus convicciones morales. Los interiores muestran los mobiliarios originales que se presentaron en los catálogos de venta de la unidad, además de que las placas de marcolita se sustituyen con cancelerías de cristal para mostrar una faceta más cinematográfica en el interior del departamento. Este largometraje, a mi punto de vista carece de sustancia narrativa, pero es interesante mencionar porque los eventos del movimiento estudiantil estuvieron frescos cuando esta película fue grabada y producida en las mismas envolventes que testificaron represión y autoritarismo.

Otra cinta con similar temática de escapismo y publicidad positiva al conjunto frente a una realidad nacional fue *Aprendiendo a vivir* (1972) de Alejandro Galindo la cual va de un conflicto familiar sobre el verdadero parentesco de la hija del personaje principal interpretado por David Reynoso. La trama de tintes telenovelescos establece que la vivienda del protagonista (un abogado exitoso con práctica propia) es en una suite de las torres *Tecpán* en la tercera sección de la unidad. Las escenas interiores nos muestran el lujo pretendido por estos departamentos: acabados de maderas, pisos de parquet, cancelerías completas y terrazas con vista panorámica a la ciudad que ocupan la mitad de la superficie total del nivel. Estas películas, como al principio trataban de vender la ilusión de que el conjunto habitacional era la mejor opción para profesionistas y gente de clase media que aspiraba a ser gente bien con todas las amenidades. Sin embargo, después de 1968, existió un éxodo en pequeña escala por parte de algunos inquilinos debido al trauma creado por la masacre en octubre. Este tipo de películas mostraron un desgaste en la narrativa popular como mencioné en el capítulo anterior. Películas pos-*El grito* como *La montaña Sagrada* (1973) *La revolución Congelada* (1973) de Raymundo Gleyzer; *2 de octubre: aquí México* (1970), *Historia de un documento* (1971) ambas de Óscar Menéndez solo eran presentadas a audiencias pequeñas en cineclubes universitarios y en los límites de la clandestinidad. Frente a esas posibilidades, las dos opciones que enfrentaban los directores de cine emergentes eran, esquivar las estrictas leyes de censura en el país y producir localmente, o emigrar a lugares con mayor libertad ideológica.



5.2

ESCAPISMO / PUBLICIDAD POSITIVA



5.3

En la crisis y el sismo de 1985

Este tipo de censura, aunado a lo sucedido en 1968, causó un replanteamiento en las dinámicas de expresión hacia el gobierno y figuras públicas, por lo que en 1970 cuando Luis Echeverría Álvarez toma posesión como presidente, para contrarrestar la antipatía generada hacia el gobierno estipuló una mayor participación en los medios inclusivos, además de la creación de programación más abierta a la crítica y la libre opinión, aunque esto sólo fue de manera retórica. Durante su sexenio, se crean instituciones de corte cultural como la Universidad Autónoma Metropolitana (UAM), y el Festival Internacional Cervantino, además del incremento presupuestal a universidades públicas. Estas propuestas buscaban apelar a la clase media crítica del control gubernamental y evitar otro golpe a la hegemonía establecida con el PRI.¹ A pesar de que el gobierno de Echeverría logró conciliarse con miembros detenidos y exiliados del movimiento de 1968 al liberar figuras como Heberto Castillo y José Revueltas, apearse comercialmente con países de corte socialista como Chile (hasta 1972), la represión y las acciones paramilitares prosiguieron. Muestra de ello fue la masacre de Corpus Cristi, mejor conocida como *el halconazo* el 10 de junio de 1971, en la cual grupos entrenados por la DFS armados con palos de *kendo* y armas semiautomáticas atacaron a un contingente de estudiantes protestando sobre acciones arbitrarias por parte del gobierno a diversas universidades públicas. El lugar del ataque ocurrió en los alrededores del casco de Santo Tomás donde según cifras oficiales, 120 personas fallecieron y otras más resultaron heridas.²

Con la cinematografía nacional se planeó una reestructuración del cine, años antes se manejó la fórmula diversión a toda costa, que brindó resultados deplorables, y a pesar de generar remesas, no funcionó porque la gente prefería ver los melodramas generados por Televisa, así que se optó por derogar la responsabilidad a los cineastas, brindándoles más libertades, con ciertas restricciones, pero no tan severas como en años anteriores. Sin embargo, el consumo de la industria cinematográfica no favoreció a la producción nacional por lo que hizo difícil la renovación del cine propuesta por Echeverría. Por otro lado, las televisoras eran proporcionadas de películas que producía la Dirección General de Cinematografía, por lo que no se recibió ningún tipo de remuneración o regalía cuando estas se transmitían libremente en los canales de Televisa o Inmevisión.³ En 1974, CONACINE, surge oficialmente y Luis Echeverría exhortó a los productores de realizar un cine que no sólo tuviera apego a intereses económicos y que tuviera mayores intereses nacionales, ya que este presentaba una falta de nacionalismo. El estado no solo fue instrumental en la organización de la escuela de cine Centro de Capacitación Cinematográfica (1975) sino que también fundó

Tlatelolco a través de los medios de comunicación



5.4



5.5



5.6



5.7



5.8

En la crisis y el sismo de 1985

otras dos compañías de producción cinematográfica: CONACITE I y II para espectáculos más populares y comerciales. Las tres compañías de producción compartieron el control de la industria con los gremios de directores y los sindicatos de trabajadores del cine. Además, en respuesta a las prácticas de reserva de bloque de los expositores, que a menudo descuidaban o rechazaban abiertamente la proyección de películas mexicanas, el gobierno incrementó su participación en el lado de la distribución y exhibición del negocio hasta el punto de eventualmente convertirse en el propietario real de una gran cadena de salas de exposiciones.⁴ Sin embargo, esta fase de renacimiento para la industria fue breve debido a que el país entró en una recesión económica.

Los setenta fueron un periodo difícil para la economía debido a que esta no estaba diversificada en el mercado global lo suficiente, y el ingreso abrupto al bloque económico del llamado tercer mundo resultó en un peso mexicano debilitado en comparación a los valores que se observaron durante el milagro mexicano. Esta vulnerabilidad económica afectó la capacidad de negociar en foros internacionales para poder dejar de depender íntegramente de relación bilateral entre los Estados Unidos. Sin embargo, esto no pudo lograrse y la balanza de déficit se acentuó en el país causando en 1976 la primera crisis económica severa desde la revolución. Ese mismo año, el gobierno negoció un crédito con el Fondo Monetario Internacional (FMI) de 800 millones de dólares a cambio de un acuerdo de estabilización que sólo causó desajustes sociales debido a su mal manejo.⁵

Localmente, el estado benefactor y las instituciones padecieron los efectos de la crisis que lentamente afectaron a los conjuntos que formaban parte de la vivienda de interés social. Una gran mayoría de la población que vivió en Nonoalco-Tlatelolco durante esta fase era empleado directo o indirecto de alguna secretaría o dependencia gubernamental por lo que, si a las arcas estatales no les iba bien, los primeros en sufrir austeridad eran los funcionarios públicos y las prestaciones sociales. Al ser un proyecto financiado por el estado, el mantenimiento de este dependió íntegramente de las dependencias federales encargadas de mantener el buen funcionamiento del proyecto.⁶ En términos concretos, la administración y mantenimiento del conjunto habitacional se dividió de la siguiente manera: la empresa paraestatal Administración Inmobiliaria S.A (AISA) se encargó de los 84 edificios que eran propiedad del BNHUOPSA, los cuales estaban bajo un esquema de fideicomiso de participación tipo arrendamiento. 16 edificios eran responsabilidad directa del ISSSTE, el cual se encargó de todos edificios en la unidad con la nomenclatura del instituto y estos estaban bajo concepto de renta congelada. Por último, se encontraron las torres tipo N fueron adquiridas por la empresa

privada Suites Tecpan S.A. de C.V, propiedad del empresario Gabriel Alarcón, allegado al gobierno y que de una manera semi privatizadora adquirió estos inmuebles en circunstancias que se pueden considerar nepóticas. Todas las administraciones a pesar de ser entidades diferentes, trabajaron en consenso para mantener en funcionamiento los servicios que destacaban entre los demás conjuntos urbanos de la ciudad.⁷ Antes de los recortes presupuestales, surgieron problemáticas relativamente complejas como la reestructuración de edificios Tipo C y N, los cuales, con sismos ocurridos en 1964, 1968, y 1974 fueron resueltas por la AISA de manera concreta. Inclusive, para la eliminación de las fachadas de marcolita y la modulación original, el equipo de AISA atendió de manera exitosa el primer cambio voluntario en cuestiones estéticas. Una de las razones más importantes por el cambio fue por la seguridad de los edificios en caso de incendio ya que el material es altamente combustible. Durante 1973, el proceso de cambiar los paneles por cancelerías de aluminio se efectuó en un año, el cual se le nombró cambio de piel. Originalmente, el gasto se contempló como una obra de mantenimiento incluida dentro del presupuesto oficial de la unidad habitacional, sin embargo, los costos fueron cargados directamente a un “aumento presupuestal” que para muchos habitantes fue realizado arbitrariamente.⁸

Estos actos, así como la falta de interés por parte de AISA en escuchar a las juntas vecinales que se formaron durante los primeros años de este conjunto causó los argumentos necesarios para transformar comunalmente el conjunto habitacional. Como argumentan las sociólogas Juana Conde López y Lilia Peralta durante los primeros diez años del conjunto la gestión administrativa, así como las tareas de preservación eran menos costosas y sencillas. Pero para 1974, aunado a la subsecuente crisis y la mala organización gubernamental causó rupturas y mantener muchos servicios pareció cada vez más complejo cuando realmente se requirió de una acción para brindar mantenimiento a la unidad. La AISA, fuera del régimen de autoadministración dejó de brindar servicios aun cuando los inquilinos pagaron sus cuotas de mantenimiento.⁹

En este año se empezaron a formar grupos de residentes para planificar diversas demandas del conjunto como evitar la invasión de espacios públicos por parte de comerciantes, transportistas e individuos ajenos a la unidad habitacional, de estos grupos el más importante fue el denominado Movimiento urbano vecinal de Tlatelolco. Este grupo logró una primera transformación en la vida comunal del conjunto ya que empezó a quebrar el patrón individual y privado que caracterizó los primeros años bajo el esquema de la AISA. Cuando estas organizaciones sucedieron, los clubes sociales como el 5 de mayo y el Antonio Caso cumplieron con la función original de interactuar colectivamente y ver

CAMBIO DE MORFOLOGÍA DE TLATELOLCO DURANTE LOS SETENTA



5.9



5.10



5.11



5.12



5.13



5.14



5.15

por un interés común. Ante el abuso que estaban experimentando por parte de las asociaciones estatales, los habitantes se declararon en huelga activa depositando sólo los pagos que anteriormente se estipularon bajo los contratos de arrendamiento.¹⁰ A partir de ese momento, la organización que se vio por parte de los habitantes de Nonoalco-Tlatelolco, es lo que define el urbanista Jordi Borja como movimiento social urbano, el cual se caracteriza por realizar acciones colectivas destinadas para evitar la degradación y perseguir un mayor nivel de infraestructura. Al mismo tiempo, estas acciones sobre el territorio y el espacio brindan un sentido de pertenencia a los habitantes, los cuales ahora pueden poseer mayor injerencia y poder frente a las instituciones.¹¹ Estas acciones causan un efecto interesante en el desarrollo urbano porque cambian la lógica de planeación, dando mayor autoridad a los habitantes de un área frente a posibles especulaciones. Resulta similar el caso que expliqué anteriormente a lo sucedido con el movimiento estudiantil de 1968 y la resignificación de las plazas públicas y las calles en la ciudad. Las organizaciones se presentaron preocupadas por el éxito de la huelga, por lo que recurrieron a dinámicas de choque oficialistas como introducir infiltrados a los mítines, amedrentar a miembros directa e indirectamente, así como recurrir a tácticas de litigio como ordenar el desalojo de familias. Sin embargo, estas acciones fracasaron para desarticular la comunión vecinal, ya que para febrero de 1974 el gerente de la AISA fue destituido y más adelante se lograron acuerdos con el presidente Luis Echeverría para dialogar después de una serie de protestas, que fueron apoyadas por miembros de otros sindicatos como el de la SRE, Teléfonos de México y comités vecinales. Para septiembre de aquel año, se logró el primer paso para crear la subdelegación Tlatelolco, que será dependiente del presupuesto federal, con las mismas aportaciones de los vecinos, con el cambio de que este presupuesto fuera autónomo.¹² No obstante, en el proceso de transición, las obras de mantenimiento y preservación se encontraron en una disyuntiva, incrementando el deterioro y la negligencia de edificios que posteriormente tendrán un destino desafortunado. Ahora bien, solo esto sucedió en los edificios que no se encontraban en la autogestión como reportan Conde López y Peralta, ya que en los autoadministrados las entradas de los edificios se encontraban bien preservadas y las acciones de limpieza prosiguieron, demostrando que el colectivismo vecinal era mejor para la unidad habitacional.

A pesar de la ganancia en estos aspectos sociales y organizativos, los tiempos difíciles vinieron durante el sexenio del presidente José López Portillo (1976-1982) ya que la crisis llegó de maneras imprevistas cuando sucedieron desestabilizaciones en todo el mundo y una subida de precios del petróleo por



5.16

Crisis institucional A finales de los 70, debido a cuestiones internas y externas, muchas dependencias gubernamentales tuvieron recortes que disminuyeron la inversión en proyectos de infraestructura públicas generados por BANOBRAS, con sede en la Torre Insignia de la primera Sección (fig 5.16.).

parte de la Organización de Países Exportadores de Petróleo (OPEP) de la cual el país no es miembro, generó un efecto contraproducente a la debilitada economía mexicana.¹³ Agregando factores como gastos públicos desmesurados y retóricas populistas, las cosas no resultaban bien a largo plazo. No obstante, su sexenio tomó en cuenta el cine nacional. Creó la RTC (Dirección de Radio Televisión y Cinematografía) el cual trató de mejorar la calidad de las cintas producidas con un total repudio hacia el cine vulgar y a favor de un cine familiar e infantil, sin embargo, gran parte de las películas producidas durante este sexenio tuvieron narrativas de bajo contenido destacable. En este periodo no se financió película alguna cuyo costo fuese superior a los 70 millones de pesos (70 mil pesos mexicanos actuales) ya que las tres productoras más importantes (CONACINE, CONACITE I, CONACITE II) sufrieron recortes presupuestales.¹⁴

Durante este periodo se filmó la segunda película que utilizó para mi análisis sobre la unidad. *Naufragio* (1977) de Jaime Humberto Hermosillo marcó el periodo de transición de la unidad habitacional y a grandes rasgos los síntomas de la crisis en contexto a una historia adaptada de *Mañana*, un relato clásico de literatura del autor inglés-polaco Joseph Conrad.¹⁵ *Naufragio* nos narra la historia de Amparo, una recepcionista de mediana edad trabajando para el Departamento del Distrito Federal que espera con ansias el regreso de su hijo, el cual ha estado ausente por un largo periodo de tiempo. Ella, con optimismo arregla la cama y el cuarto que se ve decorado con fotografías de él, su familia y posters de viajes, así como props que aluden al escapismo del personaje ausente. En la secuencia inicial podemos observar un montaje con las olas del mar mientras le sigue un paneo general de Nonoalco-Tlatelolco con los cambios observados después de la lucha por generar la autogestión, estéticamente los edificios se ven sin su piel de marcolita y es uno de los primeros medios audiovisuales en mostrar los edificios de esta manera. Este montaje, bajo la observación situacional alude a que tanto el mar como el complejo habitacional poseen una vasta amplitud espacial los cuales uno puede perderse. Es interesante este juego de significados porque sonoramente mientras suena el mar, la secuencia donde se aprecia la unidad habitacional se muestra en la secuencia de imágenes 5.17. Al inicio puede que esta idea sea vaga, pero el desenvolvimiento del hilo narrativo junto con las secuencias alude a esta noción.

Dentro del departamento (que se filma en el edificio Sonora) nos muestran los interiores de un estatus socio-económico medio, que es compatible con el de un burócrata mexicano de la época. Pero lo que resalta más es la composición familiar inmediata puesto que no existe una figura paterna y solo la familia

Tlatelolco a través de los medios de comunicación



5.17

Analogía de la introducción El montaje de las olas del mar yuxtapuesto con la unidad Habitacional Tlatelolco hace referencia a la narrativa y los temas generales de ansiedad, depresión, expectativas largas ante la incertidumbre imperante de la ciudad, caso puntual para las protagonistas.

de Amparo es su hijo Miguel Ángel. Esto nos habla mucho de los cambios sociales en las normas y comportamientos que se encontraban a finales de los 70 y fueron desencadenados por la transición sucedida en 1968, cuando ciertos roles tradicionales fueron vistos como arcaicos (aunque continuaban siendo la norma) con el que se provocaron cambios, por ejemplo, que las mujeres fueran el sustento en casa, así como la asunción de otros roles más independientes.¹⁶ Siguiendo este patrón, encontramos a otro personaje femenino que replica estas interacciones sociales en la trama de la historia. Leticia vive con Amparo ya que trabajan en la misma dependencia y es la novia de uno de los amigos de Miguel Ángel. En el largometraje observamos las dinámicas de cambio sociales que mencioné anteriormente como un personaje que representa a una generación nueva de profesionistas y trabajadoras jóvenes que contrasta con los roles supuestos para una mujer. A pesar de que existe la presión social de dejar de vivir soltera o de ceder físicamente ante los avances de su jefe, decide no hacerlo por anteponer sus condiciones personales. En una escena se muestra la insistencia de Gustavo (su novio) para casarse y vivir en su departamento, pero ella decide no hacerlo por la afición que tiene hacia Amparo, aunque dentro de esa estima reside algo trágico.

De manera simbiótica, existe la convivencia cercana entre los personajes femeninos, que, a pesar de no ser consanguíneos, la empatía que posee Leticia por Amparo por la pérdida de su hijo es la que determina interacciones positivas y negativas a lo largo de la película. Amparo, es una mujer atada a los recuerdos e idealizaciones de su hijo mientras que Leticia resulta afectada por la nostalgia e idealiza a Miguel Ángel por la memoria positiva que la madre le ha implantado. Ver imágenes **5.18**. Esto puede verse como una alegoría a las memorias idealizadas dentro de un contexto familiar y quizás hasta cultural, donde tiempos pasados eran mejores y el sujeto perdido se vuelve inmaculado, un *Tótem*¹⁷ el cual con la noción colectiva parece olvidar los atropellos o actos negativos. Es un pensamiento que el arquitecto Antonio Toca Fernández lo define como “espejismo de la riqueza”, en donde el estado y unos sectores industriales e inmobiliarios tomaron decisiones alienadas de la realidad creyendo en una aparente ilusión de bienestar económico.¹⁸

El hecho de que esto se tome en una producción cinematográfica de la época nos dice el estado de escapismo y la sensación de ahogamiento que estaba en la psique colectiva del país. Cabe resaltar que esta admiración que posee Amparo por su hijo no es gratuita ya que, en una de las escenas, el personaje menciona que, gracias a Miguel Ángel, pudieron obtener el crédito necesario para adquirir el departamento en Tlatelolco. Sin embargo, el reflejo de la ansiedad económica del país se puede mostrar en un diálogo que establece

CONTEXTO



AÑORANZA



IDEALIZACIÓN



5.18

Tres secuencias para las protagonistas Desde el inicio de la película, podemos observar los pensamientos que cruzan la condición que Amparo y Leticia esperan de Miguel Ángel, el hijo desaparecido.

Leticia con Amparo puesto que el salario que recibe ella parece no ser suficiente para adquirir bienes básicos como una sombrilla, las deudas se acumulan por un desfaldo producido por el mismo Miguel Ángel antes de partir como marinero, el cual ella tiene que pagar, a pesar de no saber y por ende se hace obvia la razón por la que Leticia vive y renta una habitación con ella.

Otras temáticas que Jaime Humberto Hermosillo evoca de este escapismo nacional es una escena que sucede dentro de uno de los pasillos techados de la unidad habitacional. Mientras Amparo espera a que una fuerte lluvia cese, a lado de ella se encuentran dos mujeres conversando, una de ellas menciona el viaje a Nueva Orleans que realizó con su esposo, en la que demuestra la fascinación de la clase media aspiracional por ver lo extranjero y resaltar las cualidades de otros lugares, en el caso de la conversación el barrio francés de esa ciudad estadounidense es mencionada. *“Es que es tan bonito. No te imaginas, sobre todo el barrio francés, no sé si lo has oído. Yo no sé porque no se les ocurre hacer algo así, aquí. Francamente, no hay imaginación”*¹⁹ Por la conversación, ella establece que fue un premio, y que fue una oportunidad única para salir al extranjero mostrando otra vez más las dificultades y los recortes de comodidades, así como el estancamiento de este sector socioeconómico. (Ver Fig 5.19.) Resulta curioso que Hermosillo destaque esta escena y los diálogos por dos razones. Una, es debido a la percepción que se tuvo de Nonoalco-Tlatelolco durante esta época, ya que era considerado un barrio clase mediero, con posibilidades de realizar estos viajes. Y la otra razón es el contraste de que muchos mexicanos no consideraban característicos a los espacios que representaban la supuesta modernidad arquitectónica, la apreciación de la arquitectura moderna solo queda como algo funcional y carente de elementos destacables. De acuerdo con el arquitecto Rafael López Rangel, la concepción de la arquitectura como un producto cultural, parte de la sociedad y esta construcción se genera mediante la práctica social en la que los procesos de pertenencia se generan a base del arraigo.²⁰ Si bien, la escena mencionada muestra una carencia de apego por parte de estas moradoras, la pertenencia y la cohesión social del complejo se ejemplifica cuando Miguel Ángel aparece de repente, cuando una vecina que al principio no le reconoce, pero las memorias de la infancia y la convivencia vuelven al mencionarse unos detalles de Amparo. Esta escena decide tomarse en el bloque de escaleras, uno de los espacios comunales dónde la gente interactúa mayormente en los complejos habitacionales. (Fig 5.20.)

El clímax del largometraje sucede cuando aparece este personaje y decide aparecer impromptu en la oficina donde laboran Amparo y Leticia. La aparición casi fantasmal sorprende al personaje principal ante la especulación de la muerte



5.19

“ES QUE ES TAN BONITO. NO TE IMAGINAS, SOBRE TODO EL BARRIO FRANCÉS, NO SÉ SI LO HAS OÍDO. YO NO SÉ PORQUE NO SE LES OCURRE HACER ALGO ASÍ, AQUÍ. FRANCAMENTE, NO HAY IMAGINACIÓN”



5.20

“NO, ESPERABA VERLO AQUÍ DESPUÉS DE TANTOS AÑOS... YO LO VEÍA CORRER EN ESTOS PASILLOS CUANDO ERA NIÑO, MANDELE SALUDOS A DOÑA AMPARO”

de Miguel Ángel y contrasta fuertemente con la hospitalización de Amparo. El regreso de este personaje a la escena es lo que define el sociólogo esloveno Žilavoj Žižek como “dos muertes”. Žižek argumenta que este tipo de fenómeno ocurre en dos distintos espacios: de forma real y la simbólica. En el caso de la muerte real, sucede el proceso biológico donde la existencia del personaje no aparece más y puede o no aparecer en pantalla. Mientras que la muerte simbólica es manifestada mediante un proceso que entra bajo la memoria, la inmaterialidad como un fantasma, pero sigue vivo, aunque no aparece en escena.²¹ La aparición de este personaje en este momento de la película, puede tomarse como una alegoría de que posiblemente las cosas serán como antes, una posibilidad de mejoría para Amparo y la ilusión de Leticia de conocer a una persona que sólo conoció por relatos. En una crítica hacia este largometraje, el escritor Paco Ignacio Taibo menciona que el regreso de Miguel Ángel, se puede entender como una añoranza de la clase media por salir de una crisis económica que ahoga la posición de bienestar que alguna vez se tuvo, pero, simbólicamente ya no es lo mismo.²² Contrasta con la transformación física del personaje y la desconexión que se nota en escenas que rayan en lo surreal cuando entran los marineros al departamento, marcados siempre por la violencia constante de la riña entre Miguel Ángel y los marinos, o la violación que sufre Leticia, interpuestas por el espacio que es Tlatelolco. A pesar del sonido causado por la conmoción, nadie se inmuta a ver o acercarse inclusive si alguno de ellos se encuentra bien, lo que me hace pensar que todo fue imaginación o una fantasía (aunque muy retorcida) de Leticia ante el trauma de saber que la muerte de Amparo y el espejismo de Miguel Ángel daban sentido y ganas de vivir, Algo que se manifiesta en el loop que hace Amparo al recoger y limpiar el cuarto de Miguel Ángel en la añoranza de un Mañana. Es interesante que al final se utilice el departamento como espacio donde la memoria habita y exista un orden simbólico cuando la esperanza del regreso de Miguel Ángel nutrió de alguna manera a los dos personajes principales, la inundación que se muestra en la última escena da paso a que esa memoria se quiebra y por tanto el *modus vivendi* anterior cesa de existir.

Vale la pena señalar que Naufragio a pesar de tener reseñas mixtas, tuvo éxito en las premiaciones nacionales. Entra dentro de un tiempo donde la producción de cine nacional careció de sustancia o argumentos sólidos en sus narrativas, por lo tanto, Naufragio se considera un largometraje importante de la cinematografía de Jaime Humberto Hermosillo y de los setenta. En un afán de reestructurar el cine nacional, el gobierno cortó presupuestos, quitó elementos importantes de apoyo a cineastas que desearon hacer narrativas complejas, dando como resultado comentarios como el de Guillermo Calderón, director de la Asociación



— — — — — LAS DOS MUERTES — — — — —



5.21

Espejismos y las dos muertes El clímax de la película y sus desenlaces caen metafóricamente en la última escena de la película, donde el mar, con el cual hace referencia a la secuencia introductoria, inundan el departamento y las pertenencias (y memorias) de Miguel Ángel, tan pronto sucede la muerte de Amparo.

de Productores y Distribuidores de películas mexicanas: “*La gente va al cine a divertirse, no a cultivarse*”.²³ O películas de corte moralista, que nada más reflejaban el estancamiento narrativo como el caso de *Perro Callejero* (1979) de Valentín Trujillo, que utiliza a la unidad habitacional todavía como un símbolo de estatus frente a las vecindades aledañas. Todas estas acciones presagiaron el deterioro en ascenso que deparó para el país. La industria nacional sufrió un problema terrible cuando a finales del sexenio, el 24 de marzo de 1982, la Cineteca Nacional (en aquel entonces ubicada entre Río Churubusco y Calzada de Tlalpan, a lado de los estudios Churubusco) ardió en fuego destruyendo una buena parte de la colección fílmica del país. Alrededor de 40 mil rollos de filmación correspondiente a más de seis mil títulos y acervo fílmico, pérdidas de libros, fotografías y carteles, además de ocho muertos y 38 heridos.²⁴ Con la sucesión presidencial de Miguel de la Madrid Hurtado, el país se encontró sumido en una profunda crisis económica y social. En agosto de 1982, México fue el primero de muchos países latinoamericanos que dejaron de pagar su deuda soberana, por factores acrecentados de la inestabilidad financiera de los anteriores años y otra caída en los precios del petróleo, también se considera que uno de los factores que incrementaron este desbalance macroeconómico fue la entrada abrupta al sistema de liberalización económica, que fue tendencia durante esta década. Este sistema mejor conocido como neoliberalismo fue adoptado en muchos países de primer mundo, como una solución para dinamizar el mercado en estancamiento y una forma contraria a la planificación estatal Keynesiana, como define el escritor inglés George Monbiot, perfila a los ciudadanos como consumidores, cuyas elecciones democráticas se ejercen mejor al comprar y vender.²⁵ De esta forma, se empezaron las licitaciones para la venta, desglose de compañías y consorcios dependientes del estado. La privatización y comercialización de servicios utilitarios como luz, agua, salud, educación, caminos, e incluso seguridad permite que las brechas socioeconómicas crezcan. Esto paso precisamente con la vivienda, que fue el primer mercado que cayó bajo esta doctrina económica. No obstante, en el gobierno de De la Madrid, el proceso se planificó, pero no se ejecutó, y todavía se desarrollaron planes para abastecer de vivienda de interés social en las ciudades mediante planes de Desarrollo Urbano efectuados entre 1983 y 1984. Estos, buscaban aliviar el problema imperante de la migración campo-ciudad, que sufrió desempleo y falta de oportunidades por la crisis, generando desarrollos suburbanos no apegados a la traza urbana, con carencia de servicios e infraestructura, en condiciones deplorables y alejados de las fuentes de empleo.²⁶ La investigadora sobre desarrollo urbano mexicana Claudia Puebla menciona que durante los años ochenta la cantidad de fondos que el gobierno pidió a los bancos

“LA GENTE VA AL CINE A DIVERTIRSE, NO VA A CULTIVARSE”

GUILLERMO CALDERÓN



1982, LA
CRISIS QUE
GENERÓ TODO

ARCHIVO
HISTÓRICO
PERDIDO

¡VEA COMO
SE INCENDIA
LA CINETECA
NACIONAL!

EL SINIESTRO
EN SIG.PÁGINA ►

“EL CINE ESTA SALVADO”

MARGARITA LÓPEZ PORTILLO

“PERRO CALLEJERO”

LA PELICULA DE GILBERTO
GAZCÓN RETRATA LA VIDA
CALLEJERA DE LA CIUDAD

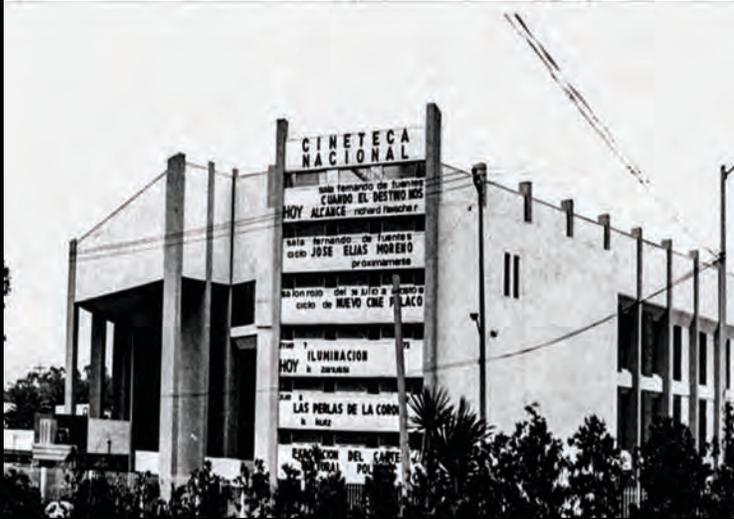
“CULMINACIÓN DE GRAVES PERIPECIAS” /ALFREDO JOSKOWICZ.



5.23



5.24



5.25



5.26



5.27



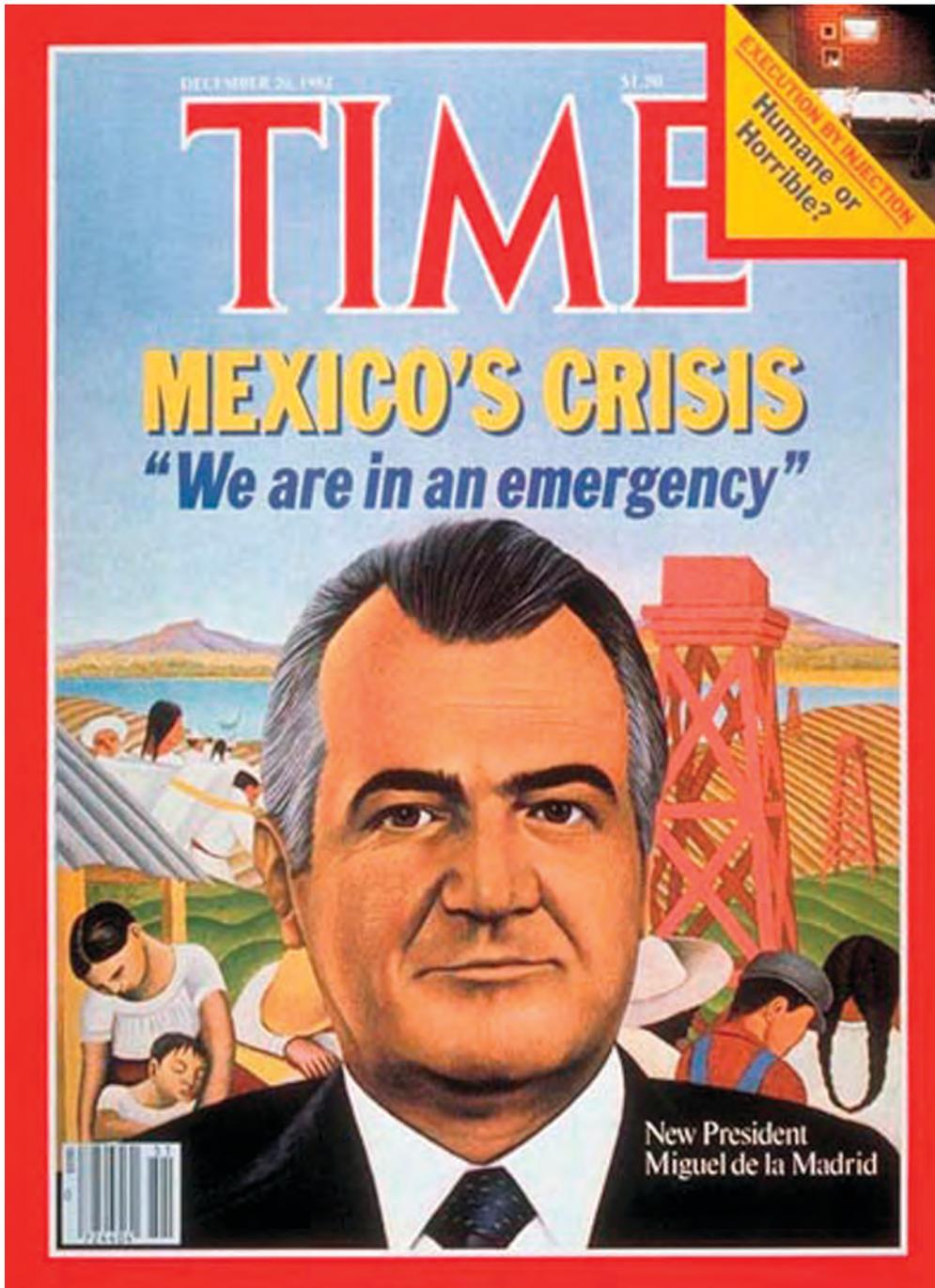
5.28

internacionales presentaron una serie de cláusulas para seguir con una tendencia neoliberal, lo que hace determinante la forma de gestionar los recursos, los cuales se aplicaron a todas las administraciones nuevas y existentes propiedad de BANHUOP.²⁷

Nonoalco-Tlatelolco, al formar parte de una subdelegación, poseyó ciertos recursos autogestionados, pero para muchos factores de mayor importancia para el mantenimiento de la unidad, necesitaba de la AISA, que formaba parte de BANHUOP. Los recortes gestionados por las políticas anteriormente mencionadas, así como corrupción endémica generaron problemas en partes integrales de los edificios, creando el ambiente perfecto para el desastre. Como antecedente tenemos una serie de temblores ocurridos como mencioné anteriormente, así como un sismo ocurrido el 14 de marzo de 1979, con una magnitud de 7.6 grados, evidenció muchos problemas con las cimentaciones de edificios del tipo C de la unidad. Los edificios *20 de noviembre*, *5 de febrero*, *Atizapán*, *Chamizal*, *Molino del Rey*, *Nuevo León*, *Presidente Juárez*, *Revolución de 1910*, *Tamaulipas*, *Xicoténcatl* y *Zacatecas* presentaron problemas, inclusive se habló de un desalojo para reforzar sus estructuras, pero no se realizó nada con mayor impacto por parte de la AISA, lo que muchos vecinos consideraron como un ciclo vicioso, porque esto sucedió desde las primeras afectaciones llegando a paliativos burocráticos.²⁸

Debido a las quejas realizadas por ese incidente, la FONHAPO contrata a una firma que se encargó de investigar y solucionar a fondo la causa de las fallas que presentaron esos edificios. Las obras de los edificios comienzan hasta 1981 y se concluyen de manera intermitente en 1983, con relativo éxito salvo por el edificio *Nuevo León*, que muestra un vicio oculto desde la inauguración y que evidenció la falta de supervisión y la característica costumbre del gobierno de abrir toda obra pública precipitadamente. Todos los edificios de tipo I, utilizan un tipo de cimentación a base de cascarones de concreto invertidos, muy similar a un cajón de cimentación, con la excepción de que esta es cóncava. El cascarón deja una celda que hace contrapeso de todo el edificio y está diseñado para que cuando suceda un sismo, el edificio actúe con la inercia del movimiento, similar a la reacción de un bote en el mar. En condiciones ideales es un sistema económico que elimina el uso de pilotes o de armados de gran complejidad, pero el suelo de la zona es de tipo arcilloso, y de acuerdo al arquitecto Santiago Jordá, las paredes de contención se fraguaron de manera incorrecta, causando grietas y filtraciones las cuales empezaron a afectar al edificio *Nuevo León* causando hundimientos diferenciales en los módulos.²⁹ La reparación consistió en colocar pilotes de control en las zonas más afectadas del edificio, sin clausurar las fisuras en los muros de contención. No pudieron

realizarse debido a los recortes presupuestales que BANHOUP consideró. El edificio volvió a ocuparse, pero los efectos posteriores se convirtieron en catástrofe para la unidad. En 1984, se cumplieron los 20 años establecidos por el contrato de participación inmobiliaria que originalmente se establecieron por BANHOUP para convertir los departamentos en propiedades privadas, a la par de deslindarse de los altos costos que les causaba Tlatelolco. Una de las grandes razones por las que la unidad entró en un estado de constante degradación fue a que a pesar de los esfuerzos de los vecinos por mantener estas áreas funcionando correctamente, son complicadas si no existe suficiente cohesión social y un organismo que pueda ayudar a la administración correcta de los fondos económicos. Aquí vemos una falta de atención por parte de las autoridades en ayudar a los habitantes de la unidad y una muestra de desinterés y querer deshacerse de un problema que ellos mismos generaron. El estado de semiprivatización de Tlatelolco llegó en un momento complicado, para los habitantes de la unidad, para el institución y para la ciudad.³⁰ Muchos vecinos optaron por no pagar sus cuotas, y realizar protestas, otros simplemente no pudieron por falta de recursos, no obstante, esto fue una casualidad que ayudó a mantener en pie el complejo habitacional durante el suceso que cambió todo para el panorama urbano del siglo XX.



En la crisis y el sismo de 1985

5.29

La imperante crisis económica a través de los medios En 1982, bajo la presidencia de Miguel de la Madrid, el país asumió los efectos de políticas monetarias y fiscales que acrecentaron las problemáticas sociales existentes. En la portada de la revista *Time* de diciembre de aquel año, se presenta el título “Estamos en una emergencia”.



7:19: Tlatelolco durante el sismo

El filósofo y sociólogo alemán Theodor Adorno menciona que sólo el sufrimiento individual legitima la actividad filosófica, pero a través de las reflexiones sucedidas por esta pérdida se puede adquirir experiencia y descubrir los conflictos no resueltos de la sociedad.¹ El 19 de septiembre de 1985, fue una fecha que definió la experiencia colectiva de toda una ciudad, pero a través del sufrimiento individual que cada ciudadano experimentó nos dio paso para transformar muchos aspectos que ahora vivimos en la urbe del siglo XXI. Aunque como toda experiencia mexicana, con sus matices de irrealidad y claroscuros.

Con el sismo de 1985, la unidad habitacional Nonoalco-Tlatelolco padeció un cisma. El *habitus* complejo que llegó a conformarse después de 21 años de inauguración sufrió otro suceso violeto. De manera cíclica, la violencia vino y generó cambios que resonaron en la sociedad civil, y causaron incomodidad en las esferas más altas del gobierno que estaba preocupada más en implementar una agenda privatizadora en los bienes del país, organizar un campeonato mundial, a pesar de los costos elevados con cargo al erario y evitar la caída de un sistema que cada vez se hizo más insostenible. El sismo llegó en una sociedad inmersa en la desaceleración económica, la incertidumbre laboral y la caída del estado benefactor. Ahora bien, la ciudad siempre ha tenido memoria de que los sismos imperan en el terreno de al menos el centro de la ciudad, y que este siempre se presenta vulnerable. En 1920 se creó el primer Reglamento de construcción en el entonces Distrito Federal, pero hasta 1957 se redactaron normas para que los edificios tuvieran algún tipo de seguridad estructural, así como un responsable de la obra dado de alta en un padrón gubernamental. A esta figura más tarde se le conoció como Director Responsable de Obra en una modificación al reglamento realizada en 1977.² Si bien, se tuvo conocimiento de los niveles de intensidad que la ciudad podría experimentar en tiempos futuros, el reglamento resultó insuficiente ante el siniestro sucedido aquel día. Esto, combinado con corrupción imperante, hacinamiento en edificios habitacionales, uso indebido de inmuebles para otros giros y una situación de vulnerabilidad acrecentada crearon el ambiente propicio para el caos.

De manera impetuosa la tierra empezó a moverse, primero de forma lenta hasta llegar y chocar violentamente. Era un movimiento telúrico con una magnitud de momento de 8.1 grados. La gente asustada recurre a los espacios abiertos de la unidad, otros deciden quedarse en los sitios que siempre mencionaron de manera popular que pueden salvar a alguien en un sismo. Mucha gente describió que la sensación que se sintió fue muy similar al estar en una barca en el mar.³ Las piezas de baldosa se movieron, los edificios chocaron y sus cimientos, debilitados. El siniestro duró un minuto, pero para los que se encontraban en los pasillos flotantes

de los edificios se percibieron como una eternidad. Después del tumulto, prosiguió la calma y el silencio. Espectral, con tolveneras de polvo, humo y sabor a gas, pero, sobre todo, de muerte. Aparentemente, el edificio Nuevo León, de tipo C, es la única construcción que se desplomó en ese periodo catastrófico, pero solo un fragmento de las repercusiones se notó en los primeros instantes del desastre.

De acuerdo a varios testigos, incluidos el arquitecto Santiago Jordá, el antropólogo Miguel Ángel Márez Tapia, el líder de frente de vecinos Cuauhtémoc Abarca y múltiples habitantes del conjunto habitacional denotaron que la densa neblina de polvo hizo más complicado observar el desastre sucedido, pero esto no evitó a que la gente que estaba en los alrededores ayudó a eliminar los restos y tratar de recuperar a los sobrevivientes.⁴ Y esto pasó en todos los espacios de la ciudad donde el siniestro generó su mayor desastre. El hotel Regis, el edificio de la SCOP, diversos edificios en San Antonio Abad, el conjunto Pino Suárez que albergó a tribunales de justicia, el hospital general del sector salud, el Centro Médico del IMSS, el hospital Juárez del ISSSTE y una plétora de edificios tardomodernos sucumbieron al movimiento telúrico. Obras arquitectónicas de la generación que siguió los principios de Le Corbusier a santo y seña no pudieron soportar la violenta inercia que el pantanoso terreno del centro creó durante aquel minuto. En un instante, el proyecto nación del “progreso” y el milagro mexicano que diseñó el estado mexicano, metafóricamente hablando quedó en el mismo estado anímico de la capital. El sismo causó que los servicios de infraestructura se desmoronaran. La red eléctrica de la zona metropolitana quedó suspendida ya que cinco subestaciones quedaron muy dañadas. Las estaciones centrales telefónicas de Telmex, que por varios años se encontraron con problemas sindicales, se desplomaron en sus sedes del centro histórico, dejando en un hoyo negro las telecomunicaciones, tanto nacionales como internacionales. El metro, que de sorpresa no sufrió daños aparentes, sirvió como espacio de relativo refugio al caos en la superficie, entró en suspensión de labores. La transmisión de Televisa Chapultepec se paralizó y queda como testigo audiovisual del siniestro el fragmento del telediario matutino *Hoy mismo* cuando la conductora Lourdes Guerrero, titubeante menciona la hora, ante una falsa idea de tranquilidad. El edificio colapsó dejando varios muertos y heridos. (fig.5.31)⁵

El ego de algunos arquitectos oficialistas se quebró al igual que sus obras. Enrique Yañez, proyectista del Centro Médico nacional, parcialmente destruido y con una cifra de muertos considerable, mencionó que no existieron culpables, y que su labor es ajena a las consecuencias del temblor.⁶ Gran parte de los edificios proyectados por Mario Pani, al ser uno de los arquitectos preferidos del *establishment* mexicano, ya que dejó mucha obra en la mancha urbana de la ciudad colapsó o quedó severamente dañada con el sismo. Cabe resaltar que muchos de





estos edificios eran de corte público y habitacional como los condominios en Río Guadalquivir con Paseo de la Reforma y la escuela normal de maestros en Tacuba los cuales quedaron dañados, pero, el multifamiliar Juárez en la devastada colonia Roma y el anteriormente mencionado edificio Nuevo León tuvieron una suerte fatídica en los ámbitos físicos y mediáticos. Cuando se le preguntó a Pani, cuál era su postura legal en la caída de estas edificaciones y ante especulaciones de la prensa, que buscaba chivos expiatorios dentro del caos y la conmoción, la respuesta del arquitecto fue concisa al precisar que estaba tranquilo y estaba preparado ante cualquier batalla legal que pudiera pasar.⁷ Ahora bien, mencionar que fue culpa íntegramente de los arquitectos es caer en un error inflamatorio y buscar una razón rápida ante un problema multifactorial que se gestó desde la misma concepción de un país que falló ante sus propios ciudadanos, de las políticas anticuadas y de la incompetencia que resultó en la crisis social. Sin embargo, algo que es innegable es que la cara de la ciudad de México cambió para siempre y esta ruptura resonó en nuestra profesión más que nunca. Los magnos proyectos arquitectónicos que mostraron el anteriormente citado “progreso” de un país ansioso por ser un protagonista en el juego geopolítico mundial pasaron a ser como menciona el escritor Carlos Monsiváis, “ruinas que alguna vez fueron promesas de modernidad victoriosa”.⁸ Más de 5 mil edificaciones quedaron con daños parciales o totales, y el temblor solo fue el inicio de la reacción en cadena de cambios totales.

Antes de explicar los actos cronológicos que sucedieron después del desastre, debo mencionar que ciertos elementos de planeación urbana fueron propicios para un desastre de tipo natural, repercutieron de manera catastrófica en condiciones de vulnerabilidad. Como menciona la académica mexicana Gabriela Estrada Díaz, la noción de riesgo ante estos elementos es relevante debido a que la configuración de un espacio puede determinar sucesos que afecten a las personas y sus bienes.⁹ La ciudad de México, como mencioné anteriormente, debido a la depresión económica y malas políticas de planeación e integración urbana de población vulnerable generó condiciones de hacinamiento, sobre todo en colonias populares de los primeros cuadrantes del centro histórico, así como casas y edificios departamentales en colonias de origen más acomodadas como la Roma, Condesa y Juárez, padecieron decaimiento urbano y pauperización. Entonces el riesgo se explica como una construcción social, ya que dependen intrínsecamente de las condiciones de vulnerabilidad que una sociedad produce frente a un desastre natural. Campamentos irregulares compuestos de migrantes económicos de los estados más vulnerables del país, porque el trabajo agrario quedó precarizado durante la crisis. Además de estos, obreros industriales, albañiles, campesinos con familias enteras y personas que ganan por debajo del salario mínimo, conviviendo en viviendas improvisadas de jacales, tabicón



5.33



5.34



5.35

Ejemplos del movimiento moderno bajo los efectos del sismo Edificios públicos y habitacionales diseñados bajo los principios modernos como el multifamiliar Juárez (Mario Pani) *fig 5.33*, el Centro Médico Nacional (Enrique Yañez) *fig 5.34*, y el centro SCOP (Carlos Lazo) *fig 5.35*, sufrieron estragos tanto físicos como espaciales. La ciudad de México transformó su faceta en unos cuantos minutos.



5.36



5.37



5.38



5.39



5.40

Destrucción y lo que quedó Grandes partes del centro de la ciudad quedaron paralizadas frente al siniestro. De acuerdo a relatos y crónicas sucedidas durante estos días, mencionaron un olor pugnante a muerte y gas, por las tuberías dañadas (fig 5.36.). Los militares fueron desplegados en el plan DN-III para resguardar saqueos a edificios derrumbados (fig 5.37.). Fotografías de Enrique Metinides captaron a lugares emblemáticos como el Hotel Regis después de su derrumbe (fig 5.38. y fig 5.40.). Tardaron semanas para que los escombros fueran desalojados del área (fig 5.39.).

gris, lámina corrugada, a veces cartón, construyendo poco a poco su patrimonio en las comunidades improvisadas surgieron. Muchas de estas comunidades autoconstruidas se asentaron en terrenos considerados inhabitables, como Nezahualcóyotl o reservas ecológicas como el cerro del Ajusco y cerro del Judío. Todas ellas se organizaron, se autogestionaron. El impulso fue buscar la seguridad de sus familias, de su espacio y representaron el arma de doble filo para el gobierno. Esto también sucedió en bastiones de lucha sindical por vivienda digna en lugares dentro de la traza urbana. Como menciona Carlos Monsiváis, el multifamiliar Juárez fue un vestigio de las conquistas de los sindicatos de antaño que respondieron a sus miembros. A diferencia de Nonoalco-Tlatelolco que poseyó una característica inmobiliaria y con variedad socio-económica, el multifamiliar Juárez estaba completamente destinado a trabajadores del estado y poblaciones vulnerables que lograron alcanzar un pedazo del estado benefactor mexicano. Varios inquilinos comentaron en las crónicas descritas por el escritor mexicano que la situación en el multifamiliar era ventajosa para individuos de clase trabajadora y pensionados debido a que el contrato de rentas congeladas se mantuvo hasta el día del temblor. Una victoria sindical lograda, ya que con 400 pesos al mes era posible pagar el arrendamiento del departamento y los servicios.^{10, 11} No obstante, estos logros obreros llevan consigo a líderes corruptibles que normalmente se aliaron al institucionalismo oficialista. Estos grupos normalmente se crearon para beneficiar a habitantes vulnerables, pero crearon un problema mayor al invadir y habitar en casonas dilapidadas de las colonias Guerrero, Santa María la Ribera, Morelos, Roma y Condesa, las cuales no soportaron el sismo. Esto no se limitó a estas colonias ya que el fantasma del hacinamiento y la infestación de terrenos asedió a Tlatelolco los años anteriores al sismo. Gran cantidad de los cuartos de servicio eran rentados, albergando en promedio a cinco habitantes en espacios de 10 m². Esta situación generó conflictos con los inquilinos por razones de mantenimiento en las áreas comunes. Este malestar en la unidad se acrecentó y se agregó como un detonante más al decaimiento de la unidad con la falta de apoyo por parte de la AISA y el gobierno, que para ese momento estaba en planes de privatizar la unidad. De parte de los inquilinos de azoteas, decidieron formar asociaciones como la Coordinadora de Cuartos de Azotea de Tlatelolco, la cual generó conflictos entre los grupos de vecinos regulares.¹²

El gran problema de mantener una economía de la subsistencia en un país con severos problemas económicos y de corrupción genera problemas de vulnerabilidad en situaciones de riesgo como temblores o desastres naturales. El arquitecto y escritor inglés Ian Davis en su libro *Arquitectura*

de Emergencia detalla que condiciones peligrosas como una rápida y desmesurada urbanización, emplazamientos de viviendas en zonas de riesgo, casas mal construidas, marginación y la insuficiencia de materiales locales crea el ambiente perfecto para la catástrofe, y que además de esto se vuelve un ciclo vicioso, por lo que la vulnerabilidad genera desastres, lo cual lleva a un crecimiento urbano descontrolado, que lleva a crear nuevos espacios vulnerables y comienza el ciclo. En este caso se da principalmente en las zonas pobres de los países económicamente débiles.¹³ Davis establece que este círculo de **pobreza-vulnerabilidad-subdesarrollo** determina en la mayoría de los casos, la respuesta ante la inminente reconstrucción y los mecanismos de apoyo por parte de las instituciones políticas. En resumen, a pesar de que un país en vías de desarrollo se enfoque en soluciones colectivas apoyadas por mecanismos sociales, inevitablemente sufrirá los estragos de los procesos legales, políticos y económicos que incrementarán el tiempo de recuperación e inversión hacia los damnificados, aspecto que sucede en menor medida en países con un estado de derecho y economía fuertes.

Durante el sismo, estalla la visión tradicional de la vida urbana y del centralismo de la capital. Se hace evidente la enorme fragilidad de concentración de bienes, servicios y personas en territorios administrados negligentemente. El gobierno quedó paralizado, sin una argumentación convincente de la catástrofe sucedida en el polo político y económico más importante del país. Tragedias por negligencia ya sucedieron anteriormente con la explosión de tanques de gas LP, propiedad de PEMEX, el 19 de noviembre de 1984 en San Juan Ixhuatepec (San Juanico), Estado de México, pero el estado cínicamente atendió los problemas con una triada que denominan las investigadoras Silvia Sigales Ruíz y Michèle Caria como **NECODI: Negligencia, corrupción y discriminación**.¹⁴ La falta de acción para mitigar los daños desencadenó el enojo de los afectados, que incapaces de hacer valer sus derechos, se agruparon creando una de las primeras asociaciones civiles desincorporadas de cualquier postura política. Hasta que esta ira fue aprovechada por el Partido Socialista Unificado de México (PSUM) de pensamiento marxista-leninista, quien terminó adhiriendo en sus filas al grupo de vecinos, la cual perdió así, toda legitimidad y objetivos como Asociación Civil. Pero para el día del temblor, el gobierno otra vez mostró de nuevo su debilidad y falta de organización, y el efecto colateral fue mayor generando acciones insólitas por parte de la sociedad. A las diez de la mañana, Miguel de la Madrid realizó un comunicado exhortando a la población para que cuidaran sus bienes, se quedaran en casa, y paradójicamente, auxiliaran a sus semejantes. Este mensaje gris, como el de “*renovación moral*” que acuñó durante su campaña presidencial, se presentó omiso para la gente que deseaba ayudar de todas las

RESPUESTA GUBERNAMENTAL



RESPUESTA CIVIL



5.41

Ayuda colectiva ante la falta de respuesta del estado, Desde el inicio de la película, podemos observar los pensamientos que cruzan la condición que Amparo y Leticia esperan de Miguel Ángel, el hijo desaparecido.

maneras posibles.¹⁵ Por parte del gobierno, se decide implementar el plan DN-III, el cual utiliza activos militares para mantener orden y mitigar posibles pillajes a los edificios dañados, sin embargo, este despliegue fue visto como paternalista. La estrategia principal que ellos establecieron para lidiar con las edificaciones derrumbadas era clausurándolas e incluso abogar por demolerlas en el instante para evitar posibles daños, olvidando a la gran cantidad de gente que se encontraba atrapada en las ruinas. Esto creó una paradoja ante la cual se opuso la sociedad civil, ya que esta abogaba por encontrar a sus desaparecidos de la manera que fuera. En este momento que el impulso humanitario se convierte en un deber civil. La gente se juntó en las labores de quitar escombros, aprovisionar albergues, organizar los víveres y enceres que reestructuraron brindando fluidez que mitigó el estado anímico de la capital. Estas conexiones colectivas de una forma proporcionaron datos importantes ante el sesgo de información que estaba ocurriendo debido a la caída de las cadenas de televisión, uno de los recursos de noticias más importante para los mexicanos. Evitando caer en la especulación y rumores que otras fuentes estaban proporcionando. Es interesante que este apagón de información, y en general la postura de los medios se haya tomado con calma, cuando las cosas no pudieron ser peores para una ciudad sumida en la disparidad económica y problemas de ordenamiento urbano. Precisamente la espontaneidad permite que brigadas se formen independientemente de las clases sociales. Carlos Monsiváis menciona que chavos-banda, estudiantes de la Anáhuac, así como estudiantes de la UNAM, junto con oficinistas y obreros conformaron una insólita unión en búsqueda del bien común y el apoyo solidario.¹⁶ El dolor personal y social, así como la indignación ante un sistema fallido de atender concretamente a estas eventualidades. La solidaridad consolida nuevos espacios civiles, ya que se estima que alrededor de un millón de personas se evocaron a realizar distintas labores en el periodo del temblor. Monsiváis también en sus crónicas sobre el temblor mencionó que uno de los sentimientos que más se sintieron durante el sismo fue de actuar de manera compulsiva, pero con decisiones morales de ayuda mutua. El rescate de propios y extraños se volvió una actividad constante. Transcurrieron cuatro horas y se estimó que alrededor de 4 mil 500 personas lograron ser rescatadas por rescatistas improvisados. Espacios de esparcimiento o destinados para actividades al aire libre como el parque del seguro social (parque Delta), la alameda central y parques como el México y el España en las colonias Condesa y Roma se destinaron como anfiteatros, lugares donde las personas fueron a reconocer los restos de sus familiares abatidos por el sismo. Los panteones tradicionales como el de Dolores, y San Nicolás Tolentino se desbordan, por lo que la mayoría de los cuerpos no identificados quedan en fosas comunes en el panteón de San Lorenzo Tezonco. La ciudad se vuelve, por fragmentos una morgue a cielo abierto.

MAPA DE RIESGOS DE LA CIUDAD DE MÉXICO Y EDIFICIOS DERRUMBADOS DURANTE EL TEMBLOR DE 1985.

Población CDMX:

8,831,079

Población Total:

12,895,607

Densidad por Km2:

5,967.00 personas

Simbología

- Edificios Derrumbados
- Zona Riesgo Muy bajo.
- Zona Riesgo Bajo.
- Zona Riesgo Medio.
- Zona Riesgo Alto.
- Zona Riesgo Muy alto.

Fuente:

Censo de población y mancha urbana en:

● INEGI, "Censo General de Población y Vivienda" DF y Edomex, INEGI, 1940-1990.

● Pradilla Cobos, E. (2016). Zona Metropolitana del Valle de México: neoliberalismo y contradicciones urbanas. en: Sociologías, Porto Alegre, año 18, no 42, mai/ago 2016, p. 54-89.

● Siemeo, F. (2017). Comparativa de edificaciones caídas en los temblores del 19 de septiembre 1985 y 2017. FUNDARQMX.

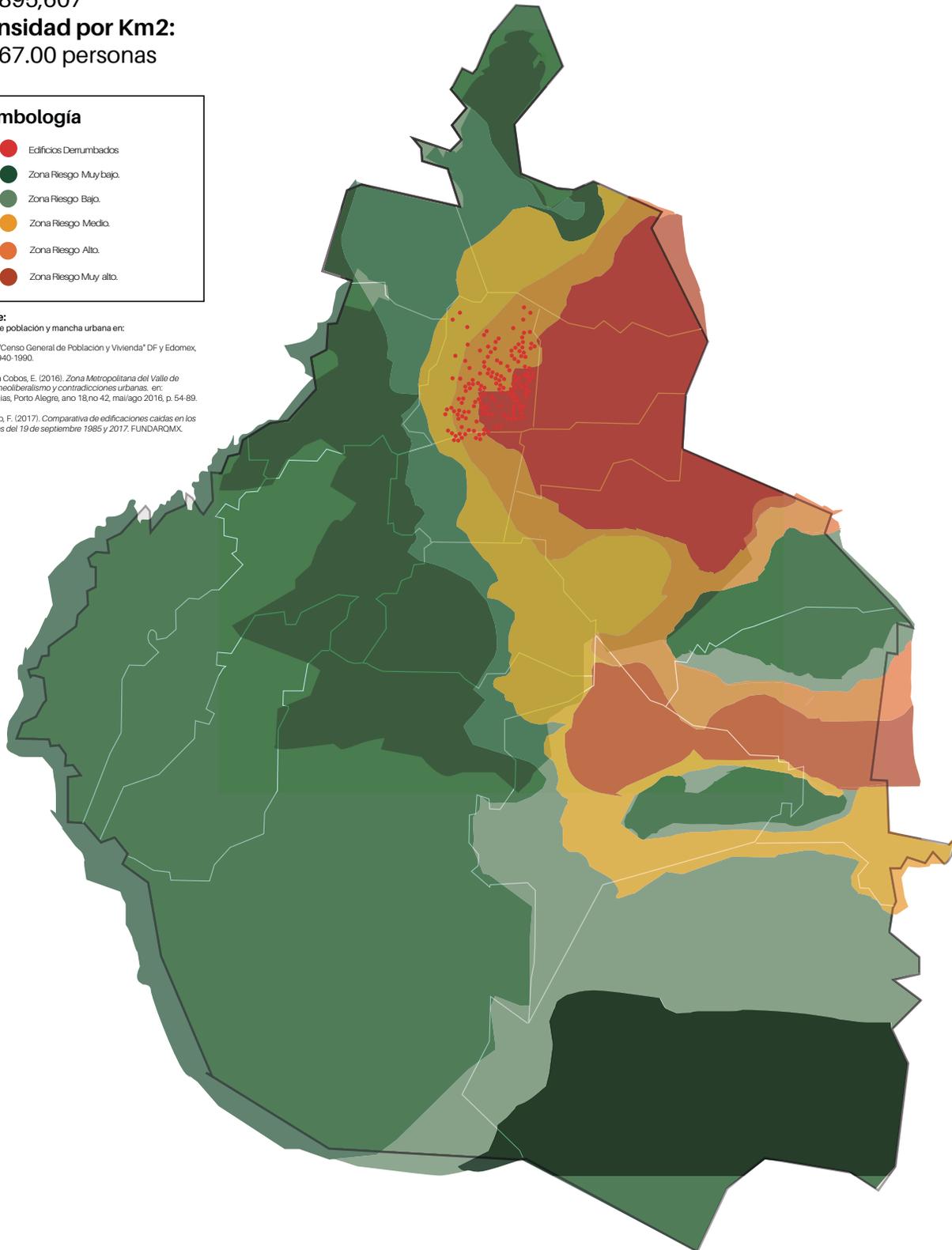




Fig.1. Soldados son desplegados mediante el plan DN-III para generar control.



Fig.3. Anuncios en periodicos notifican a la poblacion de la catastrofe.



Fig.4. Voluntarios se unen a labores de rescate y recolección de cuerpos.



Fig.2. Restos de edificios se contraponen a la torre Latinoamericana.



Fig.5. Los restos del hotel Regis se muestran colapsados.



Fig.6. Estructura de un edificio colapsado en la colonia Roma.

Durante los primeros días del temblor los medios de comunicación se centraron en reportar con cierta veracidad los elementos sucedidos, sin embargo, faltó organización en estos para proporcionar la ayuda adecuada. En estos casos, la radio proporcionó elementos más útiles y efectivos para mitigar la necesidad de esparcimiento informativo. Con el caso de la televisión, esta propagación fue breve ya que se decidieron reportar de manera amarillista, enfocándose en las escasas labores eficientes que el gobierno realizó y en especulación de tabloide como el caso de Luis Ramón “*Monchito*” Navarrete, un niño que supuestamente estaba enterrado bajo los escombros de la casa de sus abuelos en el centro histórico. Durante 42 horas seguidas, fotoperiodistas y camarógrafos del *Unomásuno*, *El Sol de México*, *Televisa* e *Imevisión* se refugiaron entre los escombros para poder lograr capturar la toma de su rescate. Pero ese momento nunca llegó. No hubo rescate y la gran foto no pudo ser tomada. Reportes circularon en el mundo hispanoparlante con la crónica proporcionada por José Comas para *El País*. Todo se convirtió en una escenografía que se prestó ante la psicosis colectiva y las ventajas de los supuestos familiares del menor atrapado.¹⁷ Como menciona el politólogo neerlandés Uriel Rosenthal, la mediatización del desastre transmite emociones, además de elementos cuantitativos muy representativos para que sea comprendida la magnitud del acontecimiento desastroso y esto es corroborado por otros sociólogos como Russell Dynes y Ashleigh McKenzie en los que la mediatización es tan poderosa que define lo que es un desastre.¹⁸

Los medios de comunicación audiovisuales abordaron el tema de la manera más vulnerable al tomarlo desde el punto de vista escandaloso, amarillista, y con la sobreexposición de las víctimas, caracterizándose por la falta de contenidos certeros, que pudieran ayudar a mejorar las condiciones de auxilio, rescate y prevención. Como mencioné anteriormente, en un inicio la información fue contundente, y brindó un panorama a la magnitud de la situación. En una de las secuencias más icónicas de este periodo, se escucha la locución de Jacobo Zabłudovsky a lo largo del recorrido que realizó en helicóptero el reportero Guillermo Pérez Verduzco sobre las áreas afectadas por el temblor.¹⁹ Este fragmento es importante destacar ya que podemos observar de manera aérea la situación de crisis que mucha gente vivió a nivel de calle y en situaciones de extrema desconexión de su entorno físico-urbano, le brinda también un valor contemplativo a toda la grabación ya que se muestran todos los edificios históricos o con relevancia para la vida diaria de la ciudad reducidos a escombros o en estados anímicos. Aparecen nubes de polvo, humo de los incendios y el caos que rodea la traza urbana, destaca la similitud de los fotogramas en su narrativa visual a las zonas en guerra. Pérez Verduzco narró estoicamente que edificio

estuvo emplazado, mientras la cámara guía hacia los escombros. El contexto de este clip resulta desolador ya que a pesar de no realizar *Close-ups* que denoten la situación en la superficie, nos muestra la faceta de caos que estaba en la ciudad. Cuando el helicóptero llegó a la zona de Nonoalco-Tlatelolco, vemos una imagen muy clara del desastre ocasionado por el sismo. “*No quedan sino ruinas*” mencionó el reportero mientras vemos el desastre que, a diferencia de los otros que se mostraron cubiertos de polvo y humo, nos muestra con mayor claridad la destrucción de este inmueble. Para finalizar esta secuencia, el reportero añadió que fue imposible saber inmediatamente cuantas personas perecieron en esta tragedia. De estas cápsulas, se puede considerar a esta mencionada como una de las pocas que nos dan una dimensión real de los eventos y no una fabricación para alimentar el círculo de mediatización insensible que caracterizaron estos meses.

En el caso de Tlatelolco, con la caída del edificio *Nuevo León*, como mencionan varios inquilinos de edificios aledaños fue un milagro que no cayera del lado del edificio Michoacán que se encontraba a 25 metros del emplazamiento de la estructura colapsada. Al percatarse del derrumbe, trabajadores de limpieza, transeúntes e inquilinos empezaron a quitar escombros y alertaron sobre posibles fugas de gas que siempre presentó un riesgo latente. De estos individuos que apoyaron a quitar escombros surgieron personas que de manera heroica se sumergieron al mar de ruinas para rescatar a posibles sobrevivientes. Se fueron reuniendo en grupos y posteriormente formaron asociaciones colectivas para ayudar en los desastres posteriores.²⁰ De los tres módulos compuestos, sólo uno quedó en pie, pero con severos daños que, de no ser demolidos hubieran generado mayor daño a los edificios colindantes. Se estima que en el edificio perdieron la vida alrededor de 472 personas, y las labores de rescate de cuerpos y escasos sobrevivientes se extendió hasta finales de septiembre, debido a las complejidades técnicas y otros peligros que se generaron como fugas de gas. Es interesante mencionar que el día del temblor, a las 11:45 de la mañana llegó el presidente Miguel de la Madrid, junto con el regente Ramón Aguirre para atender la necesidad mediática de una figura de estado en una situación de emergencia. De acuerdo a testimonios obtenidos por Carlos Monsiváis, se le aplaudió y se le exigió maquinaria para poder realizar las labores de rescate y demolición.²¹

El caso del edificio *Nuevo León* represento mediáticamente una de las imágenes más importantes del temblor de 1985 junto con el Hotel Regis y el multifamiliar Juárez. Este se presenta como una de las muestras más importantes de la tragedia por la cantidad de víctimas y por la dimensión del edificio. Resulta también destacable el hecho de que personajes mediáticos importantes como el tenor

“NO QUEDAN SINO RUINAS”



5.43

La narrativa audiovisual bajo el lente televisivo En la secuencia presentada por Jacobo Zabłudovsky el día del temblor, muestra en un recorrido aéreo a través de las áreas afectadas. En la narración de Guillermo Pérez Verdusco se muestran los edificios más emblemáticos que cayeron en el temblor, como el hotel Regis y el edificio de la Mariscal en el primer cuadro del centro histórico.



5.44

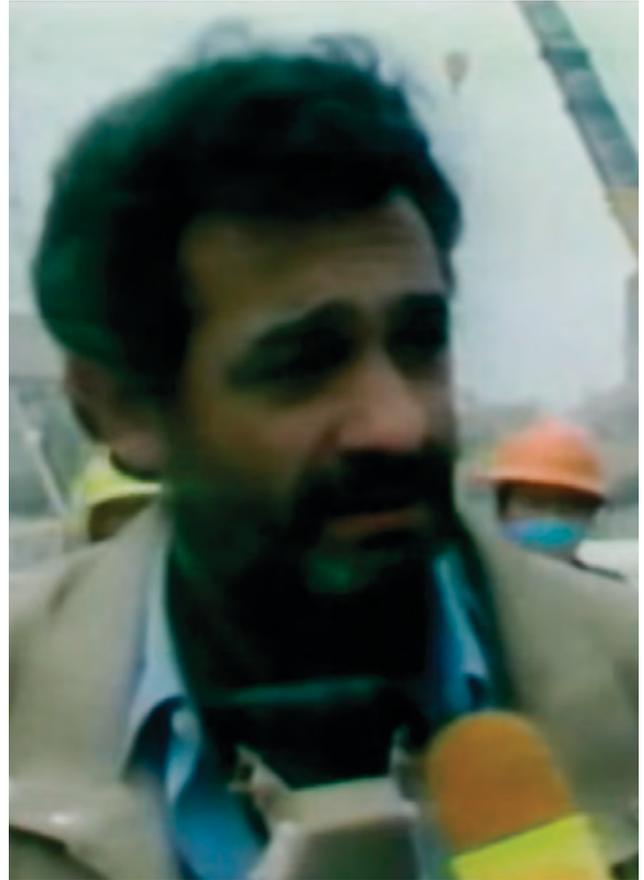
El conjunto Tlatelolco y la tragedia del Nuevo León La cadena de imágenes mostradas en este reportaje, representan los pocos vistazos de un material audiovisual de la tragedia, así como la magnitud del daño causado a la unidad habitacional antes de la ayuda colectiva y las demoliciones planificadas por la SEDUE.

español Plácido Domingo, quién acudió a rescatar a sus familiares que habitaban en este inmueble. Sus cuerpos son rescatados sin vida, pero Domingo continuó en labor de rescate hasta que se realizó el dictamen de demolición del edificio. En una entrevista televisada realizada por Guillermo Pérez Verduzco, se le preguntó la razón por la que él decidió continuar en la coordinación de abasto de material, equipo y alimento para las brigadas de rescate y responde que: *“Me importa hacer valer mi fama para obtener la ayuda internacional”*. En esta capsula se muestra la imagen del tenor con la barba crecida y con el rostro ojeroso. Es interesante que de fondo se aprecien los demás restos de los edificios y la imagen personal de este personaje denote una postura humilde.²²

Precede a la posición que muchos otros individuos con una fuerte posición mediática de realizar actos altruistas en beneficio a los afectados. Si bien, las acciones de Plácido Domingo fueron de una manera intrínsecamente ligadas al bienestar de sus familiares, el apoyo que realizó a los damnificados fue por una acción empática, sin embargo, mi conflicto reside en la sobre-explotación de la tragedia por parte de los medios para obtener interés, que muchas veces viene de la mano con el morbo para generar ratings. Los principales medios de comunicación adoptaron diferentes papeles a causa del sismo. En los aspectos positivos fue la posibilidad de establecer comunicación entre miembros en la ciudad y el único vínculo hacia el exterior mientras se normalizaron las líneas telefónicas y de fax. La radio y la televisión estatal fueron los primeros canales de esparcimiento de información mientras se notificó de los derrumbes y altercados a lo largo de la ciudad.

Mi hipótesis de la sobreexplotación de los sucesos de septiembre de 1985 reside en que, al ser un tema con alto impacto, con consecuencias devastadoras y que estaba en el ideario colectivo inmediato fue ideal para generar espectadores cautivos, creando un ciclo de atención. El sociólogo italiano Mauro Wolf menciona que cuanto mayor es la exposición a un determinado tema, mayor es el interés y, a medida que el interés aumenta, mayor es la motivación de la gente para saber más.²³ Sin embargo, pienso que mostrar en demasía temas delicados como la supervivencia de los individuos, si bien ayuda a concientizar y generar empatía por parte los espectadores, como efecto adverso puede crear exposición no deseada y contraproducente hacia los afectados. Llego a la conclusión de que por más comercial que sean los intereses de negocio de los medios de comunicación, estos deben de mantener una responsabilidad pública. Esto debe iniciarse con un contenido donde se cuide la presentación, la forma y el fondo y que esta trate de ser lo más verídica a los eventos, sin caer en las pretensiones del amarillismo audiovisual.

Por otro lado, los medios de comunicación son de gran utilidad debido a que atribuyen a la compresión y dimensión de los límites de las afectaciones en términos materiales o intangibles. Esto generó que la sociedad se vuelva testigo de la creación



En la crisis y el sismo de 1985

5.45

Destrucción y lo que quedó Grandes partes del centro de la ciudad quedaron paralizadas frente al siniestro. De acuerdo a relatos y crónicas sucedidas durante estos días, mencionaron un olor pugnante a muerte y gas, por las tuberías dañadas. (fig 5.45.) Los militares fueron desplegados en el plan DN-III para resguardar de saqueos edificios derrumbados. (fig 5.46.) Fotografías de Enrique Metinides captaron a lugares emblemáticos como el Hotel Regis después de su derrumbe (fig 5.47. y fig 5.48.). Tardaron semanas para que los escombros fueran desalojados del área (fig 5.49.).

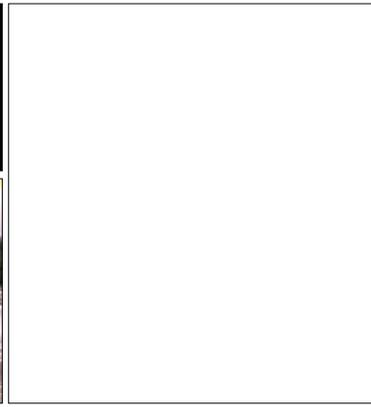
de una memoria colectiva en la que la incapacidad de las instituciones y la imperante presión por mejorar las condiciones genere cambios en la morfología de la ciudad. Para el caso de Tlatelolco aplica esta misma lógica, pero, por otro lado, a lo largo de la historia de las imágenes modernas, la visión de Tlatelolco representó el avance del estado benefactor y ver en los noticiarios en las fotografías de los periodistas, el derrumbe de este símbolo se vuelve la metáfora de la crisis en el país. El historiador de arte estadounidense Douglas Crimp menciona que una fotografía representa el objeto de deseo y que ese significado temporal puede volverse ausente si se pierde el anhelo inicial.²⁴ A pesar de que lo anteriormente citado aplica a instalaciones de arte, el ejemplo de la imagen arquitectónica representa una fabricación de ideas importante para los gobiernos y círculos de poder. Quizás, el desencanto con los proyectos faraónicos del estado no fue el caso ya que se construyeron obras públicas importantes en sexenios posteriores al del presidente De la Madrid, no obstante, la imagen del estado fuerte y omnipresente que poseyó en épocas anteriores ya no resonó más en los ochenta convirtiéndose en una memoria más del ideario mexicano.

Tlatelolco se desarrolló como un Proyecto utópico, pero dos factores quebraron la ilusión colectiva y resignificaron el simbolismo de esta unidad hacia tonos más oscuros. El primero sucedió en 1968, pero este pudo contenerse por un estado hermético que trató de limpiar el discurso a su favor. Y, el segundo, era inevitable contener los daños debido al desastre físico y social que causó. El conjunto habitacional, como menciona el investigador Rubén Gallo, pasó de ser la utopía de la modernidad mexicana a la distopía de un estado desinteresado por atender a sus ciudadanos.²⁵

En la unidad habitacional, el derrumbe del edificio *Nuevo León* no fue el único. Se presentaron daños en el edificio Churubusco, de tipo K, el cual presentó fracturas en sus columnas en planta baja. Posterior al sismo, el edificio tuvo que ser apuntalado en su lado sur para evitar el desplome hacia otras construcciones colindantes. La torre de BANOBRAS sufrió daños estructurales en el sistema de soporte, al igual que la secretaria de Relaciones Interiores, que presentó hundimientos diferenciales y daños en el puente que conectó a los dos volúmenes del conjunto. De acuerdo al Fideicomiso Fondo Nacional de Habitaciones Populares (FONHAPO) y la Secretaría de Desarrollo urbano y ecología (SEDUE) una gran parte de los edificios de más de 4 niveles sufrieron daños que fueron desde los menos perceptibles a los que se notaron hundimientos diferenciales.²⁶

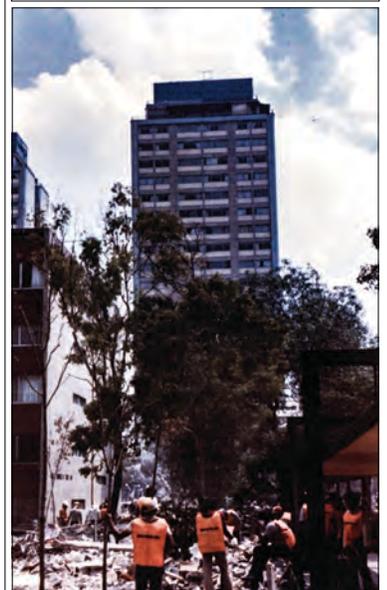
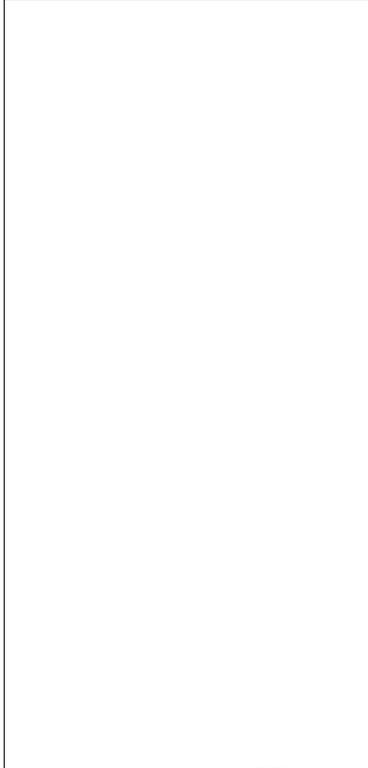
En este dictamen preliminar se estableció que, de los 101 edificios existentes en la unidad habitacional, 18 eran inhabitables, sin embargo esta cifra varió inclusive desde estimaciones dentro de la misma dependencia, estimando que unos 25 edificios presentaban daños fatales. Esta secretaria fue asignada para

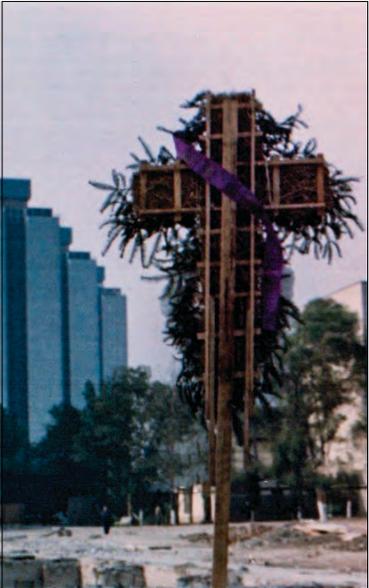
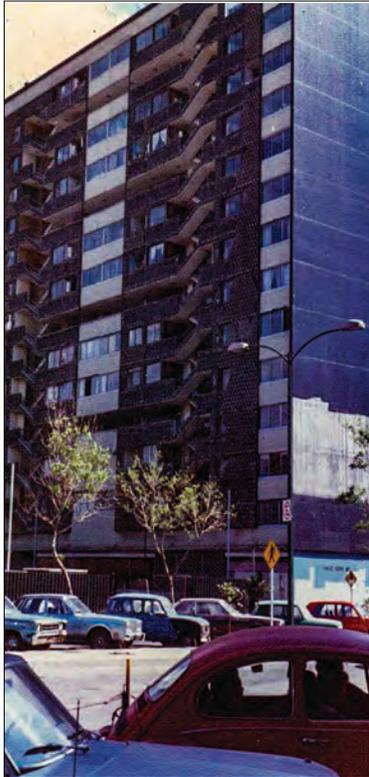
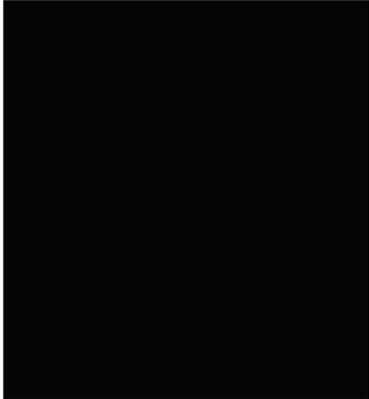
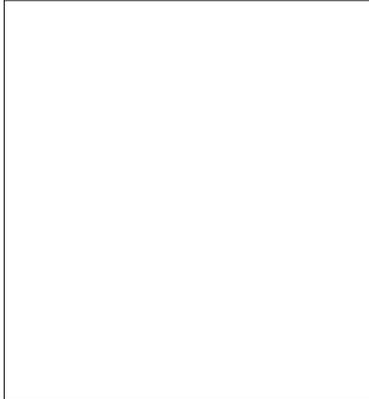
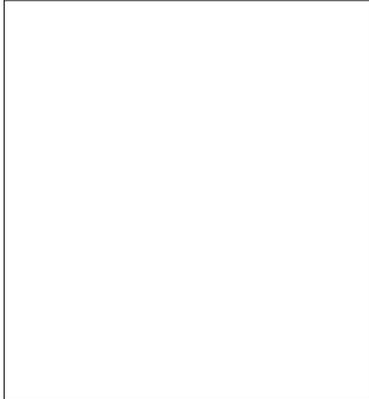
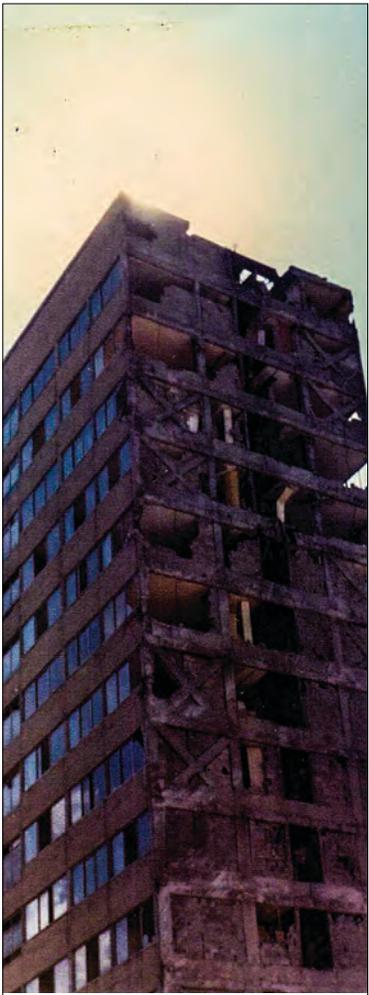
mitigar los efectos del sismo, de una forma, para deslindar a otras agencias estatales que apenas daban abasto para atender toda la conmoción post-sismo. Ante las respuestas de los funcionarios públicos que tuvieron sobre el incidente quedó clara la postura de indiferencia y deslinde de responsabilidades que el gobierno tuvo frente a la unidad. En términos absolutos era más fácil deshacerse de los edificios y catalogar el área para demolición como el multifamiliar Juárez, del cual solo quedó menos de un tercio del proyecto.²⁷ De acuerdo a las sociólogas Juana Isabel Conde López y Lilia Carolina Peralta Sánchez, el objetivo principal de esto era poder deshacerse de la mayor cantidad de edificios para desarticular el movimiento de autogestión y apoyo vecinal, que tomó mucha más fuerza con los eventos posteriores al sismo. Esta información se corroboró con lo que mencionó el director de la SEDUE de ese entonces, Guillermo Carrillo Arena. El asumió necesario “*hacer estrategias rápidas para acabar con el problema de Tlatelolco*”.²⁸ Carrillo Arena generó una campaña intimidatoria en contra de los inquilinos buscando la recuperación de viviendas, incluyendo a los sobrevivientes del edificio *Nuevo León*. En reportes oficiales declaró que 23 edificios serían demolidos, y sus habitantes se le brindaría indemnizaciones, así como créditos con bajo interés para adquirir viviendas, pero en las afueras de la ciudad, pero que el conjunto Nonoalco-Tlatelolco no se reconstruirá. Además de la inminente pérdida de patrimonio, los damnificados tendrían que demostrar con papeles el acuse de propiedad de sus departamentos para que pudieran exigir estas reparaciones, no obstante, muchos perdieron todo su patrimonio tangible e intangible, ya sea por miedo de que el edificio se cayera con las réplicas o en los escombros de los edificios afectados. Otros casos de peritaje e inconsistencias que cometieron las dependencias fueron de realizar dictámenes erróneos en edificios que necesitaban reestructuración. En el caso del edificio *Xicoténcatl* en un inicio se consideró sin fallas estructurales. Sin embargo 10 días después del primer peritaje, la SEDUE estableció el abrupto desalojo y demolición de este edificio, sin que hubiera posibilidad que los inquilinos extrajeran sus pertenencias. Nuevamente, sólo fueron ofrecidas indemnizaciones y terrenos en las afueras de la ciudad. Para los líderes vecinales, esto fue una técnica de intimidación para que se aceptaran las condiciones gubernamentales de lidiar con la unidad habitacional.²⁹ Para agregar más gravedad a la situación, BANOBRAS quedó debiendo alrededor del 75% del presupuesto original asegurado (unos 12 mil millones de pesos que para términos actuales equivalen a unos 174 millones de MXN) de los 16 mil millones originalmente acumulados por las cuotas de condóminos generando mayor conflicto e indignación ante los grupos que deseaban la reconstrucción de la unidad. Sólo se acotaron datos referentes a los edificios que eran administrados por la AISA, por lo que el dictamen



COMO CASITA DE NAIPES,
COMO CUERPO SIN COLUMNA
VERTEBRAL: CRUJEN MUROS Y
PISOS, SE DERRUMBAN DOS
MÓDULOS DEL EDIFICIO, Y
VUELAN VIDRIOS, LOSETAS,
PLAFONES Y PUERTAS.

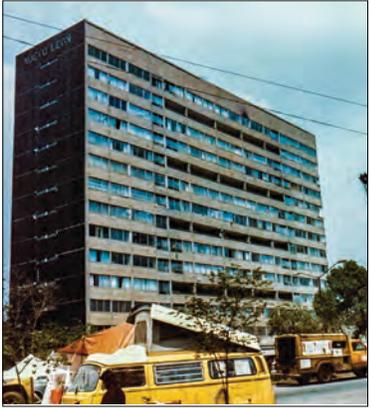
CARLOS MONSIVÁIS





TRAUMA:

En cuanto a su formación, dada su etimología, la palabra gr. traûma (τραῦμα) es anómala; se explica por analogía con 'fragmento'; es un compuesto del lexema verbal trô- 'herir' + el sufijo que expresa el resultado de la acción -ma, de ahí su valor como 'herida'.



de los edificios manejados por el ISSSTE quedó incierto, generando mayor especulación e incertidumbre respecto al destino de la unidad habitacional en los meses siguientes al temblor.

Por ello, frente a un descontento común el 29 de septiembre, asociaciones tlatelolcas acusaron a Carrillo Arena de querer acabar con la unidad. Este caso como el de otros, significó el desencanto contra la burocracia mexicana el cual se propagó en toda la sociedad civil. En palabras de Carlos Monsiváis, inmediatamente después del sismo: *“Urgen ya en las ciudades organizaciones autónomas, democratización, políticas a largo plazo y proyectos de racionalidad administrativa”*.³⁰ En la reunión de los vecinos de Tlatelolco, los vecinos se quejaron constantemente de que el estipendio de cuatro mil pesos diarios no era suficiente y los funcionarios solo se preocuparon en mantener una imagen apetecible a los reflectores que viraron su atención hacia los esfuerzos de Plácido Domingo. Este descontento generó protestas en las oficinas de la FONHAPO, generando mayor tensión por la fuerte cantidad de granaderos y militares que cercaban las oficinas. Las organizaciones de azotea, de vecinos se coordinaron para exigir a las autoridades la reposición de sus viviendas, pero tuvieron que pasar meses para que existiera respuesta.

Mientras, los espacios públicos de la unidad habitacional, como en toda la ciudad se convirtieron en sitios de refugio para los habitantes de los edificios dañados. La plaza de las Tres Culturas adquirió de nuevo otra transformación y se llenó de casas de campaña, algunos muebles que las personas pudieron extraer de sus viviendas siniestras y la continuidad de un fragmento de sus rutinas. La magnitud del desastre en la zona fue a tal grado que los campos de damnificados de diferentes zonas aledañas se combinaron dentro de un espacio. De acuerdo a Cuauhtémoc Abarca, muchos aprovecharon ese Momentum para poder recibir las dadas que estaba dando el gobierno para mitigar el problema, causando un conflicto interno. Por otro lado, en una entrevista, Guillermo Rascón, líder de la asamblea de barrios, que fue fundada a raíz del temblor mencionó que, últimamente fue algo benéfico para Tlatelolco que diversos contingentes se unieran dentro de estos campamentos, ya que estos ayudaron a promover presión necesaria para que las dependencias coadyuvaran para la reconstrucción.³¹ Opino que si bien, existen puntos a favor de esta alianza y que finalmente la convivencia intervecinal entre las comunidades de Nonoalco-Tlatelolco y sus colonias aledañas fue benéfico en algunas cuestiones, gran problema de las organizaciones son la falta de compromiso de sus líderes en brindar un bien común, en vez de sus intereses personales. Caso que sucedió con Cuauhtémoc Abarca que posteriormente obtuvo injerencia política. En este caso pudo lograrse una pequeña victoria para evitar el desalojo de múltiples familias de sus lugares de origen, conservando el ya de por sí lastimado tejido social que el



5.47



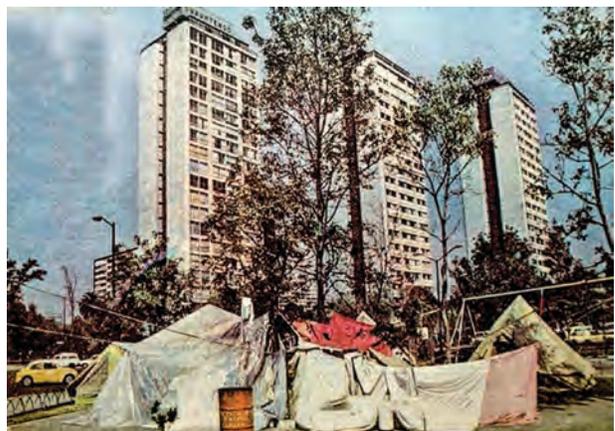
5.48



5.49



5.50



5.51

En la crisis y el sismo de 1985

Damnificados en áreas comunes Una gran parte de la población de Tlatelolco quedó en grados de vulnerabilidad, encontrando en los espacios públicos de la unidad, refugios temporales y espacios de beneficio y apoyo colectivo. (fig 5.47). La zona arqueológica fungió como espacio para las viviendas de emergencia. (fig 5.48.) Protestas para atender la reconstrucción y respuesta gubernamental se organizaron durante varios meses, (fig 5.49.) Mientras, la gente en la unidad buscó durante aquel periodo todo tipo de apoyo. (fig 5.50.) No obstante, la pauperización de la vivienda en muchas zonas se convirtió en un tema constante en la capital (fig 5.51.)

sismo causó en la demografía del sitio. Pero, los efectos devastadores de depresión urbana comenzaron a escalar de manera exponencial.

En un instante, el incremento considerable de la necesidad de vivienda en la capital. El déficit generado por el terremoto demostró la incompetencia de proporcionar vivienda eficientemente a las poblaciones aglomeradas en ciudades del país y las estadísticas situaban esta carencia con miles de damnificados. Para muchos propietarios e inquilinos, como varias personas en Nonoalco-Tlatelolco, este evento significó la disrupción total de sus modos de habitar para siempre en una zona. Pero para otra porción de dueños significó la posibilidad de desalojar a inquilinos morosos y deshacerse de bienes que no les generaban beneficio alguno y que, en un futuro posible, debido a que las legislaciones cambiaron para eliminar los esquemas de renta congelada fueran más redituables económicamente. En una investigación realizada por Guillermo Boils, se tiene conocimiento que los alquileres en las colonias que no fueron afectadas por el temblor de 1985 aumentaron considerablemente. Muchos llegando a niveles desproporcionados. Los caseros, durante el periodo comprendido de septiembre de 1985 a marzo de 1986 aumentaron las rentas hasta en un 500 por ciento mayor.³² Se estima que el número de familias que quedaron sin hogar como resultado de este siniestro es variable, no obstante, la cifra oficial proporcionada por el gobierno fue alrededor de 100 mil afectados.³³ A dos semanas de los siniestros del 19 y 20, mucha gente continuaba viviendo en edificios dañados estructuralmente. Muchos otros aprovecharon los espacios públicos aledaños para realizar campamentos con las pocas pertenencias que pudieron extraer de sus hogares siniestrados. Empezaron a organizarse masivamente en grupos de vecinos para exigir la restitución de sus viviendas. No obstante, este proceso vino con una merma a los espacios de la unidad, que de acuerdo a narraciones de vecinos en aquel momento, estuvieron en una situación de abandono, todos abiertos o sin puerta, en los cuales se notaba suciedad, ventanas y acabados arrancados, incluso fugas de agua que clausuraron pisos completos, así como conexiones eléctricas sin funcionar, por lo que los espacios comunes resultaban peligrosos. Este proceso de ruina habitable puede verse como una forma de supervivencia similar a experiencias de personas cuando existen condiciones de guerra. Quizás este decaimiento puede ser visto como un proceso de nulidad. La desintegración gradual de un sistema u objeto que llega a un estado en cero. Sin embargo, una vez en un punto de deterioro evidente, el objeto no está muerto ni vivo, más ni menos. Ambos estados se niegan, una fase de coexistencia aparece, tanto ascendente como descendente, literalmente es el desglose de su macro-síntesis a través del surgimiento de micro modificaciones que existen en su entorno. Esta metamorfosis creó un apego considerable en la gente que desistió en dejar su patrimonio y crear un arraigo mucho mayor que años anteriores.



5.52



5.53

Estado de emergencia El sismo acrecentó vulnerabilidades en población que vió su estabilidad desbaratada por condiciones en años anteriores. (fig 5.53.) Esto, en conjunto con el sufrimiento sucedido a lo largo del siniestro (fig 5.52.) alimentó la idea de decaimiento generalizado en el conjunto habitacional.

“EL DECAIMIENTO PODRÍA SER VISTO COMO UN PROCESO DE NULIDAD. LA DESINTEGRACIÓN GRADUAL DE UN SÍSTEMA U OBJETO ,UN ESTADO EN CERO. SIN EMBARGO, UNA VEZ EN UN PUNTO DE DETERIORO EVIDENTE, EL OBJETO NO ESTÁ MUERTO NI VIVO, MÁS NI MENOS. AMBOS ESTADOS SE NIEGAN, UNA FASE DE COEXISTENCIA APARECE, TANTO ASCENDENTE COMO DESCENDIENTE, LITERALMENTE ES EL DESGLOSE DE SU MACRO-SÍNTESIS A TRÁVES DEL SURGIMIENTO DE MICRO-MODIFICACIONES QUE EXISTEN EN SU ENTORNO.”





Al caos subsecuente le prosiguió el proceso de recuperación y reconstrucción que empleó a diversos profesionistas habitantes de la unidad, que en conjunto colectivo trataron de evitar el colapso de la zona residencial de Tlatelolco, pero este proceso fue exhaustivo y tardado, ya que tuvieron que pasar tres a cinco años para que los edificios reconstruidos fueran completamente habitables y los espacios comunes en los edificios fueran rehabilitados. Un equipo conformado por arquitectos e ingenieros habitantes de la unidad (entre ellos Santiago Jordá y Guillermo Mitre) con asesoría de Mario Pani, junto con los comités de reconstrucción demandaron a la SEDUE de brindar los fondos suficientes para realizar las obras. Una de las razones por las que se pudo realizar este proyecto, fue debido a la presión realizada por los vecinos mediante la exposición de sus consignas a través de los medios audiovisuales como televisión y periódicos. Así como la densidad poblacional de la unidad era lo suficientemente notoria (11,000 personas vivían en aquel periodo) para que las manifestaciones obtuvieran la publicidad y el apoyo de muchos líderes de oposición al gobierno de ese momento.

Ante la renuencia y cambios de comanda de la SEDUE, se aprueba el presupuesto y el plan de acción el 15 de mayo de 1986, por el nuevo secretario de la dependencia, Manuel Camacho Solís, el cual se denominó Programa de Reconstrucción Estructural Nonoalco-Tlatelolco. Este plan se llevó a cabo para: Reconstruir estructuralmente los edificios más altos de la unidad; Reparar cimentaciones que tuvieron daños menores, así como la remodelación de instalaciones en los edificios A y B; Ajuste y definición de los edificios que se demolieron; Rescate de edificios que anteriormente estaban dictaminados para derrumbar, pero que se pudieron rescatar mediante otros peritajes mediante la reducción de niveles.³⁴ Este documento fue publicado en los periódicos nacionales en dos planas completas, realizando el desglose de todos los edificios y cuáles fueron sus intervenciones, para publicitar el cambio que la secretaria estaba efectuando con la nueva administración. A la par, se realizaron videoclips difundidos a través de IMEVISIÓN para informar esta acción. El PRENT se convirtió en aquel momento, el programa de reconstrucción más grande de vivienda social de Latinoamérica y los métodos que se realizaron para demolerlos y reconstruirlos se volvieron en un parteaguas para otros procesos que sucedieron en años posteriores. Se realizaron pruebas sísmicas a las estructuras reforzadas con los nuevos lineamientos, así como los programas de deconstrucción de los edificios afectados. Una parte de estos fueron demolidos con métodos regulares con labor humana, mientras que otros, donde era mucho más complicado y peligroso realizar maniobras se

utilizaron sistemas de detonación automatizada. El proceso fue grabado y monitoreado por el PRENT, mientras que las secuencias en imágenes fueron recopiladas por la colección Villasaña-Torres.³⁵

Estas secuencias me hacen recordar la película *Koyaanisqatsi* (1983), de Godfrey Reggio. En este largometraje se muestra el producto de la imperante segregación y decaimiento urbano en los Estados Unidos a finales de los setenta. Aparece el complejo de departamentos de interés social *Wendell O. Pruitt Homes* y *William Igoe Apartments*, mejor conocidos como Pruitt-Igoe. Estos fueron proyectados por el arquitecto estadounidense Minoru Yamasaki en la ciudad de San Louis, Misuri, fueron el epítome de los proyectos de tendencia Corbuseriana en la arquitectura habitacional de esta nación. En el filme, se muestran abandonados, inservibles, recordados como el objeto de rechazo a la vivienda vertical modernista, un error causado por el diseño (aunque esto realmente es un mito que se genera por no considerar muchos otros factores sociales y económicos, en palabras de la académica estadounidense Kate Bristol). “*El fracaso de la modernidad*”, como lo describió el teórico estadounidense Charles Jencks.³⁶ y la pieza musical homónima compuesta por Phillip Glass, el montaje de los edificios en decaimiento y su posterior demolición, retrata este simbolismo. La destrucción del conjunto fue el 16 de marzo de 1972 y cerró alegóricamente el periodo modernista en la arquitectura norteamericana. Similarmente, el desencanto con la arquitectura modernista ocurrió, de manera abrupta, en México el 19 de septiembre de 1985.

La investigadora Katharin Bristol menciona que pocas imágenes son más potentes que la demolición de este complejo para la arquitectura moderna, ya que estas se han convertido en símbolos de la unanimidad y el aparente fracaso por diseño.³⁷ Semiológicamente, pasa con Tlatelolco, pero la lectura difiere en varios temas. La unidad mostró un proceso de renacimiento comparado al aparente fallecimiento de Pruitt-Igoe, y este no poseyó el estigma de ser un modelo fallido de vivienda. Todo esto pudo ser posible gracias a los esfuerzos y el arraigo que su comunidad creó en los 30 años de existencia de la unidad. No obstante, debo aclarar que los paralelismos entre ambos casos son notables y un claro ejemplo se muestra en la falta del gobierno en atender las necesidades para el mantenimiento de las unidades habitacionales, haciendo que estos experimentos sociales/arquitectónicos fallaran en atender a los inquilinos. Las excusas para mencionar por qué fracasaron fue, en el caso del estadounidense, que los inquilinos de origen afrodescendiente no “eran aptos para vivir en mancomunidad urbana” o que la falta de cohesión familiar causaba comportamientos antisociales.³⁸

La Reconstrucción Democrática en Marcha

A LA COMUNIDAD TLATELOLCA: A LA OPINIÓN PÚBLICA:

El Programa de Reconstrucción Democrática de la Unidad Habitacional "Adolfo López Mateos" Nonoalco - Tlatelolco ha concluido los trabajos preliminares necesarios para el inicio de las obras de reconstrucción que consisten en reparaciones de acabados e instalaciones; demoliciones totales (por métodos de implosión o convencionales) y parciales; reparaciones estructurales (cimentación y estructuras). retiro de elevadores e instalaciones mecánicas; obra civil y montaje de módulos provisionales para comercios, para accesos y obras generales.

Las obras se desarrollarán conforme al siguiente calendario:

REPARACIONES DE ACABADOS E INSTALACIONES

Las obras se han iniciado con la instalación de oficinas de obra y bodegas para materiales. La duración de los trabajos será inferior a 12 meses a partir de esta fecha. Los edificios sujetos a este tipo de reparación son 60 (14 del ISSSTE), incluyen 6,350 departamentos y significan 434,852 metros cuadrados de obra. En estos casos no será necesario reubicar a sus residentes.

- ▶ COLIMA
- ▶ ANDRÉS QUINTANA ROO
- ▶ ANTONIO ROSALES
- ▶ BAJA CALIFORNIA
- ▶ BATALLÓN DE SAN PATRICIO
- ▶ CAMPECHE
- ▶ COLIMA
- ▶ CORREGIDORA
- ▶ CHIAPAS
- ▶ DONATO GUERRA
- ▶ DURANGO
- ▶ ESTADO DE MÉXICO
- ▶ ESTADO DE MORELOS
- ▶ FRANCISCO JAVIER MINA
- ▶ FRANCISCO ZARCO
- ▶ GUADALUPE VICTORIA
- ▶ HIDALGO
- ▶ JIMENEZ
- ▶ JOSÉ MARÍA CHÁVEZ
- ▶ JOSÉ MARÍA MORELOS
- ▶ JUAN ÁLVAREZ
- ▶ LEANDRO VALLE
- ▶ LÓPEZ RAYÓN
- ▶ LOS BRAVO
- ▶ LOS GALEANA
- ▶ MARIANO ESCOBEDO
- ▶ MATAMOROS
- ▶ MICHOACÁN
- ▶ MIGUEL NEGRETE
- ▶ NARCISO MENDOZA
- ▶ NAYARIT
- ▶ PEDRO MORENO
- ▶ PIPILA
- ▶ PRIMO VERDAD
- ▶ RAMÓN CORONA
- ▶ SAN LUIS POTOSÍ
- ▶ SANTOS DEGOLLADO
- ▶ SINALOA
- ▶ SITIO DE CUAUTLA
- ▶ SONORA
- ▶ TABASCO
- ▶ QUINTANA ROO
- ▶ TLAXCALA
- ▶ VICENTE GUERRERO
- ▶ YUCATÁN
- ▶ 14 DEL ISSSTE



Fig.A.

DEMOLICIONES

Los trabajos para la demolición se inician el 28 de abril y tomarán entre 2 y 4 meses. Se realizarán demoliciones por implosión para acelerar los trabajos y reducir las molestias a los residentes en los 6 edificios siguientes.

- ▶ CHURUBUSCO
- ▶ GUELATAO
- ▶ IGNACIO COMONFORT
- ▶ IGNACIO M. ALTAMIRANO
- ▶ NUEVO LEÓN (*)
- ▶ PONCIANO ARTEAGA

Sólo se utilizará el método convencional cuando por razones técnicas y de seguridad así convenga, como es el caso de los edificios Jesús Terán y Oaxaca.

(*) Previa Autorización del Ministerio Público General.

CIMENTACIÓN Y REPARACIONES DE ESTRUCTURA

Estas son las obras más delicadas y complejas del esquema de reconstrucción de la Unidad. Se ha requerido la elaboración de planos estructurales, estudios de mecánica de suelos y análisis de técnicas de reestructuración mayor, de acuerdo a las normas de emergencia del Departamento del Distrito Federal.

Las obras se inician el 15 de mayo y su duración programada es de 15 meses. Sin embargo, tal como ofreció el Gobierno de la República al momento de iniciar este programa de Reconstrucción Democrática, se han consultado permanentemente con los residentes, quienes en algunos casos han solicitado permanecer en sus departamentos durante las obras de reconstrucción. Lo anterior ha conducido a seguir la opción de trabajar los edificios mayores por módulos, lo que implica la movilización de 898 familias dentro del ámbito en Tlatelolco. En estos casos se incrementará necesariamente la duración de las obras.

Son 32 los edificios sujetos a este tipo de reparación, que incluyen 3,394 departamentos por recuperar y significan 436,163 metros cuadrados por reconstruir. En los edificios marcados con asterisco (*), será reducido el número de los niveles correspondientes. En todos los casos será necesaria la



Fig.B.

desocupación temporal para proceder a la realización de las obras y garantizar la seguridad de los residentes:

- ▶ AGUASCALIENTES
- ▶ ATIZAPÁN
- ▶ CUAUHTEMOC
- ▶ COAHUILA
- ▶ CHAMIZAL
- ▶ CHIHUAHUA
- ▶ EZEQUIEL A. CHÁVEZ
- ▶ GENERAL ANAYA (*)
- ▶ GUANAJUATO (*)
- ▶ GUILLERMO PRIETO
- ▶ IGNACIO ALLENDE
- ▶ IGNACIO RAMÍREZ
- ▶ IGNACIO ZARAGOZA
- ▶ JOSÉ MARÍA ARTEAGA
- ▶ LÁZARO CÁRDENAS
- ▶ LERDO DE TEJADA
- ▶ MANUEL GONZÁLEZ
- ▶ MIGUEL HIDALGO
- ▶ MOLINO DEL REY (*)
- ▶ NIÑOS HEROES (*)
- ▶ PRESIDENTE JUÁREZ
- ▶ QUERÉTARO
- ▶ REVOLUCIÓN DE 1910
- ▶ TAMAULIPAS
- ▶ VERACRUZ
- ▶ VICENTE RIVA PALACIO
- ▶ XICOTENCATL (*)
- ▶ ZACATECAS
- ▶ 2 DE ABRIL (*)
- ▶ 5 DE FEBRERO
- ▶ 15 DE SEPTIEMBRE (*)
- ▶ 20 DE NOVIEMBRE

En las oficinas de Administradora Inmobiliaria S.A. (AISA), estas en Guerrero No. 333 en Tlatelolco, se está explicando a las mesas directivas de los edificios de la Unidad el programa general de trabajo de la reconstrucción. El detalle del esquema de reparaciones para cada edificio, así como las implicaciones para los departamentos, se proporcionará a los interesados en las oficinas de la Vocalía Ejecutiva (Superintendencia General de Obras) del programa de reconstrucción en Tlatelolco (entre los edificios Lázaro Cárdenas y Molino del Rey), conforme a convocatoria que se hará a los directivos de las asociaciones de residentes de cada uno de los edificios en las que se señalará fecha y hora. El inicio de las obras requerirá la reubicación de familias que habitan actualmente en edificios de la Unidad habitacional a otros departamentos dentro de la misma unidad, así como la movilización de muebles y enseres de muchos departamentos deshabilitados. Para estos propósitos se proporcionará apoyo en las mudanzas. Oportunamente se dará a conocer a los interesados el programa de estos movimientos.



Fig.C.

TLATELOLCO

La Reconstrucción Democrática en Marcha

A LA COMUNIDAD TLATELOLCA:
A LA OPINIÓN PÚBLICA:



Fig.D. El edificio tipo I Guelatao es derrumbado con el método de implosión controlada. Se agregaron explosivos en las columnas dañadas para realizar el proceso.

Fig.E. Un trabajador recorta manualmente las trabes de los módulos exteriores del edificio 16 de septiembre. Algunos edificios de este tipo se reestructuraron en esfuerzos por parte de la comunidad.



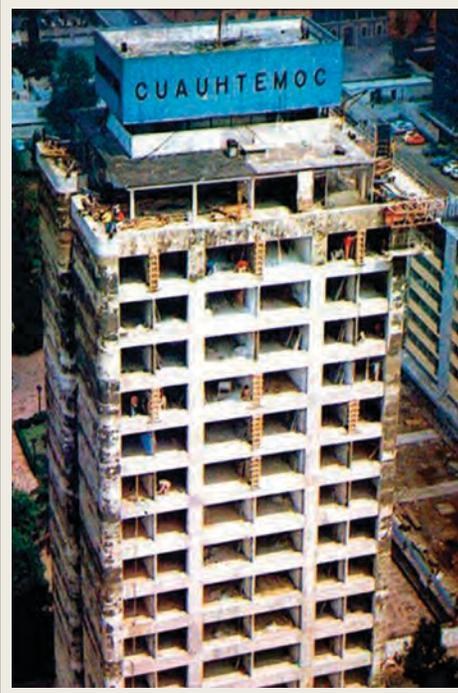
Fig.F. El ingeniero Sergio González Karg con el titular de la SEDUE Guillermo Carrillo Arenas durante los avances de obras de reconstrucción en la Plaza de las Tres Culturas.

Fig.G. Voluntarios y trabajadores escombran restos del edificio Nuevo León. A pesar de ser el único edificio caído durante el sismo. Los trabajos continuaron hasta inicios de 1986.



Fig.H. Cartelas de concreto se cimbraron para contener las columnas originales. Este elemento es notorio en los edificios tipo C, que le brinda una silueta más brutalista, y menos similar al funcionalismo original que Mario Pani diseñó.

Fig.I. La torre tipo M Cuauhtemoc, que perteneció al conjunto Tecpan fue la única que se reestructuró. Se observan las columnas encofradas para recibir el nuevo armado que garantizó su reestructuración.



Reconstruir es Renovar.





Insignia de Tlatelolco dañada

La torre *Insignia*, por un tiempo uno de los edificios más altos y peculiares de la ciudad. Resulta dañado estructuralmente, y por un tiempo queda abandonado. Marcando el declinamiento de la unidad habitacional, marcado por crisis y desinterés.

**UNIDAD HABITACIONAL 1:
LA INDEPENDENCIA**

**UNIDAD HABITACIONAL 2:
LA REFORMA**

Envoltentes perdidas se vuelven zonas verdes

A lo largo de la reconstrucción, los edificios que fueron derribados se convierten en espacios verdes. Esta sección de la 2da unidad habitacional se convierte en el Jardín de *médicos por la Paz*. Agregando más áreas de esparcimiento a la unidad, pero desplazando a los habitantes de estos edificios.

Simbología

HABITACIONAL

- Edificios A
- Edificios A1
- Edificios A2
- Edificios A3
- Edificios B
- Edificios Bn
- Edificios Bc
- Edificios Bp
- Edificios Bo
- Edificio C
- Edificio I
- Edificio K
- Edificio L
- Edificio M
- Edificio N

- Limite Edificación
- Limite Conjunto

SERVICIOS

- Bombeo de agua (por U-H)
- Clinicas
- Conjuntos comerciales
- Clinica de Neuropsiquiatría de ISSSTE
- Clinica Dental ISSSTE
- Centro social (por U-H)
- Torre corporativa Tlatelolco (Banobras)
- Guarderías
- Primarias
- Secundarias
- Estacionamiento
- Estacionamiento Banobras

- Edificaciones demolidas
- Áreas verdes

- Sindicato de trabajadores de Hacienda
- Cine Tlatelolco
- Cárcamo de agua
- Control sistema de Gas
- Incinerador de basura
- Pozos de agua
- Teatro Isabela Corona
- Zona Arqueológica
- Iglesia de Santiago Tlatelolco
- Convento de Santiago Tlatelolco

- Re-estructuración
- Reduccion de niveles

- Jardin de Santiago
- Subdelegación Tlatelolco
- SRE Secretaría de Relaciones Exteriores
- Estación de Metro+
- Oficinas FONHAPO
- Central de Teléfonos
- Museo Tecpan
- DIF

Fuente:
Conjunto habitacional Nonoalco-Tlatelolco
• Obras para México. 1964. México. • La estación de la Línea 3 Tlatelolco se inauguró el 20 de Noviembre de 1970.



En el caso mexicano, el problema residió en altos costos operativos para mantener la unidad, causando una carga para el estado, que cada vez se acercó a una política desregulada económicamente hablando, además de que el esquema de arrendamiento que originalmente se planteó para costear los departamentos y las áreas comunes era pensada para que los arrendatarios fueran de ingresos altos. Cuando el temblor ocurrió, la unidad presentó una amenaza para los intereses de los gobernantes de la ciudad (y por ende el gobierno) por la magnitud del desastre y negligencia perpetrada a un espacio que dependió de fondos federales para su mantenimiento. A este se suman otros espacios como los hospitales y dependencias que resultaron afectadas.

La reconstrucción fue un largo proceso que dotó de nuevos procesos de experimentación en el mantenimiento de la unidad habitacional. El ejemplo más significativo fue la reestructuración de los edificios C y las torres en la tercera sección, que se les dotó una silueta mucho más gruesa ya que tuvieron que ser recimentados y acomodados con muros de carga mucho más densos. Esta nueva imagen volvió a los edificios, que anteriormente eran prismas modernistas con líneas claras corbusierianas, a monolitos más alineados con el movimiento brutalista por el uso del concreto aparente. En el interior de los edificios se hicieron movimientos eliminando espacios al interior de los departamentos por causa del ensanchamiento de columnas y muros de carga, quitando los vestíbulos para el servido doméstico; por ello, los ascensores de servicio fueron cambiados de orientación, para dar servicio a los residentes. De acuerdo a crónicas de vecinos involucrados en este proceso, se rehabilitó la mayoría de los locales comerciales y se trató de que el diseño original se mantuviese lo más original posible a cuando fue construida la unidad. Se trataron de preservar y recrear la mayoría de los acabados que ostentaban estos bloques habitacionales a un estado anterior al sismo. Las partidas de ingenieros, arquitectos, carpinteros, plomeros y albañiles, así como voluntarios e inquilinos trabajando en un periodo exhaustivo de 4 años para volver a la normalidad. Hasta finales de noviembre de 1989, las obras concluyen en un 90% en Nonoalco-Tlatelolco, extendiéndose hasta 1994 con otras obras hidráulicas y de preservación de infraestructura de la unidad.³⁹ En resumen, de acuerdo a datos recabados por la SEDUE y cronistas de la unidad⁴⁰. De los 102 edificios que se construyeron originalmente en 1964, 90 quedaron en pie. Un tercio de estos tuvieron que ser reducidos y dos secciones del conjunto cambiaron fisonómicamente al cambiar muchos espacios por áreas verdes. El paso de la tercera transformación del complejo fue el que quizás cambió la manera en como observamos actualmente a este espacio en la ciudad.

La tragedia desbordó la limitada capacidad del gobierno y la ciudad al verse obligada a sobrevivir por si misma demostró una posibilidad de acción directa y autogestión espontanea. Vecinos de distintas clases sociales se organizaron para rescatar a la gente, ayudar y levantar los escombros. Esto permitiría eventualmente nuevas formas de organización política antes impensables, las cuales respondieron con mayor rapidez a que se sustentarán ayudando a la cohesión social de la ciudad. Esto nos lleva a responder y encontrar sentido y significación en los sucesos generando una crítica a la construcción del estado nación que en ese momento fue incapaz de proveer a su propia ciudadanía. Hoy, que hemos visto como proyectos de la modernidad quedan en ruinas, sabemos que el espacio se construye socialmente desde su ocupación y no desde las oficinas. La ciudad está atravesada por los conflictos que la planeación genera y como son utilizados efectivamente. Las utopías del pasado se actualizan para entender nuevos proyectos que utilizan dichas envolventes en disputa.

La subsistencia de ellos, y como estos fueron retratados por los medios denota también una forma oportunista y carente de énfasis hacia los temas centrales del porque se llegó a la tragedia ocurrida en 1985. La falta de crítica en todos los campos, generó hartazgo y enojo por parte de la sociedad que pronto empezó a movilizarse para su propia supervivencia. Este periodo, para la arquitectura nacional y estatal representa uno de crisis, el cual se demuestra con el miedo y la incertidumbre y semiológicamente nos lleva al derrumbe de un sistema de gobierno unipartidista que ya notaba cansancio y agotamiento de su retórica, que pronto se desenvuelve en recordar los incidentes que pasaron años atrás y aparentemente no tuvieron una repercusión en la vida diaria, pero con estos sucesos se volvieron más latentes.



***Rojo Amanecer* y la memoria después del sismo de 1985**

La memoria colectiva es un proceso donde los individuos experimentan a través del pensamiento comunal, las narrativas de un suceso y como este es relevante a lo largo del tiempo. Como menciona el historiador francés Pierre Nora, la transición de la historia real al proceso de la memoria crea un cambio a través de lo histórico hacia lo psicológico, social e individual, pasando por una recepción subjetiva en como recreamos la conmemoración de los eventos.

¹ Por lo tanto, Tlatelolco funciona como un telón de fondo histórico contra el cual los dramaturgos recrean, mencionan e imaginan recuerdos de los eventos que sucedieron en tiempos anteriores. Desde esta perspectiva y bajo el contexto cronológico de este documento, encontramos que los efectos causados por el sismo de septiembre de 1985 y la posterior reconstrucción gestionada a través de la protesta de sus ciudadanos frente a un gobierno desgastado por el hermetismo que se caracterizó desde finales de la segunda guerra mundial, crearon la oportunidad para que se tocaran temáticas censuradas. El evento elegido para realizar esta remembranza fue la masacre de 1968, el cual marcó por primera vez esta unidad en su época moderna. Pero, en este fragmento de mi tesis deseo enfatizar no la experiencia de los eventos que anteriormente se abordaron, sino en la configuración y remodelación de la memoria a través de medios audiovisuales, concretamente la obra seleccionada en este análisis es la película *Rojo amanecer* (1989) de Jorge Fons.

Basada en un guion de Xavier Robles y Guadalupe Ortega que fue propuesto para teatro y rodado casi en su totalidad en el espacio de un departamento, se produjo con un presupuesto limitado y con limitaciones espaciales por lo cual existen pocas escenas que aludan a los confinamientos exteriores de la unidad. No obstante, nos muestra la creatividad que tuvo dicha producción de crear una narrativa vasta y enfatizada hacia un evento hasta ese momento difícil de explicar, siguiendo los perceptos del nuevo cine latinoamericano.² Durante este periodo, las condiciones políticas en el país se tornaban complicadas para el PRI, ya que, durante las elecciones de 1988, hubo condiciones en cuestión al conteo de votos y una serie de protestas a favor del candidato de la oposición Cuauhtémoc Cárdenas. Para aminorar el descontento social entre las esferas de intelectuales y otros individuos de la masa crítica, el gobierno de Carlos Salinas de Gortari, decidió hacer un llamado a la libertad de expresión en largometrajes de temas antes considerados como tabú.³ Con el cual se “desenlataron”⁴ largometrajes prohibidos como *La sombra del Caudillo* (1960) de Julio Bracho y *Canoa* (1976) de Felipe Cazals. Con esto entra la consideración de realizar este largometraje, que se terminó de rodar en 1989 y la posterior exhibición que tuvo que esperar ocho meses para obtener la autorización de exhibición en salas.

Rojo Amanecer es uno de los referentes filmicos más conocido del movimiento y probablemente resulte ser el primero en ser nombrado cuando se aborda la filmografía que gira en torno al conjunto habitacional. Por lo tanto, referencia las profundas diferencias que tiene con otras cintas del tema por tener una relación más icónica que documental sobre el 68. Aquí tomo la referencia que explica el filósofo Roland Barthes con respecto a las diversas expresiones en el cine.⁵ En mi opinión, esta cinta utiliza un léxico cinematográfico mucho más simbólico que obvio, permitiendo muchas más libertades creativas para configurar, no sólo la historia, si no la propia envolvente.

El filme, que tiene como escenario un apartamento ubicado en el edificio *Chihuahua* actúa como una especie de expediente de la experiencia de una familia empezando con el día de la matanza para concluir a la mañana siguiente. En la casa vive una familia típica de clase media y apegada a los cánones de una familia tradicional mexicana: dos padres, cuatro hijos, y su abuelo materno. El padre (Humberto, interpretado por Jorge Bonilla) es un burócrata del gobierno del Distrito Federal. La madre (Alicia, interpretada por María Rojo) es ama de casa, y su padre (Don Roque, interpretado por Jorge Fegán) un veterano de la Revolución Mexicana. Los dos hijos preadolescentes (Carlitos y Graciela, interpretados por Ademar Arau y Paloma Robles), así como otros dos hijos universitarios (Jorge y Sergio, interpretados por los hermanos Bruno y Demián Bichir), los cuales militan en el movimiento estudiantil y forman parte de dos facultades que son fuertemente activas durante el movimiento. La película empieza a las 6:40 de la mañana del 2 de octubre de 1968, y encontramos en las primeras imágenes del largometraje indicando la posición espacial y contextual. (Fig 5.58).⁶ El desarrollo del movimiento se narra en unos cuantos minutos en la secuencia del desayuno familiar. Las tomas en la mañana del conjunto habitacional son de especial enfoque porque también muestran al conjunto habitacional en su faceta pos-sismo, con las obras de rehabilitación que le dotaron una imagen distinta a lo que vemos en *El Grito* (1968), si contextualizamos películas con la misma temática. Es la primera vez que vemos en un medio audiovisual, esta transformación quizás más alejada de la visión de prismas uniformes y esbeltos que se pensaron originalmente. (Fig 5.59).

Es una escena donde podemos ver a todos los personajes en escena y desenvolver la posición de cada uno dentro de los sucesos. Esta resalta por diversas razones tanto sociológicas, como en las dinámicas del espacio. De manera de convivencia, el comedor y en la hora del desayuno es donde podemos observar la mayor interacción y puntos de vista de cada uno de los personajes. Desde la postura de apoyo activo al oficialismo e inclusive la represión estatal por parte del padre y el abuelo. La preocupación y ansiedad por parte de la madre



5.58

Inicio de la cronología Una de las primeras escenas que observamos es la aparente normalidad que nos muestra el primer segmento de *Rojo Amanecer*. Don Roque se levanta, y en su rutina matutina abre la ventana donde observamos su punto de vista hacia la Plaza de las Tres Culturas, donde observamos este espacio en su fase post 85, ya con múltiples edificios reconstruidos. A pesar del anacronismo, podemos situarnos espacialmente en el día del evento con los indicadores espaciales y temporales, como el calendario. (fig 5.58.)

CONTEXTO EXTERNO



5.59

CONTEXTO INTERNO



5.60

de sus hijos que activamente son participes en los comités, y la indiferencia o completo aislamiento por parte de los miembros más jóvenes de la familia. Otro detalle que destaco en esta escena es el uso de los espacios compartidos, ya que al ser una familia considera tradicional bajo estándares de la época, se nota con limitaciones de su espacio personal: A pesar de que es un departamento del tipo C, las envolventes resultan ser reducidas. Don Roque y Carlitos comparten habitación, así como Jorge y Sergio, mientras que Graciela duerme con sus padres. (Fig 5.60). La realización de *Rojo Amanecer* se apoya en estos recursos para establecer dos recursos importantes a lo largo del largometraje; el transcurso del tiempo y los hechos que suceden en aquel día y la relación entre los espacios compartidos a través los personajes dentro de un espacio reducido. Existen escenas que al igual que el prólogo nos referencian a la unidad, hacen disrupción de la aparente normalidad que la familia vive dentro de ese día. Un ejemplo que puede encontrarse en la secuencia donde Don Roque y Carlitos juegan a los soldados en uno de los pasillos flotantes del edificio. Su juego se interrumpe por el sonido de tres personajes con armas y una pinta que asemeja a agentes de la DFS. Aquí hay varias analogías en escena que dan eco hacia a el despliegue militar en el suceso. Desde el enfoque de Carlitos jugando a los soldados, y cuando este pone en despliegue hay una muestra de retención por parte de Don Roque, ya que esta viendo como las tropas estan desplegándose a lo largo de la plaza y los alrededores. (Fig 5.61) Estos personajes representan por primera vez la transgresión por parte de agentes externos y directamente relacionados con los eventos de la masacre. Haciendo referencia a la memoria colectiva mediante los relatos de vecinos que fueron desalojados y puestos en encierro forzoso para perpetuar el operativo. (Fig 5.61) Posteriormente les sigue una toma en contracampo que muestra estos dos personajes observados desde el suelo. Esta imagen nos presenta una contextualización espacial donde ocurre el relato, muy similar a la escena de inicio, pero también como el primer avistamiento de los autores de la barbarie futura. Este afán de clarificar el lugar y el contexto ya que entender este proceso de la historia es inteligible sin hablar de Tlatelolco.

Las tomas más importantes de la yuxtaposición del espacio público ante el privado de la familia suceden a través de las ventanas del departamento y en las siguientes secuencias, existe una situación muy interesante en cuanto al uso de encuadres y guión. Las tomas solo enfocan a la ventana, evitando el uso de tomas que contengan extras u otros elementos que aludan a la congregación. Solo el sonido de los manifestantes, así como otros elementos se muestran en el encuadre. Se alude al inicio del mitín, donde Graciela y Carlitos se posicionan en la ventana viendo con curiosidad y asombro la cantidad de personas

TRASGRESIÓN INDIRECTA



5.61

Elementos de tensión En la secuencia que muestra a Don Roque y Carlitos jugando a los soldados en uno de los pasillos flotantes del edificio Chihuahua. En otra escena vemos que los fusibles, a pesar de estar funcionales, no transmiten luz, así como las líneas de teléfono ya que por relatos de vecinos, la luz y comunicación fueron cortados por varias horas antes del mitin.

TRASGRESIÓN DIRECTA



5.62

Primer indicio de perpetradores Justo después de la escena entre Don Roque y Carlitos, podemos observar tres personajes con pinta sospechosa observando el despliegue, hablando en términos castrenses y con armas semiautomáticas. Estas figuras amenazantes son el primer acercamiento tangible de los antagonistas que representan a la DFS.

congregadas. (Fig 5.63.) La narrativa otra vez posiciona a Carlitos observando la manifestación mientras una luz Roja (la bengala que lanzan del helicóptero para iniciar el operativo) (Fig 5.64) Empiezan los disparos y el tumulto que tanto Carlitos como Alicia miran en horror, posterior en la escena Don Roque, mira incredulamente lo que esta sucediendo. (Fig 5.65.) Esta escena concierne a un quiebre de los personajes que creen firmemente en el autoritarismo federal y una referencia a que quizás la muestra de hiperviolencia para suprimir a estudiantes protestando pacíficamente se fue de las manos. Todas estas escenas, crean una simbiosis con el espectador que a través de sonidos y efectos prácticos hacen crecer la tensión exponencialmente, al punto donde la falta de luz y la bala perdida se convierten en un mal presagio a lo que vendrá para la familia. Las secuencias vuelven a sentirse claustrofóbicas y espectrales. Escenificadas en tonos azules y rojizos por las luces incidentales proveídas por la vela y la noche lluviosa enfatizando el cristal roto. (Fig 5.66.)

Este confinamiento es resaltado también en una de las escenas más importantes, donde Jorge y Sergio llegan con cuatro militantes que estaban en la plaza de las Tres Culturas. Estos ceden el poco espacio privado en sus habitaciones para aliviar y apoyar a estos individuos, sin embargo, comprometen a toda la familia al punto de causar una relación directa con la violencia sucedida en el espacio abierto. Aterrados, narran su experiencia y traen consigo pruebas de este suceso, un estudiante herido que menciona de manera incansable la muerte de su hermana. Posteriormente vemos como las siguientes escenas representan la aparente calma anterior al clímax. En este prelude, existen escenas que muestran a los miembros de la familia como testigos no presenciales de otros actos mediante la ventana de su departamento mencionando la limpia de cuerpos en la plaza (Fig 5.66.) haciendo referencia a escritos de Rosario Castellanos, Elena Poniatowska y demás material escrito sobre el evento.⁷ Esta secuencia destaca por el uso de la cámara estática una que solo atiende a los relatos de los estudiantes, y la preocupación de estos de no poder llegar a salvo a sus hogares. A mi punto de vista es la escena más asfixiante porque estamos presenciando el sufrimiento e incertidumbre de espectadores directos de la represión, a pesar de que el departamento se vuelve un santuario temporal para comunicarse con sus familias y descansar (Fig 5.68), el miedo y la angustia siempre esta presente. Como la llegada de los militares que preguntan en la puerta del departamento, si otros individuos viven allí, estos se retiran al saber del pasado militar de Don Roque. Esta yuxtaposición de planos donde Alicia pide que los estudiantes escondidos guarden silencio, mientras otros militantes son detenidos y golpeados hostilmente. (Fig 5.70). Caso similar sucede cuando vemos en la siguiente secuencia a una señora buscando en sollozo a su hijo entre los pasillos. Como una especie de espectro deambulante entre la calamidad (Fig 5.70).



5.63

-“HIJOLE, HAY UN CHORRO DE CUATES... COMO MIL”
-“NO SEAS TONTO, HA DE HABER MÁS COMO DIEZ MIL”



5.64

-“SON LUCES DE BENGALA, COMO EN LAS PELÍCULAS”



5.65

-“ESTÁN DISPARANDO, MAMÁ”
- “PAPÁ, LOS ESTÁN MATANDO”



5.66



5.67



5.68

Amenaza indirecta Cuando los estudiantes son refugiados por Sergio y Jorge, entran al departamento de una manera espectral, con las luces apagadas y con el trauma reciente de los hechos sucedidos. Nadie sabe si regresará a casa y los sonidos exteriores nos sirven para delimitar el estado de hipervigilancia y violencia extrema. Estos nunca se muestran en cámara por lo que solo podemos inferir lo que los personajes ven y escuchan.



5.69



5.70

Amenaza directa Mientras el grupo de estudiantes se refugia en el departamento, Don Roque es escoltado junto con Graciela por un Capitán del ejército para que este compruebe sus credenciales militares. Es una de las primeras escenas donde podemos ver actos de violencia sobrepasados, pero solo son cometidos por los agentes de la DFS. Por otro lado, en la **fig 5.70**, observamos en escena a una madre en llanto buscando a su hijo a lo largo de las escaleras del edificio.

Llegamos al penúltimo segmento del largometraje cuando Humberto llega a la casa y menciona los retenes que están enclaustrando la unidad habitacional. Ante toda la conmoción se porta simpatético ante la situación de los estudiantes, por lo que crean un plan de esconderlos hasta el día siguiente y salir de incógnito por el coche de Humberto. Es un plan que pudo haber funcionado, sin la previsión de que un comando extraoficial (los agentes de la DFS que vimos en escenas anteriores) irrumpen al departamento de manera abrupta. Vemos la invasión de espacio tanto mental como físico debido a la forma en como entran y como ejercen con abuso de autoridad el cateo del hogar de esta familia. En este momento, todavía no se han percatado de los estudiantes, pero las formas en como someten a los demás miembros denotan la aparente brutalidad con la que Guadalupe Ortega y Xavier Ortega escribieron a estos elementos para crear la metáfora de represión que no es vista en el largometraje salvo en segundo plano. Es cuando ellos se encuentran con la habitación de Jorge y Sergio, y con la muestra de iconos contraculturales como la foto del “Che” Guevara, o propaganda del movimiento, cuando el grado de violencia es mucho mayor. El clímax de esta escena llega cuando los agentes de la DFS ven el colchón lleno de sangre y los estudiantes escondidos en el baño salen abruptamente para escapar y tratar de defenderse. Son asesinados, y junto con ellos, Humberto, Alicia y Don Roque, sobreviviendo solo Carlitos (vemos en unas secuencias que Graciela, Jorge y Sergio muertos sobre las escaleras). (Fig 5.71) y (Fig 5.72)

La representación de la muerte de la familia es brutal y desproporcionada. Esta resolución es llevada al extremo como la alegoría de la violencia perpetuada por el estado Mexicano, que a diferencia de mostrar los eventos en la plaza de las Tres culturas con efectos sonoros, nos muestra la prueba tangible de estos actos en una hipérbole mucho más pequeña. Asimismo, esta prueba nos hace contemplar la representación de los hechos en un momento complicado para hablar sobre este tema. Esta película nos muestra la peculiaridad de ser una historia cuyo peso cae fuera del campo que dirige la cámara, sin embargo, este se escucha y da referencia a otros recursos que suceden e impactan directamente en la construcción de la narrativa. Mediante el uso de efectos sonoros, este recurso fílmico ayuda a contextualizar la masacre sin llegar a presentar estas imágenes de primera mano, no obstante nos presenta con fragmentos que forman parte de las imágenes que poseen un alto valor semiológico, Tal es el caso de cuando un disparo rompe la ventana del departamento cuando empieza el despliegue de los militares (Fig 5.73), nos hace referencia a una fotografía muy circulada después del evento tomada por los hermanos Mayo (Fig 5.74). La investigadora Juncia Avilés Cavasola describe el uso del sonido en el largometraje como: *“Un fuera de campo permite un efecto de ampliación de la realidad percibida al interior del departamento, donde el espectador*

UN FRAGMENTO DE LA MASACRE A TRAVÉS DE UNA FAMILIA



5.71

La representación de la brutalidad con la que los agentes encubiertos (aparentemente batallón Olimpia, por el guante blanco) trasgreden y asesinan a los integrantes de la familia, como a los estudiantes resguardados es una representación de la inminente violencia con la que los cuerpos policiacos y militares subyugaron y eventualmente extinguieron de la esfera pública el movimiento estudiantil. El enfoque literal hacia las escenas donde los individuos mueren es un estilo que proviene de los cineastas influenciados por el neorealismo mexicano.

LA MEMORIA DEL SOBREVIVIENTE



5.72

Carlitos encarna al testigo de las experiencias que tanto vecinos, como individuos que estuvieron presentes durante la protesta al sobrevivir y experimentar el dolor de ver a sus familiares como a otros que fueron asesinados. En los últimos diez minutos, la salida de su escondite hacia la plaza, muestra a los cuerpos inertes de sus papás y estudiantes en el departamento. Posteriormente, ve los cuerpos de su hermana y su hermano en las escaleras para llegar a la plaza, todavía custodiada por soldados, mientras un barrendero recoje los afiches de la marcha, haciendo referencia al poema de Rosario Castellanos.

LA MEMORIA DE LOS MEDIOS



5.73



5.74

La memoria a través de los medios La película juega con la incorporación de referencias que provienen de elementos gráficos de la operación militar en Tlatelolco. Una de las escenas que se enfatiza claramente es cuando una bala atraviesa la ventana donde se ubica la sala de la familia. (*fig 5.73.*) Muy similar a la fotografía de los hermanos Mayo, mostrando una ventana con orificios viendo hacia la Plaza de las Tres Culturas, o los destrozos a los departamentos ocupados por la DFS. (*fig 5.74.*)

*es impelido a imaginar aquello que sólo puede escuchar. Su análisis acentúa como dicha ampliación pre-configura, paso a paso, la monstruosidad de la represión que se avecina.*⁸

Una parte de la sobrevivencia del niño a la matanza subraya su particular vivencia de lo ocurrido al interior de la película. La investigadora Bertha Alicia Aguilar menciona en un documento de investigación sobre este largometraje que esta razón fue para contextualizar a los espectadores con las vivencias de un testigo que presencié la violencia en aquel momento. Ella cita a la socióloga argentina Elizabeth Jelin que establece que: “sólo con el paso del tiempo es posible ser “testigo” del testimonio del sobreviviente.”⁹ Continúa con la idea de que el camino del dialogo para la reconstrucción de memorias es necesaria la interacción de ambos individuos para dar sentido a un escenario compartido.

Las referencias verbales, así como el uso de otros recursos como la radio y televisión anunciando acontecimientos importantes como la inauguración de los juegos olímpicos el 12 de octubre, como la toma por parte de los militares de Ciudad universitaria, nos acerca a la cronometría de lo que sucede en la tarde. Este vehículo de organizar la película a lo largo del 2 de octubre de 1968 es una forma eficiente de relatarlo ya que nos contextualiza a través de los relatos de individuos que vivieron ese día en la unidad, una visión abstracta a través de la familia. Bajo este tema central, cito al filósofo Slavoj Žižek, que establece el acceso de la realidad a través de lo que denomina “el espectro”, representa una idea precursora donde cualquier persona (en este caso espectador) puede acceder sin estar atado a los sucesos o al evento.¹⁰ De esta manera, *Rojo Amanecer* va a un paso más para preservar la memoria dentro de Tlatelolco, convirtiendo a la experiencia de esta familia en una alegoría de todas las anécdotas sucedidas durante aquel suceso.

Ante esta situación, los creadores de *Rojo Amanecer* combinaron en esta ficción distintos relatos y anécdotas que surgieron sobre el 68 y podemos denotarlo en las referencias que se utilizaron a lo largo del filme. Estas condiciones funcionan como un archivo para acceder a un tema con múltiples aristas. En retrospectiva, *Rojo Amanecer* ofrece al receptor una visión condensada desde los actores principales del movimiento (estudiantes), los testigos directos e incidentales (la familia) hacia un contexto socio-espacial de violencia sistémica. Su utilización como parte de la memoria moderna, me hace referencia a lo que menciona Pierre Nora con respecto a este tipo de recuerdos. Estos se tienen que materializar mediante vestigios y ser visibles a través de la utilización de imágenes que se tienen que impregnar en el ideario colectivo.¹¹ Este suceso se nutrió de representaciones audiovisuales y de índole cultural como *Rojo Amanecer* que durante los siguientes 20 años posteriores al evento se desarrollaron desde una perspectiva subterránea, fuera del radar de

la institucionalidad. La conmemoración no oficial de la masacre brindó en la plaza de las tres culturas, el *ethos* significativo que dejaba entreverse dentro del olvido oficialista. Posterior al sismo de 1985, las vulnerabilidades del estado se convirtieron estos sucesos en luchas emergentes para reclamar reconocimiento y significado ante un gobierno en crisis.

Visto desde una perspectiva tomada anteriormente en este documento, la *biopolítica* que mencionó Michel Foucault aplicada al control y dominio de la narrativa de estos sucesos se volvió insostenible por el descontento generalizado. Esto fue reconocido por las esferas de la cultura política, por lo que más información sobre la masacre fue liberada para realizar un efecto de enfriamiento y evitar mayor inestabilidad social. Por un tiempo la “naturalización” con la que este espacio perteneció por mucho tiempo como uno oficialista se presentó como su única significación. Las voces emergentes que mencionaban otros eventos como el 2 de octubre, quedaban ocultos y juegan con la idea que el filósofo camerunés Achille Mbembe acuñó como *Necropolítica*. Esta idea, referenciada como un apéndice a lo que estableció Foucault establece como se utiliza el poder social y político de los grupos dominantes para dictar la existencia de algunos grupos sociales frente a la desaparición de otros, para ambos casos tanto simbólicos como literales.¹² Mbembe toma su idea desde la postura desde la visión poscolonial fragmentada de África, pero tomo de su postura el sometimiento de grupos disidentes y contraculturales que estuvieron al margen de la posición gubernamental de aquella época. Al permitir esta salida de información y la publicación de material audiovisual como *Rojo Amanecer* la significación del movimiento estudiantil y la masacre a un panorama válido dentro de la historia nacional. Es durante este periodo de transición, que se inaugura para el 25 aniversario, uno de los primeros marcadores físicos para recordar el suceso. En 1993, se coloca una estela en el extremo derecho de la Plaza de las tres Culturas conmemorando a los pocos nombres de las personas que perdieron la vida en aquel día. Realizado en cantera rosa, con un basamento de piedra e inscrito con el poema de Rosario Castellanos, se levantó este cenotafio para recordar y de esta manera legitimarse dentro de esta envolvente. El cambio social que experimentó México a finales de los ochenta y a principios de los noventa, creó las oportunidades para que se creara una esfera para redefinir cual sería la interacción de las personas con sus envolventes, especialmente con las ocurridas en este lugar. Me viene a la mente, que cuando por primera vez se realizó el marco teórico de este trabajo, el primer referente audiovisual que la gente mencionó de Nonoalco-Tlatelolco fue *Rojo Amanecer* y la matanza del 2 de octubre. Cementando una conexión de narrativa intrínsecamente ligada al entorno.

La plaza de las Tres Culturas se convirtió en un espacio de congregación disidente alterno a los espacios de facto aprobados por el estado como el Zócalo y el ángel de la Independencia, donde converge la interacción del área pública con formas más habituales. Retomo del sociólogo francés Marc Augé el concepto de identidad relativa, que es aquella que tiene una referencia espacial, social o moral en relación con, por ejemplo, una etnia, nación o religión, e inclusive una colectividad o grupo corporativo.¹³ La masacre del 68 se mantiene, en consecuencia, en el imaginario colectivo, en la memoria social, a través de tradición oral y de las crónicas que se publican, de los testimonios que se difunden.

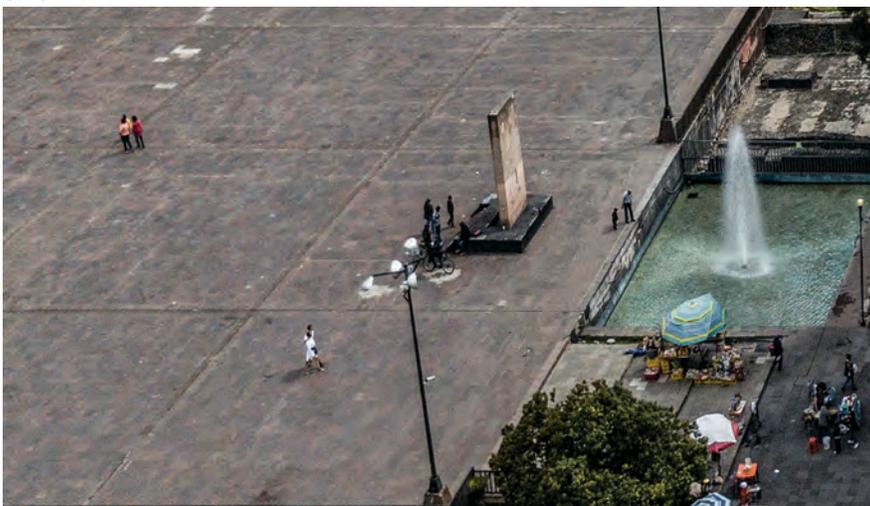
Tlatelolco está lleno de monumentalidades; su plaza está delineada por obras de gran ambición que mostraron ante todo crear una figura aspiracional de la vivienda y con esto, las capacidades del estado. No obstante, bajo esta óptica, la plaza de las Tres culturas paso de ser un espacio disidente a un espacio institucional para hacer remembranza de lo ocurrido. Oficializando toda obra como parte de la narrativa histórica nacional. Esto no significa que sea malo para el discurso anti-sistémico con el que estos actos surgieron, no obstante, la legitimización da paso a que la idea original de realizar un cambio en la mentalidad social se desvirtue puesto que, en años más recientes, las vejaciones por parte de las instituciones estatales continúan. Para el espacio en esencia, la remembranza quizás se ha vuelto un ritual de la cotidianidad cada 2 de octubre, y la estela solo quede como una efigie para recordar a quienes sufrieron la represión, muy similar a los cenotafios que erigieron para recordar una guerra. Pero solo con la construcción de la memoria a través de estos fragmentos audiovisuales como la semiótica del espacio, la recolección de la historia y los hechos nos de paso a seguir recordando aquel suceso.



5.75



5.76



5.77

Estelas en el nuevo espacio legitimizado La estela erigida en 1993 (*fig 5.75.* y *fig 5.76*), solo muestra la superficie del proceso general que significó dar validez a un suceso que estuvo censurado por múltiples años. Hasta ser parte medular de la identidad del barrio, 50 años después. (*fig 5.77.*)

NOTAS

En la crisis y el sismo de 1985.

El naufragio del estado benefactor: Tlatelolco durante las crisis económicas

1. Monsiváis, C. (1978). 1968-1978: *Notas sobre la cultura y sociedad en México*. En: *Cuadernos Políticos*, número 17, México, D.F., editorial Era, julio-septiembre de 1978, pp.44-58.
2. Castillo, G. (2008). *El halconazo, historia de represión, cinismo y mentiras se mantiene impune*. En: *La Jornada*, (Política, p.1). Recuperado de: <https://www.jornada.com.mx/2008/06/09/index.php?article=018n1pol§ion=politica>.
3. Moreno Brizuela, D; Vázquez Gómez, R. (1983). *Políticas cinematográficas*. México: UNAM; Escuela de Ciencias Sociales. p.70, 122, 166,183.
4. Chávez, D. (2010). *The Eagle and the Serpent on the screen: The state as Spectacle in Mexican Cinema*. En: *Latin American Research Review*, Vol. 45, No. 3 (2010), EE.UU: The Latin American Studies Association p.129. Traducción por autor.
5. Gurría, J. (1994). "Política Financiera Internacional 1970-1992" en: Sepúlveda, C. Ed. (1994). *La Política Internacional de México en el Decenio de los Ochenta*. México: Fondo de Cultura Económica. p.306-307.
6. Conde López, J; Peralta Sánchez, L. (1991). *La lucha social en el Distrito Federal: La organización vecinal en la Unidad Nonoalco-Tlatelolco, 1974-1989*. (Licenciatura). Universidad Nacional Autónoma de México. p.77.
7. Conde López, J; Peralta Sánchez, L. (1991). *La lucha social en el Distrito Federal: La organización vecinal en la Unidad Nonoalco-Tlatelolco, 1974-1989*. (Licenciatura). Universidad Nacional Autónoma de México. p.80.
- Información adicional es extraída de: Altamirano, M. (2018). *Tlatelolco: Ciudad dentro de la ciudad*. México: Somos CDMX. p.273.
8. Altamirano, M. (2018). *Tlatelolco: Ciudad dentro de la ciudad*. México: Somos CDMX. p.282.
9. Conde López, J; Peralta Sánchez, L. (1991). *La lucha social en el Distrito Federal: La organización vecinal en la Unidad Nonoalco-Tlatelolco, 1974-1989*. (Licenciatura). Universidad Nacional Autónoma de México. p.85.
10. Conde López, J; Peralta Sánchez, L. (1991). *La lucha social en el Distrito Federal: La organización vecinal en la Unidad Nonoalco-Tlatelolco, 1974-1989*. (Licenciatura). Universidad Nacional Autónoma de México. p.87.

11. Borja, J. (1975). *Movimientos sociales urbanos*. Buenos Aires: Editorial SIAP. PLANTEAOS. p.12.
12. Original proviene de: Comité coordinador provisional de residentes de Ciudad Tlatelolco. (1974). *Volante público*. 11 oct. 1974.
 - En: Conde López, J; Peralta Sánchez, L. (1991). *La lucha social en el Distrito Federal: La organización vecinal en la Unidad Nonoalco-Tlatelolco, 1974-1989*. (Licenciatura). Universidad Nacional Autónoma de México. p.87.
13. Mancera Aguayo, M. (2009). *Crisis Económicas en México 1976-2008*. En: Este País (214, enero de 2009). México. p.22.
14. Moreno Brizuela, D; Vázquez Gómez, R. (1983). *Políticas cinematográficas*. México: UNAM; Escuela de Ciencias Sociales. p.70, 122, 166,183.
15. Vasi, E. (2018). 'Naufragio' y 'Fisuras', un diálogo sobre la pérdida y sus secuelas. Recuperado de: <https://www.filminlatino.mx/blog/naufragio-y-fisuras-un-dialogo-sobre-la-perdida-y-sus-secuelas>.
16. Gutiérrez Capulín, K; Díaz, Y; Román, R. (2016). *El concepto de la familia en México: una revisión desde la mirada antropológica y demográfica*. En: *Ciencia Ergo Sum*. (vol.23, núm.3). Universidad Autónoma del Estado de México: México. p.10.
17. El concepto de *Tótem* lo define el sociólogo francés Émile Durkheim como un objeto o animal al que una sociedad otorga un significado simbólico "sobrenatural". El tótem simboliza a la propia sociedad, representando sus valores. Así pues, la adoración al tótem se deriva en adoración de la propia sociedad. Para contextualizar, la figura ausente de Miguel Ángel se vuelve para los ojos de Amparo y Leticia como un elemento inmaculado, a pesar de que existen individuos que contrarrestan esta visión. López, H. (productor) y Hermosillo, J. (director). (1978). *Naufragio*. [largometraje]. Conacite Uno. México.
18. Toca Martínez, A. (1989). *Arquitectura contemporánea en México*. México: Universidad Autónoma Metropolitana. p.132.
19. Diálogo es extraído en minuto 26 a minuto 28 de: López, H. (productor) y Hermosillo, J. (director). (1978). *Naufragio*. [largometraje]. Conacite Uno. México.
20. López Rangel R. (1989). *Las ciudades latinoamericanas*. México: SEP/ Instituto Nacional de Bellas Artes / Secretaria General de Desarrollo Social / Universidad Autónoma Metropolitana. p.19.
21. Žižek, S. (1989). *The Sublime Object of Ideology*. Nueva York: Verso. p.135. Traducción por autor.
22. Taibo, P. (1978). *La clase media se ahoga*. En: *Proceso*, (no. 98). Recuperado de: <https://www.proceso.com.mx/124765/la-clase-media-se-ahoga>.

Tlatelolco a través de los medios de comunicación

23. Moreno Brizuela, D; Vázquez Gómez, R. (1983). *Políticas cinematográficas*. México: UNAM; Escuela de Ciencias Sociales. p.183.
24. Moreno Brizuela, D; Vázquez Gómez, R. (1983). *Políticas cinematográficas*. México: UNAM; Escuela de Ciencias Sociales. p.183.
25. Monbiot, G. (2016). *Neoliberalism – the ideology at the root of all our problems*. En: *The Guardian* (15 de abril de 2016) Recuperado de: <https://www.theguardian.com/books/2016/apr/15/neoliberalism-ideology-problem-george-monbiot>.
26. Garza, G. (1986). *Planeación urbana en México en periodo de crisis (1983-1984)*. En: *Estudios Demográficos Y Urbanos*, (vol. 1, no.1), p.73-96. Recuperado de: <http://www.jstor.org/stable/40314468>.
27. Puebla, C. (2002). *Del intervencionismo estatal a las estrategias facilitadoras. Cambios en la política de vivienda en México (1972-1994)*. Colegio de México: México. p.35.
28. Altamirano, M. (2018). *Tlatelolco: Ciudad dentro de la ciudad*. México: Somos CDMX. p.340.
29. Monge, R. (1986). *La orden de demoler el Nuevo León, antes de concluir la investigación*. en: *Proceso*, (516), p.35. Recuperado de: <https://publicacionesdigitales.proceso.com.mx/library/filter?years=1986>.
- Se indaga mayor información en: Altamirano, M. (2018). *Tlatelolco: Ciudad dentro de la ciudad*. México: Somos CDMX. p.340.
30. Conde López, J; Peralta Sánchez, L. (1991). *La lucha social en el Distrito Federal: La organización vecinal en la Unidad Nonoalco-Tlatelolco, 1974-1989*. (Licenciatura). Universidad Nacional Autónoma de México. p.100.

7:19: Tlatelolco durante el sismo

1. Adorno, T. (1955). *Zum Verhältnis von Soziologie und Psychologie*. En: *Sociologies Aufsätze*, Max Horkheimer zum 60. Geburtstag gewidmet. Alemania: Europäische Verlagsanstalt pp.11-45. Traducción por Autor.
2. Grajeda, E. (2005). *Cronología del Reglamento de Construcciones*. En: *El Universal*, (p. 1, 02 de septiembre de 2005). Recuperado de: <http://archivo.eluniversal.com.mx/notas/302917.html>.
3. D Aguilar, A. (2015). *Huella imborrable la del terremoto de 1985 en Tlatelolco*. En: *Chicago Tribune*, p. 1. Recuperado de: <https://www.chicagotribune.com/hoy/ct-hoy-8467015-huella-imborrable-la-del-terremoto-de-1985-en-tlatelolco-story.html>.

Testimonios se corroboran en:

- Altamirano, M. (2018). *Tlatelolco: Ciudad dentro de la ciudad*. México: Somos CDMX. p.345.
 - Marez Tapia, M. (2010). *El sismo de 1985 desde la mirada de un niño: El sismo de 1985 desde la mirada de un niño de 7 años*. En: *Vivir en Tlatelolco. Periodismo Comunitario*. [Blog]. 19 de septiembre de 2010. Recuperado de: <http://vivirtlatelolco.blogspot.com/2010/09/el-sismo-de-1985-desde-la-mirada-de-un.html>.
 - Reed, D. (2015). *The tragedies of Mexico City's Tlatelolco housing complex*. En: *The Guardian*, p. 1. Recuperado de: <https://www.theguardian.com/cities/2015/may/07/mexico-city-tlatelolco-housing-complex-history-cities-50-buildings>. Traducción por autor.
4. Marez Tapia, M. (2010). *El sismo de 1985 desde la mirada de un niño: El sismo de 1985 desde la mirada de un niño de 7 años*. En: *Vivir en Tlatelolco. Periodismo Comunitario*. [Blog]. 19 de septiembre de 2010. Recuperado de: <http://vivirtlatelolco.blogspot.com/2010/09/el-sismo-de-1985-desde-la-mirada-de-un.html>.
 5. Castruita, C. (2005). *Televisa: una toma abierta al dolor*. En: *La Crónica De Hoy*, p. 1. Recuperado de: <http://www.cronica.com.mx/notas/2005/202868.html>.
 - Video de ese programa se encuentra en: Nuñez, A. (Prod. Ejecut.). *Hoy mismo* [Programa televisivo]. México: Canal 2 Televisa. 19, septiembre, 1985. Recuperado de: https://www.youtube.com/watch?v=_qva8tY1ZfQ
 6. López Rangel, R. (1989). *Enrique Yáñez en la cultura arquitectónica mexicana*. Ciudad de México: Limusa-UAM. pp. 17-18.
 7. Landa, P. Ed. (2014). *Mario Pani; Arquitectura en proceso*. Monterrey: Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey. p.138-139.
 8. Monsiváis, C. (2005). *"No sin nosotros" Los días del terremoto: 1985-2005*. Ciudad de México: Editorial Era. p.68.

9. Estrada Díaz, G. (2014). *Puesta en práctica de una política de desastres: los instrumentos de la gestión de riesgos en México*. En: *Bulletin de l'Institut français d'études andines* (43 (3) | 2014 Políticas de vivienda posdesastres en América Latina) Francia: Institut Français d'Études Andines. Recuperado de: <http://journals.openedition.org/bifea/5984>.

10. 400 MXP de 1985 equivalen a 56.60 MXN de 2019. Este cálculo se realizó vinculado al valor del dólar estadounidense (USD) ya que para ese año la inflación llegó a un 57.68%. Para realizar el cálculo se buscó la tasa de cambio entre el USD a MXP histórico. Luego se tomó la equivalencia de ese valor en MXN con el porcentaje inflacionario que tuvo la moneda referencia de acuerdo a la tasa de cambio que esta moneda tuvo con el MXP.

• Triami Media. (2019). *Inflación de México en 1985 – inflación IPC México 1985*. Recuperado de: <https://es.inflation.eu/tasas-de-inflacion/mexico/inflacion-historica/ipc-inflacion-mexico-1985.aspx>.

• U.S. Department of Labor. (2019). *IPC Inflation Calculator. 1985–2019*. Recuperado de: <http://www.in2013dollars.com/>.

• Redacción Debate. (2018). *¿Cuántos pesos valía el dólar el año en que naciste?*. En *Debate*. (20 de marzo de 2018). Recuperado de: <https://www.debate.com.mx/economia/tipo-cambio-historico-peso-mexicano-dolar-presidentes-devaluacion--20180320-0158.html>.

11. Monsiváis, C. (2005). *“No sin nosotros” Los días del terremoto: 1985–2005*. Ciudad de México: Editorial Era. p.117.

12. Altamirano, C. (2015). *Lo que el sismo reveló*. En: *Nexos* (septiembre de 2015). Recuperado de: <https://www.nexos.com.mx/?p=26145>.

13. Davis, I. (1980). *Arquitectura de emergencia*. Editorial Gustavo Gili. España: Barcelona. p.31, 36.

14. Caria, M; Sigales Ruíz, S. (2017). *Los desastres en México de los 80's: Miedo, culpa y secuelas psicosociales*. En: *Les cahiers Amérique Latine Histoire et Mémoire*. (34, 2017: Les peurs collectives en Amérique Latine). Paris 8 Université: Francia. Recuperado de: <https://journals.openedition.org/alhim/5793>.

15. Monsiváis, C. (1986). *El día del derrumbe y las semanas de la comunidad* (De noticieros y de crónicas) en: *Cuadernos Políticos* (45, enero-marzo de 1986). México, D.F: editorial Era. pp. 13.

16. Monsiváis, C. (2005). *“No sin nosotros” Los días del terremoto: 1985–2005*. Ciudad de México: Editorial Era. p.40.

17. Cruz, M. (2017). *'Monchito', el niño inventado del sismo del 85, revive por el falso caso de Frida Sofía*. En: *Verne: El País*. (22 de septiembre de 2017). Recuperado de: https://verne.elpais.com/verne/2017/09/22/mexico/1506033846_630238.html.

18. Rosenthal, U. (1998). "Future disasters, future definitions". En: Quarantelli, E. (1998). *What is a Disaster?* p.147-160. Londres/Nueva York: Routledge. Traducción por autor.

Información extra se puede encontrar sobre esto en:

• Dynes, R. (1998). "Coming to terms with community disaster". En: Quarantelli, E. (1998). *What is a Disaster?* p.102-106. Londres/Nueva York: Routledge. Traducción por autor.

• Mckinzie, A. (2016). "Deconstruction of destruction stories: Narrative, inequality, and disasters". En: *Disasters* (no.41,1) p.3-22. Overseas Development Institute: EE.UU. Traducción por autor.

19. Pérez Verduzco, G. [GuillermoPerezVerduzco] (2011). *Terremoto Mexico 1985 Helicoptero Guillermo Pérez Verduzco*. [Archivo de Video] Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=754pMR_ooUc.

20. Allier, E. (2018). "Memorias imbricadas: terremotos en México, 1985 y 2017" en: *Revista Mexicana de Sociología*. (núm.80. septiembre de 2018). UNAM: Ciudad de México. p. 9-40.

21. Monsiváis, C. (2005). "No sin nosotros" *Los días del terremoto: 1985-2005*. Ciudad de México: Editorial Era. p.97.

22. Pérez Verduzco, G. [GuillermoPerezVerduzco]. (2015). *Entrevista a Placido Domingo de Guillermo Pérez Verduzco Terremoto 85*. [Archivo de video]. Recuperado de: <https://youtu.be/-RzhSpAx-KY>.

23. Wolf, M. (1987). *La investigación de la comunicación de masas*. Paídos: Barcelona. p.77.

24. Crimp, D. (1979). *Pictures. En: October, Vol. 8* (primavera, 1979), Massachusetts: The MIT press. pp. 75-88. Traducción por autor.

25. Gallo, R. (2010). "Tlatelolco: Mexico city's urban dystopia" en: Prakash, G. (comp.), *Noir Urbanisms Dystopic Images of the Modern City*. Estados Unidos: Princeton University Press. p.63. Traducción por autor.

26. Cita original proviene de: *El Tlatelolca Semanal*. Núm. 7. 2 al 5 diciembre, 1985. p.7. en: Conde López, J; Peralta Sánchez, L. (1991). *La lucha social en el Distrito Federal: La organización vecinal en la Unidad Nonoalco-Tlatelolco, 1974-1989*. (Licenciatura). Universidad Nacional Autónoma de México. p.112.

27. Villasana, C; Hidalgo, R. (2018). *La "majestad de la arquitectura" que se cayó en 1985*. En: *El Universal*. (20 de septiembre 2018, Opinión). Recuperado de: <https://www.eluniversal.com.mx/mochilazo-en-el-tiempo/la-majestad-de-la-arquitectura-que-se-cayo-en-1985>.

28. Conde López, J; Peralta Sánchez, L. (1991). *La lucha social en el Distrito Federal: La organización vecinal en la Unidad Nonoalco-Tlatelolco, 1974-1989*. (Licenciatura). Universidad Nacional Autónoma de México. p.114.

29. Conde López, J; Peralta Sánchez, L. (1991). *La lucha social en el Distrito Federal: La organización vecinal en la Unidad Nonoalco-Tlatelolco, 1974-1989*. (Licenciatura). Universidad Nacional Autónoma de México. p.114.
30. Monsiváis, C. (2005). *“No sin nosotros” Los días del terremoto: 1985-2005*. Ciudad de México: Editorial Era. p.65.
31. Altamirano, C. (2015). *Lo que el sismo reveló*. En: *Nexos* (septiembre de 2015). Recuperado de: <https://www.nexos.com.mx/?p=26145>.
32. Cita original proviene de: *La Prensa*, 9 de octubre de 1985. En: Boils, G. (1986). *Efectos del sismo sobre la vivienda de alquiler*. En: *Revista mexicana de sociología*. (Vol. 48, No.2. Sismo: Desastre y Sociedad en la Ciudad de México) abril-junio 1986. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México. p.5. Recuperado de: <https://www.jstor.org/stable/3540363>.
33. Altamirano, M. (2018). *Tlatelolco: Ciudad dentro de la ciudad*. México: Somos CDMX. p.382.
34. Conde López, J; Peralta Sánchez, L. (1991). *La lucha social en el Distrito Federal: La organización vecinal en la Unidad Nonoalco-Tlatelolco, 1974-1989*. (Licenciatura). Universidad Nacional Autónoma de México. p.135.
35. Secuencia de video fue captada del archivo del Arq. Santiago Jordá y subida a internet por:
- TlatelolcoTV [TlatelolcoTV]. (2014). *“Tlatelolco: Subprograma De Demolición (1986).”* [Archivo de video]. Recuperado de: https://www.youtube.com/watch?v=wHe_Bm5v-Fg.
 - Archivo fotográfico proviene de diversas fuentes recopiladas por la fotoperiodista Frida Hartz en *La Jornada* (1986) y Guillermo Pérez Camacho en *La Ciudad de México en el Tiempo*. (2017). La demolición de los edificios Jesús Terán y Ponciano Arriaga, en la segunda sección de Tlatelolco, en agosto de 1986. A la izquierda se aprecia el Ignacio Comonfort, que también fue destruido; hoy en este lugar se encuentran el Jardín de la Paz y el Ágora. Recuperado de: <https://www.facebook.com/laciudaddemexicoeneltiempo/posts/1680965055258841/>
36. Jencks, C. (1977). *Language of Post-modern Architecture*. Nueva York: Rizzoli. p. 9,10. Traducción por autor.
37. Bristol, K. (1991) *The Pruitt-Igoe Myth en: The Journal of Architectural Education*. Vol.44 Ed.3. Taylor & Francis / Routledge. Reino Unido. p.163-171. Traducción por Autor.
38. Bristol, K. (1991) *The Pruitt-Igoe Myth en: The Journal of Architectural Education*. Vol.44 Ed.3. Taylor & Francis / Routledge. Reino Unido. p.163-171. Traducción por Autor.
39. Altamirano, M. (2018). *Tlatelolco: Ciudad dentro de la ciudad*. México: Somos CDMX. p.340.
40. Conde López, J; Peralta Sánchez, L. (1991). *La lucha social en el Distrito Federal: La organización vecinal en la Unidad Nonoalco-Tlatelolco, 1974-1989*. (Licenciatura). Universidad Nacional Autónoma de México. p.200.

Rojo Amanecer y la memoria después del sismo de 1985.

1. Nora, P. (1989) *“Between Memory and History: Les Lieux de Memoire”* p.7-25. University of Chicago Press. Traducción por autor.
2. Vázquez Mantecón, A. (1998). *“No se olvida... Rojo amanecer.”* En: *Estudios Interdisciplinarios de América Latina y el Caribe*, (vol.9, no.1) p. 141-144.
3. Saavedra Luna, I. (2007) *Entre la Ficción y la Realidad: Fin de la industria Cinematográfica Mexicana 1989-1994*. México, D.F.: Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco. p.50.
4. “Desenlatar” se le llama al termino para referirse a películas que no salían de las latas de película y se quedaban en las bodegas ya sea por una cuestión de falta de presupuesto o Censura por parte de entidades ajenas a la producción. Mayor información en: *Diccionario Cinematográfico*:<https://www.archivocine.com/index.php/mas-cine/para-saber-mas/item/1003-glosario-de-cine>
5. Barthes, R. (2015). *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos y voces*. Barcelona, Verso. p.47.
6. Héctor Bonilla y Valentín Trujillo (Productores) y Jorge Fons (Director), Guadalupe Ortega, Xavier Robles (Guión) (1989). *ROJO AMANECER* [Cinta Cinematográfica]. México. Cinematográfica Sol S.A.
7. Bixler, J. (2002). *Re-Membering the Past: Memory-Theatre and Tlatelolco*. En: *Latin American Research Review*, Vol. 37, No. 2. pp. 119-135. Traducción por autor.
8. Avilés Cavasola, J. (2015). *Símbolos para la memoria: El movimiento estudiantil mexicano de 1968 en su cine 1968-2013* (Tesis de Doctorado) Universidad Nacional Autónoma de México. p. 431.
9. Jelin, E. (2002) *Los trabajos de la memoria*. Editorial Siglo Veintiuno. Madrid. P.85.
10. Žižek, S. (1994) *“The Spectre of Ideology”. Mapping of Ideology*. Londres: Verso. p.1-33. Traducción por Autor.
11. Nora, P. (1989) *“Between Memory and History: Les Lieux de Memoire”* University of Chicago Press. p.21. Traducción por autor.
12. Mbembe, A. (2011). *Necropolítica seguido de Sobre el gobierno privado indirecto*. Traducción por Falomir, E. Editorial Melusina. Madrid, España. p.22.
13. Augé, M. (1995) *Hacia una antropología de los mundos contemporáneos*. Gedisa Editorial, Barcelona. p.54.



5

SEREMOS DE PRIMER MUNDO



6.1



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.

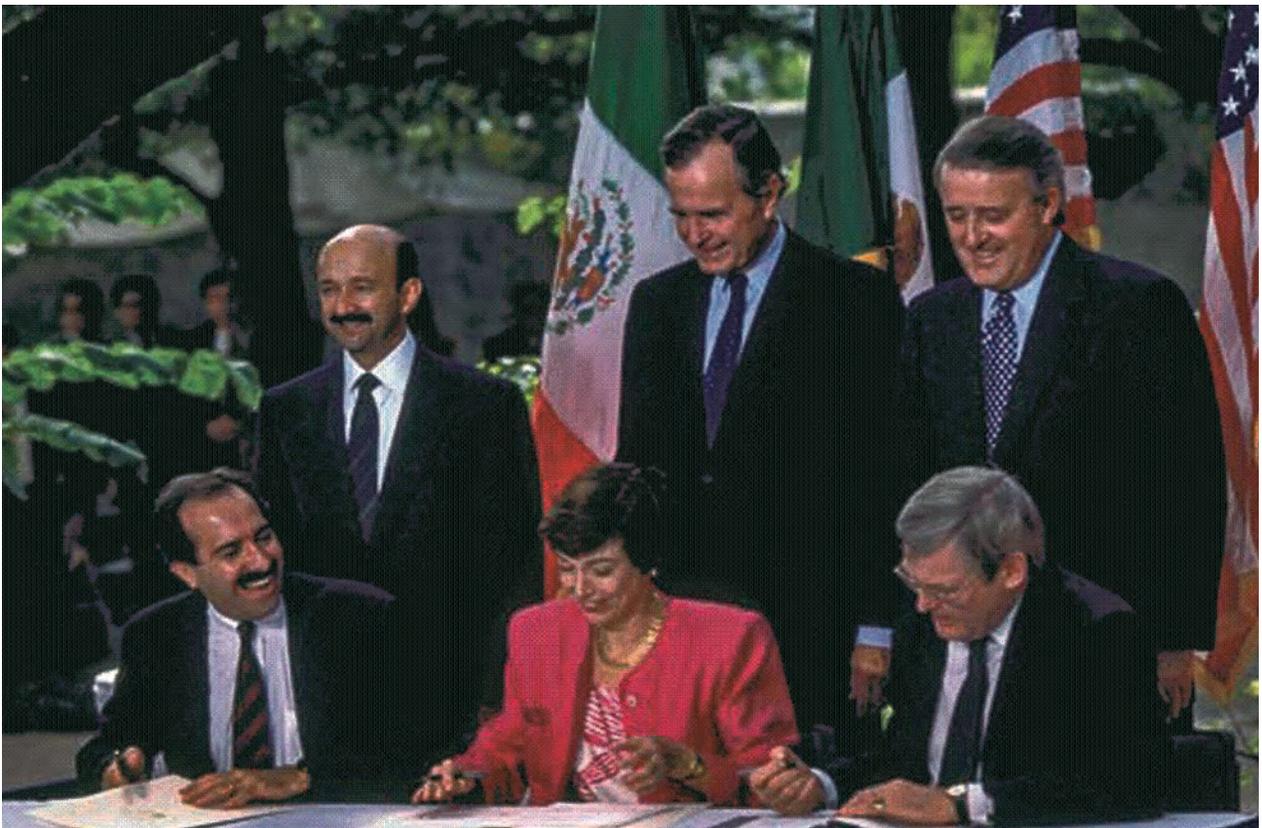
Tlatelolco CAPITULO 5 post-TLCAN

Tlatelolco y los medios masivos en la era TLCAN: *Temporada de Patos* y la relación del conjunto con la ciudad neoliberal.

El conjunto habitacional Nonoalco-Tlatelolco como he mencionado a lo largo de este trabajo, representa una muestra de los cambios y transiciones por los que ha pasado la ciudad y en un nivel mayor, el país. Posterior a su proceso de reconstrucción a finales de los ochenta, en los cuales hubo una tendencia de autogestión y salvaguardado para mantener los edificios que estaban al borde de la demolición y que estos, con las reducciones, reestructuraciones y cambios en su morfología espacial cambiaron las estructuras de interacción urbana y social a inicios de los noventa. Una época que se caracterizó por ser parte de la transformación del país hacia las normas del libre mercado y la globalización. El 14 y 17 de diciembre de 1992 se firmó en las capitales de México, Estados Unidos y Canadá la ratificación del Tratado de libre comercio de Norte América, lo que significó la apertura de mercancías por parte de estos tres países sin la necesidad de aranceles o frenos burocráticos. Este proceso económico fue a la par a las condiciones de lógica administrativa por las que pasó el país durante las administraciones de Miguel de la Madrid y Carlos Salinas de Gortari, que perfilaron políticas neoliberales en todos los rubros. El primero de diciembre de 1994 entra en vigor dicho tratado, marcando el inicio de una etapa distinta para los medios audiovisuales de consumo masivo, así como de la arquitectura, la planeación urbana y del conjunto habitacional Nonoalco-Tlatelolco. En el sexenio de Salinas de Gortari surgió un traslado de IMCINE a la secretaría de Gobernación nuevamente a un organismo cultural, representando un cambio al esquema de relaciones estrechas entre el cine y el gobierno por más de cincuenta años de existencia. Siendo este cambio positivo debido a que muchas películas y contenidos se “desenlataron” ya que no existió injerencia gubernamental de que se debió exponer, este es el caso de *Rojo Amanecer* (1989), que como se mencionó anteriormente en este documento, los temas inscritos en el film se encontraban en el borde de la censura estatal. Mismo caso sucedió con *La*

sombra del caudillo (1960) de Julio Bracho, que mostró a los militares con un tono altamente crítico. La creación de circuitos alternos de exhibición para las películas mexicanas, el patrocinio de escuelas de cine y la coproducción de un determinado número de películas al año, así como la participación en festivales internacionales de cine ayudó a que existiera un repunte en asistencia a las salas de cine estatales. En estas fechas para los filmógrafos ya era claro que el radio o la televisión u otros medios no daban problema alguno de competencia, siendo de una naturaleza distinta al cine, que ha sido un medio de proyección de imágenes para el entretenimiento social; pues asistir al cine es una actividad social, mientras que el escuchar radio o ver televisión son actividades que se realizan en el hogar. Sin embargo, los cambios tornaron hacia una condición mercantilista cuando a las dos semanas de haberse firmado el TLCAN, en 1992, se promulgó una nueva Ley Federal de Cinematografía que, junto con su reglamento, cayera más ante la especulación de los mercados. Con la transformación de disminuir la exhibición de películas en las salas de cine la cartelera mexicana quedó un 10% del total en 1997.¹ Con esto, se generó el declive de producciones nacionales hasta en un 35% menor de lo que se produjo en 1990, según datos obtenidos por los investigadores Lucila Hinojosa Córdova y José Antonio Padrón Machado. Para 1994, las cosas tocaron su peor crecimiento, aunque también es considerado que la crisis en ese año afectó a todas las industrias. Para 1996, se comienza a observar un crecimiento débil, pero sostenido, en el número de salas y en la vuelta de los espectadores, pero no así en la producción, la que tuvo un comportamiento muy fluctuante hasta 2006, cuando se empieza a observar un crecimiento sostenido.² Para el sexenio de Ernesto Zedillo (1994-2000) se realizaron fomentos que ayudaron a sostener de manera raquítica la producción cinematográfica: Fondo de producción Cinematográfica de Calidad (Foprocine) y el Fondo de Inversión y Estímulos al Cine (Fidecine) que ayudaron a que volvieran a distribuirse de manera internacional en circuitos y festivales. Pero esta situación demostró ser poco ventajosa para producciones que no apetecen a grandes audiencias por lo que empezó a mostrarse cada vez una ruptura demográfica en los consumos de cine durante esta época. Empresas privadas con mayor solvencia, principalmente *Televisa* y su filial *Televisión* se dedicaron a producir con mayores medios económicos ocupando una gran parte del 10% anteriormente mencionado. Esto, aunado a que desde esta época las producciones estadounidenses dominan el mercado de la distribución y el de los estrenos en México. Estos cambios crearon dos vertientes importantes en el consumo de medios, uno independiente, donde las producciones utilizan fondos estatales con medios externos y destacan

Firma del TLCAN. En la firma del tratado en octubre de 1992, están los presidentes de México y Estados, Carlos Salinas de Gortari (izq.) George H. Bush (centro) y el primer ministro Canadiense Brian Mulroney (derecha). El tratado entró en vigor en enero de 1994, con resultados mixtos en las economías de los tres países.



un presupuesto menor. Y el otro, donde aparecen grandes productoras que producen o distribuyen filmes de corte popular con contenidos con temáticas mixtas.³

Durante estos años empiezan a surgir narrativas apegadas a los cambios socio-políticos de la época, mostrando apertura en temas que antes se consideraban tabú, heredadas de cineastas que igualmente trataron de empujar por contenidos menos apegados a las fórmulas comerciales en los setenta y ochenta. No obstante, esto no significó que películas con temáticas tradicionales no surgieran en dicho periodo. Se conservaron elementos importantes de la identidad narrativa que siempre ha tenido la industria nacional, pero el libre mercado ofreció una forma de consumo globalizada, y con gustos similares a las producciones internacionales, principalmente estadounidenses, creando adaptaciones para el consumo interno. Algunos casos se pueden observar en la emulación de géneros cinematográficos que resultan redituables como los Rom-coms, que se adaptaron a la narrativa más idiosincrática que posee el cine mexicano como el melodrama. De esta manera, surgen también cineastas que poseen una visión de autor, pero que apetecen a los grandes mercados que logran traspasar las fronteras de las industrias, que en un inicio parten a Estados Unidos o Europa por la crisis económica, pero logran plasmar en este cine transnacional, elementos de la fórmula mexicana. El caso más conocido de estos cineastas es el de los *Three amigos*.⁴ Alejandro González Iñárritu, Alfonso Cuarón y Guillermo del Toro empezaron sus carreras en México (los primeros dos en el D.F. mientras que el tercero en Guadalajara) con estilos que disciernen entre los tres, pero con el mismo éxito que los hizo emigrar al cine extranjero, llevando las técnicas que aprendieron en el país. A pesar de que el Estado no haya influido en la producción de películas de estos tres, salvo en casos iniciales, continuaron con patrones característicos del cine mexicano. El trío habita un espacio entre lo nacional y lo global en la producción y la distribución de sus filmes, pero también en la temática de las historias que crea. Si pensamos en los tres directores, podemos ver que sus filmes de temática mexicana retoman ciertas mitologías de la *Época de Oro*.⁵ Para muchos fuera de México, el cine mexicano contemporáneo posiblemente quede representado sólo por estos tres directores. De alguna forma, las películas hechas por ellos llegan a definir el cine nacional desde afuera, y así eclipsan a las películas mexicanas que no llegan a mostrarse en Hollywood. Otros directores o guionistas que replicaron esta migración son Luis Mandoki y Guillermo Arriaga, que lograron establecer nexos en la industria cinematográfica estadounidense con elementos mexicanos. Por otro lado, tenemos a cineastas que existen dentro del mismo plano,

Tlatelolco a través de los medios de comunicación



6.3



6.4



6.5



6.6



6.7

Tlatelolco post TLC

CINE MEXICANO INDEPENDIENTE



CARLOS REYGADAS

1971 - CDMX



? - Bélgica

- FESTIVAL DE CANNES
- FESTIVAL DE SAN SEBASTIÁN
- PREMIOS ARIEL
- FESTIVAL DE SITGES
- FESTIVAL DE GIJÓN
- FESTIVAL DE HUELVA
- INDEPENDENT SPIRIT AWARDS
- ATLANTA FILM FESTIVAL
- FESTIVAL DE LIMA
- FESTIVAL DE LA HABANA
- PREMIOS CHLOTRUDIS
- FESTIVAL DE CHICAGO

17

TOTAL PREMIOS

23

TOTAL NOMINACIONES



AMAT ESCALANTE

1979 - Barcelona*



Centre d'Estudis
Cinematogràfics de Catalunya

- FESTIVAL DE CANNES
- FESTIVAL DE VENECIA
- FESTIVAL DE SAN SEBASTIÁN
- FESTIVAL DE SITGES
- FESTIVAL DE SYDNEY
- FESTIVAL DE AUSTIN
- D'A FILM FESTIVAL
- PREMIOS FÉNIX
- FESTIVAL DE ESTOCOLMO

7

TOTAL PREMIOS

15

TOTAL NOMINACIONES

*Padre Mexicano / Madre Estadounidense



MICHEL FRANCO

1979 - CDMX



Autodidacta

- FESTIVAL DE CANNES
- FESTIVAL DE ATLÁNTIDA
- PREMIOS GOYA
- FESTIVAL DE SAN SEBASTIÁN
- PREMIOS CANACINE
- FESTIVAL DE CHICAGO

7

TOTAL PREMIOS

8

TOTAL NOMINACIONES



FERNANDO EIMBCKE

1970 - CDMX



CUEC UNAM

- PREMIOS ARIEL
- AMERICAN FILM INSTITUTE
- FESTIVAL DE GUADALAJARA
- FESTIVAL DE PARÍS
- FESTIVAL DE THESSALONIKI
- FESTIVAL DE VALLADOLID
- FESTIVAL INTERNACIONAL DE BERLIN
- FESTIVAL DE SAN SEBASTIÁN

13

TOTAL PREMIOS

17

TOTAL NOMINACIONES



BATALLAS EN EL CIELO (2005)



LA REGIÓN SALVAJE (2016)



DESPUÉS DE LUCÍA (2012)



TEMPORADA DE PATOS (2004)

pero que utilizan los estímulos nacionales junto con otros procedentes del extranjero para realizar sus largometrajes. Directores como Carlos Reygadas, Fernando Eimbcke, Amat Escalante, Michel Franco, Rodrigo Reyes y Alonso Ruizpalacios entre otros, forman una generación de directores que buscan hilos narrativos diversos en un cosmos repleto de fórmulas que si bien, ya existían y sólo fueron reanimadas, cotejan un arquetipo cinematográfico similar. Reygadas encontró en la cinematografía de Bergman y Yasujiro Ozu, las pautas de un cine que no se había visto por estas zonas. Planos muertos, paisajes idílicos, y una escenografía digna de contemplar en el plano espacial que lo rodea, estilo que lo ha hecho participar en varios festivales de cine importantes-ganando Mejor Película por el Jurado en Cannes por *Luz Silenciosa* (2007) y Mejor Director por *Post Tenebras Lux* (2012) y en el mismo estilo de concepción cinematográfica encontramos a Amat Escalante, director de *Heli* (2013), película que narra los eventos de una familia en el bajío, y su relación indirecta con el crimen organizado; la película recibió fuertes críticas de fuentes nacionales y admiración del jurado extranjero (y premio a Mejor Director en Cannes) por mostrar una interpretación de la creciente guerra contra el narco en el sexenio de Felipe Calderón. Por otra parte tenemos Michel Franco, que dirigió películas como *Daniel y Ana* (2009) y *Después de Lucía* (2012), que reflejan temas de un México más globalizado y que estos problemas comunican a segmentos que no necesariamente tienen que estar encasillados en los fantasmas cinematográficos mexicanos, críticos participantes en el festival de cine de San Sebastián, han catalogado el estilo de Franco similar en esencia a Michael Haneke; esto le ha concedido el premio de *Un certain regard* en Cannes. Sin embargo, esto nos presenta una crisis, en la que la liberación de los mercados, en especial a través del TLCAN, ha ahogado parcialmente la cinematografía nacional y ha permitido que los monopolios estadounidenses dominen las salas cinematográficas mexicanas. Por ejemplo, en el año 2000 se exhibieron 84.2% de películas estadounidenses y 8.3% de filmes mexicanos. El círculo vicioso que esto conlleva es evidente: si las películas nacionales no se exhiben no se recupera el dinero ni hay ganancia para los inversionistas, lo que provoca que la producción de cine se reduzca y como consecuencia haya poca exhibición de cine local.⁶ También, refleja que el público, a pesar de contar con mayores opciones de contenido, este es sesgado por problemáticas de distribución. Un ejemplo claro de esto, es como Las películas nacionales que han triunfado en festivales y crítica especializada, apenas logran superar su presupuesto inicial, ya que no hay muchas salas destinadas a su proyección para el público mexicano, a causa de la saturación de películas norteamericanas en la cartelera. Esta dicotomía en el cine nacional

resulta ser otro efecto más de la transición social y globalizada causada por el TLCAN, falta de apoyo de industrias nacionales para beneficiar productos de unos cuantos allegados a las esferas de influencia y en general, falta de interés para incentivar las artes. A pesar de que se estén dando estímulos fiscales para contrarrestar esos efectos.⁷ Luz María Garay, profesora en la facultad de ciencias de la comunicación de la UNAM dice respecto a esto: “*la industria cultural se tiene que acoplar a lo que pide el público. Esto no quiere decir que el espectador sea ignorante, sólo que él exige un tipo de cine determinado, aunque sea genérico, porque tampoco existe una educación sobre el cine. La industria del cine les da lo que piden, y películas como ‘¿Qué culpa tiene el niño?’ te dicen mucho sobre el espectador*”.⁸

Con los 25 años de vigor de dicho tratado y cambios en la forma de entender la forma de vida en un país cada vez más globalizado, el cine mexicano retrata otras realidades que no fueron posibles dentro del contexto paternalista estatal que alguna vez contempló el antropólogo Roger Bartra en sus estudios sobre el cine mexicano, el cual construyó la aparente cohesión social a través de dicha industria a manera propagandística.⁹ A grandes rasgos tomo un ejemplo de cine nacional contemporáneo que retrata dentro del contexto espacial de la unidad habitacional Nonoalco-Tlatelolco las condiciones que ha transformado la tendencia neoliberal del TLCAN. *Temporada de Patos* (2004) opera prima de Fernando Eimbcke cuenta la historia de dos adolescentes y su experiencia a través de una tarde en un departamento de la unidad. La adición de dos personajes externos crea un hilo narrativo que toma lugar en un sólo espacio, esta confabulación crea las situaciones que van de la cotidianidad a la irreverencia a través de los 85 minutos que dura la película. Definido como un filme de corte irónico y no tan profundo en la superficie, conlleva temáticas interesantes dentro de las interacciones que los cuatro protagonistas se ven envueltos, los cuales hacer tocar temas más oscuros y profundos, aunque con una presencia de la casualidad y el estoicismo de un fin de semana. Elegí este largometraje ya que me es útil para cotejar el análisis de la unidad habitacional desde varios campos, que confabulan con la situación general de las condiciones sociales creadas en el contexto histórico contemporáneo, hasta las particularidades de los cambios sociales que rodean el aparente origen de la historia.

Filmada en una sola locación, el conjunto Nonoalco-Tlatelolco y sus alrededores destacan los cambios morfológicos de la zona post-sismo, donde la combinación de un barrio arraigado y los estragos de la migración interna y el deterioro son evidentes. Esto nos sirve para contextualizar el lugar de desarrollo del filme. En el primer montaje, observamos a los espacios públicos de la zona, usualmente espacios de esparcimiento y de juego como el que

se muestra en la **fig. 6.9.** y **fig. 6.10.** Una es de una bicicleta encadenada al costado del mural *Tlatelolco 1985: sismo y resurrección* y el otro es de unos juegos infantiles ubicados debajo del puente vehicular. Me parece interesante que el director los muestre vacíos, sin aparente movimiento, salvo el columpio que está a un lado del puente de Nonoalco (**fig 6.11.** y **6.12.**). Posiblemente esto sea un guiño a que los espacios abiertos no son completamente seguros en el contexto de la ciudad contemporánea. Es algo que contrasta en el contexto neoliberal, donde la ciudad se encuentra en una crisis debido a que no existen mecanismos para poder contrarrestar los efectos adversos de la planificación caótica que increparon durante este periodo y después del sismo.¹⁰ Existe un desapego por el cuidado de los lugares de esparcimiento como menciona el sociólogo mexicano Emilio Pradilla Cobos, y este es notorio en lugares que no pueden sostener el buen mantenimiento de sus instalaciones. Esto se muestra también cuando vemos la escena de los niños en el columpio, que a lado está el puente tapizado de grafiti y el panorama urbano en decaimiento. Existe el “confort” de las plazas comerciales que durante este periodo se convirtieron en el sustituto de parques y comercios callejeros como envolventes de congregación social y, en el caso de la película quedarse en casa para pasar el rato. Estos ratos muertos pueden mostrar dichas áreas como “no-espacios” bajo la definición del antropólogo francés Marc Augé, que son lugares de fugacidad que no tienen suficiente significado como para ser considerados como “dignos” o “suficientes”, cayendo en desuso y poco cuidado.¹¹ Se vuelven sitios de transición y de paso, donde la actividad de convivencia se limita al cruzar sin interés de estar mayor tiempo de lo necesario. Esta cotidianeidad con la que se muestra es una forma de captar la somnolencia aparente que puede suceder en una ciudad cada vez más alienada y quizás hostil, pero es parte del *modus vivendi* de quien habita en ella. Fernando Eimbcke referencia a otros cineastas que interpretan esto como Yasujiro Ozu o Jim Jarmusch y esta secuencia es muestra de plasmar que estos lugares suceden situaciones de interés. Finalmente, la cámara nos posiciona dónde la mayoría del largometraje sucede. Una toma en contrapicado del edificio *Niños héroes* da pauta al sitio del desarrollo narrativo. A pesar de que, basandonos por las planimetrías y las secuencias espaciales físicas, se filmó en un edificio Tipo K.(**Fig 6.13.**) Prosigue la transición donde aparece la puerta del departamento 802 y aparecen por primera vez los protagonistas. Juan Pablo *Moko* y *Flama* son dos niños entrando a la adolescencia y en primer plano aparece la madre de *Flama* mencionándole recomendaciones para su seguridad y la de su hogar. Es notorio el hartazgo del personaje puesto que desea jugar con su amigo en una tarde aparentemente tranquila de



6.9



6.10



6.11



6.12



6.13

Delimitando la secuencia narrativa-espacial en el edificio Estas tomas realizadas en Contrapicado crean una lógica de situar al desarrollo de la historia. Se muestran como guías visuales para que el espectador entienda el espacio contenido y su relación con la trama.

domingo. El fuerte vínculo entre los dos personajes se demuestra en el saludo peculiar que poseen y que existe cierto grado de comodidad en situaciones de intimidad. Es interesante mostrar diversos factores que ya no se presentan en películas mexicanas de los últimos 30 años. *Flama* es hijo único y existe una figura paterna ausente. En las últimas tres décadas se ha presentado un conjunto de cambios en el ámbito sociodemográfico, económico y cultural que tuvieron y poseen un gran impacto en el mundo familiar, provocando que las trayectorias de vida individual se conviertan en itinerarios complejos, entre ellos podemos destacar: reducción del tamaño de los hogares esto explicado por el hecho demográfico del bajo índice de fecundidad, el alargamiento de la esperanza de vida, el incremento del nivel educativo de las mujeres vinculado con la creciente inserción de la mujer al mercado de trabajo, el incremento de separaciones y divorcios, entre otros.

La película liga la contemporaneidad de los videojuegos como un pasatiempo habitual y casual de una tarde libre de dos amigos que es lo que desencadena toda la serie de elementos que empiezan a suceder dentro de la narrativa. A pesar de que las actividades en casa son preferidas a las actividades externas desde antes de la llegada del TLCAN, existe una condición de inseguridad que se gestó en estos años, causado por las múltiples crisis que vinieron generándose desde 1988 hasta 1994. De acuerdo al investigador José Luis Cisneros, por qué cada vez menos niños juegan en espacios públicos es debido a que estos son espacios productores de miedo que se acompañan por la disminución de la seguridad y aumento de violencia, la cual es identificada como una situación de peligro, y el peligro es configurado como la causa que produce el temor. La construcción anecdótica del terror, acompañada de situaciones que ocasionalmente sucedan genera especulación y pánico, por lo que para la generación de niños y adolescentes como *Moko* y *Flama* resulta familiar estar en los contextos de sus hogares para jugar y esparcirse sin supervisión de mayores. En contexto, la alcaldía Cuauhtémoc es una de las demarcaciones con mayor incidencia delictiva, basándose en las estadísticas que ofrece la investigación de Cisneros e instituciones de seguridad pública.¹² Es interesante que, en la escena de introducción del tercer protagonista, la interacción proviene del olvido de las indicaciones de la madre de *Flama* de cerrar la puerta con llave y no dejar pasar a extraños. (fig. 6.14.) Rita, una chica de 16 años que desea hornear un pastel ya que no posee horno en su casa, resulta una peculiaridad porque es parte de la interacción vecinal que en contextos actuales parece omitirse, ya sea por una falta de conexión entre los habitantes y su entorno compartido. Pero en unidades multifamiliares que poseen poblaciones que han decidido permanecer en sus sitios de vivienda a pesar de las adversidades

Tlatelolco post TLC

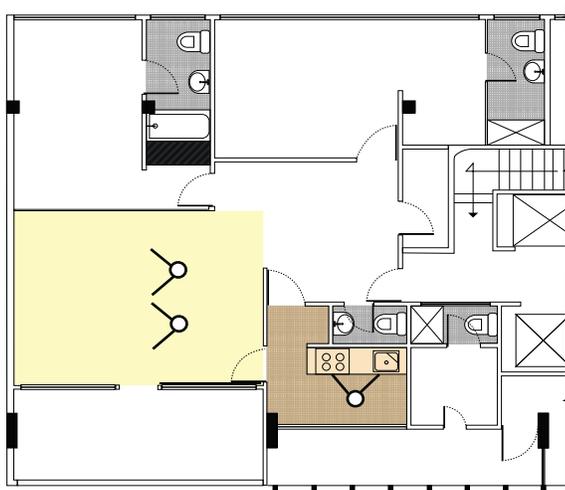


6.14

Resguardo a través de un Departamento. En la escena donde la madre de Flama, pide que cierren la puerta, el miedo causado a lo largo de anécdotas e noticias de crimen en la zona, ha creado una hiperconciencia del peligro para la población adulta. Sin embargo, esto no se encuentra conciente en la mente de los adolescentes.

como el caso de Tlatelolco, son relativamente comunes. A pesar de que existen investigaciones como las de José Luis Cisneros, Alejandra Toscana Aparicio y Emilio Padrilla Cobos¹³ donde posicionan que los efectos posteriores al temblor, así como la percepción de inseguridad e invasión de la unidad como uno de los factores de migración de la zona, creando detonantes de conflictos vecinales, desconfianza y desinterés general de los espacios comunes. Quizás como menciona Cisneros, existe una preconcepción del peligro que debe ser eliminada por simple desconfianza, sin embargo, me parece interesante la interacción de aparente olvido, desinterés y simples circunstancias que llevan a que Rita se quede dentro del departamento. Es un personaje que dentro del cuadro demanda atención de *Moko* y *Flama*, pero ellos no desean interactuar debido a que no le toman importancia. Estamos frente a una generación que ha vivido mucha parte de sus experiencias audiovisuales en el consumo masivo de medios a todas horas. En la secuencia se muestra a tres individuos que moldean el espacio de acuerdo a sus intereses personales y simbólicas del tiempo, como menciona, aunque en una percepción mayor el sociólogo francés Henri Lefebvre.¹⁴ (fig. 6.15.) Cada uno en sus intereses e inmutados de lo que el otro hace. No obstante, tenemos el primer conflicto que genera tensión en la narrativa. Que se vaya la luz crea un vacío en las actividades de Moko y Flama, al mismo tiempo de las cuestiones de Rita. De manera irónica, ella menciona este hecho a los chicos que se ven en una situación de tedio. En estas escenas aparentemente “muertas” que hacen mayor eco a las composiciones de Yazujiro Ozu, es donde podemos observar la genialidad de realizar cinematografía en espacios confinados. Fernando Eimbcke menciona en una entrevista que una gran influencia de realizar de esta manera su película fue el largometraje *Rojo Amanecer* (1989) que también se desarrolla en un departamento de Tlatelolco. Esta singularidad como él menciona lo hace recurrir al ingenio, a la creatividad de la envolvente para desarrollar su punto de vista. A pesar de que fue por insistencia del director de fotografía Alexis Zabe, el filmar el largometraje en la unidad habitacional.¹⁵ En estas escenas se muestran cortados de los sonidos de la televisión, y ahora pueden contemplar la presencia de sus envolventes hacia un entorno donde las alarmas de los automóviles en la distancia, el murmullo de la zona e inclusive el grifo del baño que gotea porque no se puede arreglar “y lleva años así” se amplifican ante el tedio y la falta de escapismo. (fig. 6.16.) En este momento de la película podrían salir preguntas como: ¿Porque no salen afuera para jugar? O, ¿Por qué no poseen otros medios de esparcimiento que no sean los videojuegos o las cosas dependientes de electricidad para divertirse? Estamos frente a individuos que como el arquitecto y teórico español Antonio Fernández de Alba y el sociólogo español Manuel Castells mencionan, muestran que están viviendo bajos

MOLDEO DEL ESPACIO COMPARTIDO



Espacios dentro del departamento en Largometraje.

Ubicación de Moko y Flama.

Ubicación de Rita.



6.15

Moldeo de espacios personales. A través de la abstracción de los personajes principales en sus actividades, estos crean una configuración personal donde el departamento parece no estar conectado. Los personajes conviven de manera indirecta hasta el momento principal que los une en la narrativa.

HORAS MUERTAS



6.16

Planos muertos y enfoques hacia lo cotidiano. *Temporada de Patos* cuenta con una cinematografía que permite recurrir a los planos muertos y nos permiten emular la sensación de monotonía, recurriendo al ingenio, a la creatividad de la envolvente para desarrollar su punto de vista. Ese no-espacio se le da un significado semiológico.

los perceptos de una ciudad que se ha dislocado debido a la segregación espacial y la expansión territorial, donde nuevamente los espacios de esparcimiento corren peligro ante el descuido y aparente inseguridad. Nuevamente llegamos a la tesis principal anteriormente mencionada que la madre menciona cuando desea que estén bajo resguardo. Ya que salir a jugar en zonas que se muestran hostiles resulta riesgoso, por lo que quedarse en casa, a pesar de la falta de luz para divertirse no es posible. Existen anécdotas escritas por el antropólogo y residente del conjunto Ángel Márez Tapia que exponen la creación de barreras y rejas para detener los flujos en lo que eran andadores abiertos de corte Corbusieriano.

Las horas pasan mientras los personajes tratan de conllevar el tedio, el sofá se vuelve una sala de espera a los planes originales. Lo que destaca en dichas escenas es el tipo de encuadre que, aunque enfocado en los protagonistas, muestra en primera instancia el videojuego que yace inerte. El no-espacio se sugiere de nuevo en la sala del departamento como algo pasajero y que no proporciona diversión o confort. *Moko* y *Flama* deciden pedir una pizza a un local de cadena. Este conflicto otra vez genera la incorporación del último actor en la narrativa. Esta es una de las secuencias que muestra con mayor complejidad los entornos de la ciudad y los alrededores de la unidad habitacional. Aquí podemos observar al repartidor hacer el recorrido desde el local y cruzar diversas avenidas. Es una secuencia interesante por el dinamismo de la filmación y que muestra la lógica de traslado en la urbe. El traslado del repartidor resulta cotidiano en una ciudad que dicta sus formas de traslado en el automóvil como medio principal, desde finales de los setenta hasta la actualidad. Los puntos de referencia más importantes alrededor de Nonoalco-Tlatelolco se presentan por las avenidas circundantes en las secuencias mostradas en **fig. 6.18**. Dándonos una conexión con el entorno y la temporalidad del trayecto. Como menciona la académica Giuliana Bruno, el cine tiene mucho en común con esta geografía itinerante, especialmente con respecto a su constante reinención del espacio. Esta se vuelve mirada “moderna” que deambula a través del espacio, totalmente abierto a la interpretación de la cámara y al pasajero, nos volvemos parte de este trayecto y conocemos un fragmento de la ciudad a través de los largometrajes.¹⁷

El tiempo es una constante que nos lleva al segundo conflicto entre los protagonistas. *Moko*, al saber que existe una política de límite de tiempo en la pizzería, ajusta su cronómetro para comprobar la distancia y la posibilidad de que no sea entregada en el tiempo establecido. Mientras suena un tic-tac en la secuencia del repartidor de pizza y la cámara nos dirige a contemplar estos planos donde el repartidor se encuentra frente a la unidad, que visualmente se convierte en una especie de laberinto (**fig 6.17**). Es un montaje que me recuerda a la película *Playtime* de Jacques Tati ya que uniformidad de los

Tlatelolco a través de los medios de comunicación



Tlatelolco post TLC

6.17

Laberinto Tardomoderno. Una de las escenas que juega más con la perspectiva del espectador, el personaje y el entorno. Crea la sensación de "extravío dada" a la uniformidad de los edificios en la unidad habitacional. Al conocer este espacio por primera vez, resulta familiar dicha sensación.

TRASLADO EN 30 MINUTOS.



Moko y Flama ordenan una pizza por teléfono.

En esta secuencia observamos el trayecto que realiza Ulises, el repartidor, al departamento donde Moko y Flama se encuentran ubicados. Para esta travesía, el repartidor debe cruzar diversos lugares que son icónicos dentro del contexto de Nonoalco-Tlatelolco. Por otro lado también se muestran siluetas que también hacen referencias a otros largometrajes mexicanos. Ejemplos son las secuencias grabadas en el puente de Nonoalco, la Torre Banobras y la Plaza de las Tres Culturas.

Otro elemento que destaca en esta secuencia es su insistencia en mostrar con un solo punto de fuga estos sitios, con una cámara estática y el sujeto en movimiento. Este efecto visual logra mostrar el tamaño de las explanadas en la unidad habitacional, además de crear la sensación de agobio que siente el repartidor por el tiempo de entrega. Esto se combina con la música y los efectos sonoros que acompañan los fotogramas. La única parte que podemos observar en primer plano a Ulises, es cuando el llega a la puerta del edificio, apresurado por entregar el pedido.



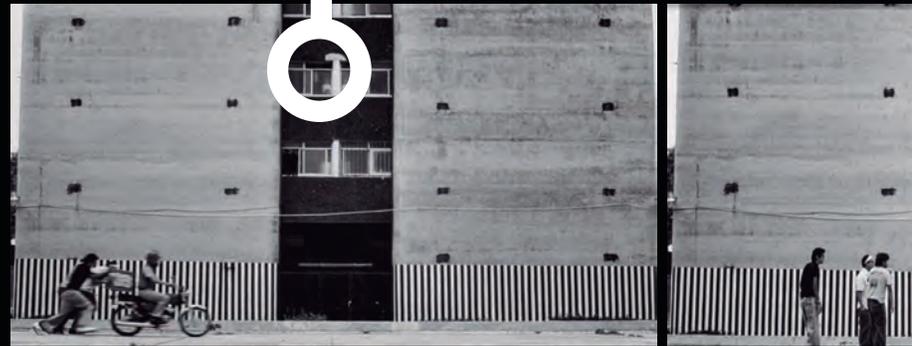
Local de Pizza



Torre Banobras



Plaza de las Tres Culturas



Edificios K y L en Segunda Sección



Puerta del edificio Niños Héroes.



El repartidor llega a la puerta a escasos minutos de la



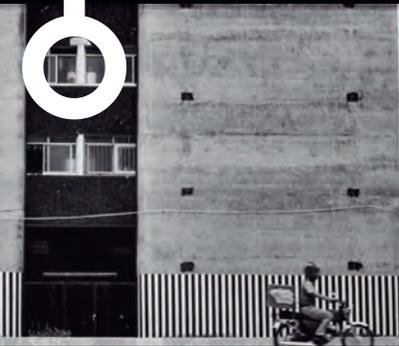
Puente de Nonoalco



Ave. Ricardo Flores Magón



Puente entre primera y segunda sección



Cuadros y pasillos en Tlatelolco



entrega



En camino hacia el octavo piso.

edificios se vuelve confusa para el repartidor y para el espectador. Siempre con un tono irónico. En estos fotogramas podemos observar la superficie de la unidad, que es masiva y devota de grupos grandes de personas acentúan la aparente inhospitalidad de los espacios públicos. En yuxtaposición tenemos a la Plaza de las Tres Culturas y el puente que cruza las dos secciones, vacías o carentes de interacción. Posteriormente, podemos observar personas que están conversando en una de los pasillos que conectan entre edificios interactuando cuando el repartidor pasa y por la premura se cae de su motocicleta. La secuencia termina cuando estos vecinos ayudan al repartidor, posiblemente rompiendo esa sensación de aislamiento que anteriormente se presentó. La premura prosigue a lo largo de la siguiente secuencia que muestra al repartidor subir las escaleras hasta el octavo nivel. Esta escena es quizás una de mis preferidas ya que nos muestra el confinamiento de las escaleras y hasta cierto grado, la incomodidad de este espacio que se pensó como secundario. En la mayoría de los edificios altos de Tlatelolco, las escaleras se pensaron como un complemento a los espacios de movimiento vertical protagónicos como los elevadores. Y cuando estos no llegan a funcionar, suelen causar inconvenientes en los flujos habituales de los inquilinos.¹⁸ Es un detalle mundano en el contexto de la película, pero nos muestra una constante muy común en el descuido de los espacios comunes que ocurren en los edificios. De acuerdo a estudios realizados por el investigador Rubén Cantú Chapa, el decaimiento de estos lugares sucede posterior a la migración de inquilinos originales posterior al sismo y la crisis de 1994. Este traslado de poblaciones originales, así como el cambio drástico de vecinos que no contaban con apego real a la zona, generando fallas de comunicación relacionadas con el bienestar y el cuidado de dichos espacios.¹⁹ Nos remite a la escena inicial cuando la madre espera ansiosa a que el elevador no tarde y pueda bajar.

Procedemos a la otra escena de conflicto entre los dos protagonistas y un externo. El repartidor, llega al departamento y procede a entregar la pizza para cobrarla. *Moko* observa su cronometro y le menciona que por escasos segundos el pedido debe de ser gratis. Incrédulo, el repartidor (que ahora se presenta por su nombre: Ulises) trata de recibir el dinero por la pizza. Ante la renuencia de los niños de pagarle, decide quedarse en la entrada hasta que ellos paguen, inclusive marca a su jefe que se quedará a esperar y no atenderá otros encargos. Aquí vemos una posición en forma de broma por parte de los niños, pero desde la perspectiva de Ulises es un pedido que no se concretó, el cual tiene que venir de su bolsillo. En un inicio vemos a una persona comprometida con la entrega de su trabajo, y no sabemos cuáles son sus motivos para quedarse y recibir el dinero por esta entrega. Oportunamente la luz vuelve para que los adolescentes reten a Ulises a una partida de videojuegos para que la deuda de la pizza este saldada, la cual



Tlatelolco post TLC

6.19

Circulaciones verticales complicadas. Al ser la forma de circulación vertical secundaria, las escaleras no poseerán un papel protagonista en la configuración espacial de algunos edificios altos de Tlatelolco. En esta secuencia se muestra el esfuerzo físico para poder llegar a un nivel alto del edificio.

decide aceptar. Esta escena resulta muy dinámica por las transiciones entre lo que sucede en el espacio virtual (la pantalla de televisión y el videojuego) y las reacciones entre Ulises, *Moko* y *Flama*. Esa breve resolución del conflicto se ve cuarteada cuando vuelve a fallar la luz, dejando en un aparente suspenso quién fue el ganador. Este segundo quiebre a la aparente “vuelta a la rutina” planificada por los adolescentes, presenta una configuración interesante de la historia, y como se fragmenta el uso del departamento por los personajes.

En dos planos presenciales, los cuatro personajes se encuentran divididos en parejas donde la apertura emocional llega al clímax. En el conflicto desencadenado entre *Flama* y Ulises, se muestra la razón del porque el repartidor desea que este trabajo salga en los mejores términos. La escena se convierte en un monólogo donde Ulises muestra sus frustraciones y sus sueños, que muestran la razón de querer ser eficiente en su trabajo. Ya que, al no encontrar trabajo como Ornitólogo, se encuentra con la necesidad de realizar trabajos que le resultan desagradables como el de administrar una perrera y ser repartidor de pizzas, aludiendo a una situación de precarización laboral cada vez más común durante el periodo de liberalización económica y crisis del país. La necesidad económica cada vez crea más la necesidad de crear personas que dan todo en sus trabajos aun sabiendo que pueden ser reemplazadas en cualquier momento si no cumplen con las expectativas. A este comportamiento lo denominó el filósofo Zygmunt Bauman como un estado laboral líquido en el que las personas se vuelven cada vez más volubles e incapaces de poder planificar sus metas a largo plazo.²⁰

Por otro lado, tenemos la escena en la cocina donde Rita y *Moko* interactúan. Es interesante anotar que la mayoría de las películas que analizo en este escrito se desarrollan en dicho espacio. La cotidianeidad del *Habitus* que menciona Pierre Bourdieu adaptado a nuestras envolventes más comunes sale a flote. En esta se muestra la necesidad de establecer contacto físico y emocional por parte de Rita, que como a de lugar desea hornear un pastel (aunque no tiene la menor idea de cómo hacerlo). Posteriormente se ponen en contexto los sentimientos que *Moko* posee hacia *Flama*, que flotan dentro del aprecio emocional y amor fraternal. Cabe destacar, que en esta película todas las secuencias que involucran hacia la memoria se vuelven “oníricos-metafóricos” y fuera de la envolvente del departamento en Tlatelolco. Parece mostrar que este espacio a momentos se vuelve una celda, en la cual sus habitantes se vuelven presos de la temporalidad que parece ser eterna si no existe un distractor.

Los vínculos que se forman dentro de la historia con otros individuos sirven como catalizador en uno de los últimos fines de semana que *Moko* y *Flama* compartirán ya que, debido a la separación de sus padres, deje de vivir en dicho departamento. Transformando su relación interpersonal más importante hasta



LOS CUATRO PERSONAJES



INTERACTÚAN POR PRIMERA VEZ



6.20

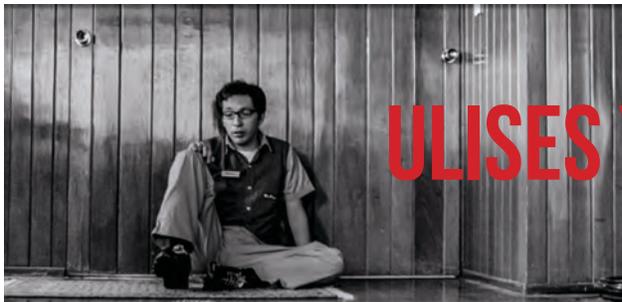


LA LUZ SE VA INDEFINIDAMENTE



6.21

Tlatelolco post TLC



ULISES Y FLAMA



RITA Y MOKO



6.22

Diversas interacciones en el mismo departamento. La cámara nos apunta hacia la primera escena donde todos los personajes confluyen. (fig 6.20) La luz se va y se fragmentan en parejas. (fig 6.21) Creando dinámicas que enlazan de una manera trascendental en la narrativa. (fig 6.22).

el momento (su Amistad con *Moko*) y generando cambios radicales en su crecimiento. Para la antropóloga social Rosario Esteinou, el análisis familiar en la actualidad post TLC en México puede comprender múltiples aspectos y, en parte, ello deriva de la complejidad creciente de las relaciones familiares, de su fragilidad y de su recomposición, pues actualmente se observa no sólo una diversidad en cuanto a sus formas o estructuras (por ejemplo, nuclear, monoparental, extensa, segundas nupcias) y en cuanto a sus relaciones (entre la pareja, entre divorciados o separados, entre los miembros de familias reconstituidas, entre padres e hijos, entre generaciones) sino también una creciente fragilidad e inestabilidad en las mismas.²¹ Esto genera un cambio interesante en los espacios donde estas nuevas composiciones familiares habitan y reciclan espacios destinados a familias mucho más extensas. A pesar de que estos temas empezaron a ser más comunes en otras décadas e inclusive su representación en los medios masivos se ejemplificaron con mayor cotidianeidad (ejemplo contextual mencionado anteriormente en este trabajo *Naufragio* (1977) de Jaime Humberto Hermosillo), las familias monoparentales o compuestas juegan un rol mucho más amplio en la representación mediática, y por ende en el contexto espacial, las envolventes habitacionales se desarrollan en lugares que se adaptan cada vez más a la forma de vivir, donde los espacios que fueron pensados para una familia de 5 individuos, como el caso de los departamentos mostrados en Tlatelolco, se muestran amplios y distan mucho de los casos de vivienda de interés social que vivimos actualmente. Un departamento promedio en la unidad habitacional cuenta con 90 m² incluyendo áreas de lavado, donde en el promedio estipulado en 2008 ronda los 55 m².²²

Retomando el hilo de la película, nos muestra el desdén que Flama posee por este cambio que le causará el cambiarse de casa al quebrar todas las posesiones que sus padres están peleando por repartirse. Con la excepción de un cuadro que tiene a una bandada de Patos izando vuelo. Este *prop* se vuelve un arma de Chéjov en la segunda parte de la película debido a que desencadena (junto con la ingestión de brownies con Marihuana) el momento de catarsis que todos los personajes necesitaban para liberarse de sus conflictos, aunque sea por un momento. Durante una conversación realizada a Fernando Eimbcke, sobre el nombre del largometraje se debió a la expresión de “hacerse pato”, que significa desentenderse de las cosas a su alrededor y es precisamente en dónde vemos que las envolventes del departamento no limitan a los personajes para sentirse liberados y en cierta manera desvincularse a ese lugar físicamente. El motivo de esta escena es crear la resolución y el desenlace de los arcos narrativos de los personajes, y cerrar ciclos que los mantienen atados a sus condiciones actuales. El departamento por sí mismo no es un lugar relevante, pero se



6.23



6.24



6.25

Espacios oníricos-metafóricos y el arma de Chéjov En estas secuencias se configuran dos espacios que surgen a través de la imaginación de dos personajes y sus anhelos. Por una parte tenemos a Ulises en un lago idílico rodeado de patos, mientras este via telefónica decide que no trabajará más en la pizzería. Mientras que *Moko* imagina que está con *Flama* mientras deambulan en un supermercado comiendo ciruelos y duraznos. (fig 6.24) Quizás donde juega más a la sensación catárquica de todos es el cuadro de los patos en la sala, que los personajes, después de haber consumido los brownies con Marihuana, crean el desenlace del largometraje. (fig 6.25).

vuelve la envolvente donde todos cambian de una manera su panorama. El uso de espacios que el director de fotografía y Eimbcke decidieron utilizar demuestra un acierto en muchos aspectos. Existen escenas que particularmente enfatizan la verticalidad del conjunto y las quintas fachadas, particularmente donde los cuatro individuos están en un periodo de reposo, al mismo tiempo de externalizarse dentro de un espacio confinado. Como desenlace, todos los personajes simbólicamente parten del departamento, haciendo referente a una frase que menciona Ulises sobre la migración que realizan los patos, que emprenden vuelo cuando existe la necesidad de cambiar las cosas. En modo de conclusión de la película, al igual que todos los objetos y personas que forman parte medular de esta narrativa parten de sus ataduras para buscar otros caminos. (ejemplos: fig 6.25, Cuando intercambian camisetas *Moko* y *Flama* como despedida simbólica de su amistad. Y fig. 6.26. Cuando Ulises se lleva el cuadro de los patos en su motocicleta).

Para finalizar el análisis de esta película, pienso que demuestra una cara distinta a los espacios de la unidad, y que aprovecha las condiciones de la envolvente del departamento y de Tlatelolco como una fortaleza frente a las adversidades como elevadores sin funcionar o la falta de electricidad que es el principal catalizador para que la historia suceda. Nos demuestra que a pesar de que podría pasar en cualquier espacio confinado, la película la utiliza a su favor y la integra al hilo narrativo, inconscientemente desarrollando un análisis socio-cultural de la vida citadina en una historia aparentemente superficial. “Visto” a través de la lente del espectador, la interrelación de la película con el conjunto arquitectónico despliega una práctica de movilizar el espacio visual dentro de una envolvente. Debo resaltar que este largometraje es uno de los pocos que utiliza al conjunto habitacional fuera de la narrativa del movimiento estudiantil de 1968 y los eventos del 2 de octubre. Liberado de esta tipificación, que, si bien es parte de la historia contemporánea del conjunto y una parte medular audiovisual reciente, la película logra crear una historia contemporánea y utilizar un fragmento de la zona para diversificar los guiones y dinámicas. Reafirmando una de mis posturas que un solo evento no debe de marcar o estigmatizar a un espacio, dejándolo en un bucle de las mismas historias. A través de la reconfiguración de los espacios y la sucesión de dinámicas audiovisuales que sucedieron desde el temblor del 85 y la entrada del país al mercado global, podemos ver que existe un cambio en como vemos la unidad habitacional y la percepción desde el lente. Tomando la idea de Giuliana Bruno: En la ciudad y el cine, el encuadre del espacio y la sucesión. Organizamos distintas tomas desde diferentes puntos de vistas, los cuales unimos y desunimos a modo de edición, creando montajes que se adaptan a las nuevas formas de presenciar las ciudades y su arquitectura.



6.26



6.27

Catarsis La película concluye con una despedida emotiva y fraternal por parte de los niños. (fig 6.26) Mientras que la escena final de Ulises yendo con su motocicleta con el cuadro de los patos. Haciendo referencia a un dialogo anterior donde la migración de los patos es necesaria para cerrar ciclos. (fig 6.27).

NOTAS

Tlatelolco y los medios masivos en la era TLCAN: *Temporada de Patos* y la relación del conjunto con la ciudad neoliberal.

1. Hinojosa Córdoba, L. Padrón Machado, J. (2018). *El cine mexicano y el TLCAN*. En: CIENCIA UANL / AÑO 21, No. 89 mayo-junio 2018. UANL. México. p.2. Recuperado de: <http://cienciauanl.uanl.mx/?p=7794>.
2. Hinojosa Córdoba, L. Padrón Machado, J. (2018). *El cine mexicano y el TLCAN*. En: CIENCIA UANL / AÑO 21, No. 89 mayo-junio 2018. UANL. México. p.2. Recuperado de: <http://cienciauanl.uanl.mx/?p=7794>.
3. Gómez García, R. (2005). *La industria cinematográfica mexicana 1992-2003 estructura, desarrollo, políticas y tendencias*. En: *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas*. (vol. XI, núm. 22, diciembre, 2005). Universidad de Colima. Colima, México pp. 249-273.
4. Delgado, H. (2009). "Oscars for Mexican Filmmakers: But Where Are the Mexican Films?" En: *ReVista: Harvard Review of Latin America*. (Fall 2009/ Winter 2010). EE.UU: David Rockefeller Center for latinamerican studies , Harvard university. P.19. Traducción por autor.
5. Delgado, H. (2009). "Oscars for Mexican Filmmakers: But Where Are the Mexican Films?" En: *ReVista: Harvard Review of Latin America*. (Fall 2009/ Winter 2010). EE.UU: David Rockefeller Center for latinamerican studies , Harvard university. P.19. Traducción por autor.
6. Delgado, H. (2009). "Oscars for Mexican Filmmakers: But Where Are the Mexican Films?" En: *ReVista: Harvard Review of Latin America*. (Fall 2009/ Winter 2010). EE.UU: David Rockefeller Center for latinamerican studies , Harvard university. P.19. Traducción por autor.
7. Gutiérrez, V. (2018). *Amat Escalante Vs. La distribución*. 6 de mayo de 2018. de: *El Economista*. Sitio web: <https://www.economista.com.mx/arteseideas/Amat-Escalante-vs.-la-distribucion-20180201-0087.html>.

Mayor información sobre el presupuesto destinado a las artes y el cine en 2017 en: Presupuesto de Egresos de la federación para el ejercicio Fiscal (2017). *Decreto de Presupuesto de Egresos de la Federación para el Ejercicio Fiscal 2017*, Diario Oficial de la Federación. Ciudad de México, México, 2017. Recuperado de:

- http://www.ppef.hacienda.gob.mx/work/models/PPEF2017/paquete/egresos/Proyecto_Decreto.pdf.

8. Ortega, C. Ortiz Henderson, G; Garay, L. (coord.) (2015). *Comunicación, cultura y Educación: Nueve aproximaciones al estudio de las tecnologías digitales*. México: Universidad Autónoma Metropolitana Innovación Educativa, vol. 17, núm. 75, septiembre-diciembre, 2017.

9. Bartra, R. (2012). *La jaula de la melancolía: Identidad y metamorfosis del mexicano*. Penguin Random House Grupo Editorial, México. p.56.
10. Padrilla Cobos, E. (2016). "Zona Metropolitana del Valle de México: neoliberalismo y contradicciones urbanas." En: *Sociología*. (año 18, n°42, mayo-agosto 2016). Porto Alegre, Brasil. P.70.
11. Augé, M. (1995). *Non places, introduction to an anthropology of supermodernity*. Verso. Nueva York. 1995 p.78. Traducción por autor.
12. Cisneros, J. (2008). "La geografía del miedo en la Ciudad de México; el caso de dos colonias de la Delegación Cuauhtémoc" en: *El cotidiano*, (núm 152, noviembre-diciembre 2008). pp. 59-72. Universidad Autónoma Metropolitana: Unidad Azcapotzalco. Ciudad de México, México.
13. Consultar:
- Cisneros, J. (2008). "La geografía del miedo en la Ciudad de México; el caso de dos colonias de la Delegación Cuauhtémoc".
 - Padrilla Cobos, E. (2016). "Zona Metropolitana del Valle de México: neoliberalismo y contradicciones urbanas." En: *Sociología*. (año 18, n°42, mayo-agosto 2016). Porto Alegre, Brasil. P.70.
 - Toscano Aparicio, A. (2017). *Vulnerabilidad y resiliencia en conjuntos urbanos de la Ciudad de México*. En: *Quivera*, (vol.19, núm.2. julio-noviembre 2017). Pp. 11-34. Universidad Autónoma del Estado de México. Toluca. México.
14. Lefebvre, H. (1991). *The production of space*. Basil Blackwell, Oxford. Reino Unido. p.45. Traducción por autor.
15. Olvera, J. (2008). "Temporada de Patos": Una metáfora en Tlatelolco. En: *Al Borde*. (4 de marzo, 2018). Recuperado de: <http://www.alborde.com/cine-section/noticias-cine/temporada-de-patos-una-metafora-en-tlatelolco/>.
16. Lefebvre, H. (1991). *The production of space*. Basil Blackwell, Oxford. Reino Unido. p.45. Traducción por autor.
17. Bruno, G. (2002) "Site-Seeing: The Cine City" en: Bruno, G. (2002). *In Atlas of Emotion: Journeys in Art, Architecture, and Film*. Verso. Londres. P.15-24. Traducción por Autor.
18. Esto se ha documentado a lo largo de los últimos años debido a la falta de mantenimiento de las áreas comunes. Notas en recientes años sugieren percances que han ocasionado la muerte de usuarios de los elevadores. Ejemplos podemos encontrar en: Televisa, N. (2018). *Rescatan a 5 personas atrapadas en elevador de edificio en Tlatelolco* – Noticieros Televisa.30 de Septiembre, Recuperado de: <https://noticieros.televisa.com/ultimas-noticias/rescatan-personas-atrapadas-elevador-edificio-tlatelolco/>.
19. Cantú Chapa, R. (2001). *Tlatelolco: La administración en unidades habitacionales. Gestión urbana y planificación*. Instituto Politécnico nacional / Sección de estudios y de posgrado e Investigación de la Escuela Superior de Ingeniería y Arquitectura. Unidad Zacatenco. Plaza y Valdés. S.A. México. p.131.

Tlatelolco a través de los medios de comunicación

20. Bauman, Z. (1999). *Modernidad Líquida*. Fondo de Cultura Económica. Ciudad de México. p.55.
21. Esteinou, R. (2008). *La familia nuclear en México: lecturas de su modernidad*. Siglos XVI al XX, CIESAS/Miguel Angel Porrúa, México D.F. p.130.
22. Redacción La Crónica. (2008). *Las casas de interés social, mínimo de 55 m2: Conavi*. En: *La Crónica*. (02 de julio de 2008). Recuperado de: <http://www.cronica.com.mx/notas/2008/346319.html>.



6.28

A

TU CIUDAD DENTRO DE LA CIUDAD



A.1



Universidad Nacional
Autónoma de México



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.

Hacia un nuevo CONCLUSIÓN Conjunto Habitacional

El elemento medular de mi tesis fue entender, desde una perspectiva del mass media, la génesis, el desarrollo y la consumación de uno de los proyectos inmobiliarios, de arquitectura y urbanismo más importantes apoyados por el estado mexicano. Es interesante que a lo largo de este periodo en el que recopilé, vi y presencié una cantidad intensiva de elementos audiovisuales, que van desde los inicios del cine hasta la era digital, la zona de Nonoalco-Tlatelolco funciona como escenografía y personaje secundario, omnipresente y con diversas facetas. Creí que el tema se limitaba a los largometrajes más conocidos donde este conjunto residencial es protagonista, pero escurriendo en los múltiples trabajos e investigaciones de otras disciplinas, encontré información que resultó esencial para llegar a mi punto central. Los medios audiovisuales, y puntualmente los de difusión masiva, muestran las actitudes y los pensamientos culturales en resúmenes breves y a la vez son herramientas para desarrollar juicios sobre un espacio o un lugar que no conocemos. Sin embargo, son subjetivos y la visión estará sesgada de lo que realmente simboliza el contexto que nos presentan en las producciones.

En el caso de la unidad habitacional observé que desde inicios de los años cuarenta la zona se transformó socio-espacialmente y era una zona de degradación urbana y crimen. A través de largometrajes se mostraban la paupérrima situación que los individuos sufrían en estos barrios. Casos que se muestran en este trabajos son *Víctimas del pecado* (1951) y *Los Olvidados* (1950) donde se muestran situaciones que se vivían en estos barrios contruidos por la necesidad imperante de los grupos más necesitados para subsistir en una ciudad cada vez más creciente. Luego, se crearon personajes con arquetipos establecidos para comunicar un mensaje que obedecía a la necesidad de higienizar, moral y espacialmente, en forma de ordenamiento estatal. Esto causó que se volviera una de las zonas más deseables para vivir. Por un tiempo lo fue y en comparación a otras aledañas lo sigue siendo, no obstante, las reglas establecidas para que los ciudadanos habitaran allí fueron autoritarias y aspiracionales. En el segundo capítulo, al realizar la

investigación de cómo fue financiado este proyecto, noté lo esencial que fue la propaganda y la publicidad para promocionar que la unidad habitacional se poblara. Si bien, las posibles intenciones del equipo de Mario Pani eran dotar de vivienda digna a los sectores vulnerables de la población, el conjunto siempre fue pensado como un arma para capitalizar la especulación inmobiliaria gubernamental y reordenar colonias problemáticas alrededor del polo económico de la ciudad. Todo fue maquinado para que además de girar las formas antiguas del ordenamiento urbano a una tendencia “internacional y funcionalista”, el proyecto de estado-nación posrevolucionario del PRI se mostrará como un ejemplo y marcapasos en la región plagada de gobiernos autoritarios y rodeados de inestabilidad económica y social. No obstante, de acuerdo a lo investigado para la realización de los capítulos II y III, el plan de las autoridades estatales fue ejercer control sobre la narrativa de este sitio. Una de las teorías que más me interesó investigar con respecto a las condiciones que estableció este mecanismo de control corpóreo-espacial fue la propuesta por el historiador de arte estadounidense George A. Flaherty, que menciona que este control puede asemejarse a una experiencia similar a estar hospedado en un hotel. Basado en escritos del dramaturgo venezolano José Cambrujas se presenta a este hotel imaginario como un lugar de refugio, con comodidades atractivas que muy a menudo son difíciles de costear y que nunca es un lugar que puede llamarse “hogar” (en el sentido de identidad y libertad). Una razón puede ser la falta de privacidad real al estar en lugar ajeno y bajo la dinámica del huésped, entonces siempre se está a expensas de lo que el anfitrión desea. Bajo este esquema, puede decirse que el gobierno mexicano toma como excusa a las Olimpiadas de 1968 como un proyecto de nación para exponer las virtudes que la esfera de poder más importante había logrado en los años posteriores a la Revolución Mexicana y la ciudad se vuelve la vitrina de exhibición más importante para este experimento. A esto, se agregan todos los proyectos de estado que caracterizaron este periodo de bonanza económica como museos, hospitales, universidades, puertos, aeropuertos y multifamiliares, de los cuales el más importante a nivel semiológico es Nonoalco-Tlatelolco.

Tomando esta analogía, a partir de la comodidad que el gobierno brindaba hacia los “residentes” temporales y no hacia los permanentes, surgió malestar en la población al ser despojados de derechos y de poderío en las decisiones de cómo llevar al país. Esto, aunado a los cambios por la evolución de actitudes intergeneracionales y pronta globalización que sucedieron durante los años sesenta, derivó en el momento perfecto para el proselitismo y la exigencia de

Panorámica de un barrio único. Gran parte de esta investigación ha sido ver la percepción desde la otredad hacia este vecindario a través del *mass media*. El carácter que posee este sitio es una de sus particularidades ya que puedes presenciar una esencia muy idiosincrática que a pesar de lo monotonos que pueden ser los edificios, sus rasgos sobresalen.



A.2

mejoras. El Movimiento Estudiantil de 1968 dejó una huella indeleble en este lugar en todos los aspectos y es por eso que tuve que indagar más de lo que esperaba encontrar. En el segundo segmento del capítulo III encuentro implicaciones espaciales que los creadores del documental del *Grito* (1969) aprovecharon para realizar una visión militante con respecto a lo que sucedió el 2 de octubre. Relacioné el material fílmico con los eventos sucedidos en esta plaza y sus repercusiones narrativas, políticas y arquitectónicas a lo largo de la historia contemporánea de México. Fue una sorpresa encontrar que este documental se convirtió en el testigo de facto audiovisual del movimiento y la masacre estudiantil, y que su peso semiótico es inigualable con respecto a la cronología de toda la cinematografía que surge posterior para narrar aquel año.

En el capítulo IV, seguí el proceso cronológico al contextualizar con las crisis económicas durante los gobiernos de Luís Echeverría y José López Portillo, quienes dejaron múltiples secuelas en la finanzas públicas, directamente contraproducentes para el conjunto habitacional, controladas por el BANHUOP. De esta época analicé *Naufragio* (1978), que refleja la nostalgia por tiempos anteriores, el inicio de los recortes fiscales y los cambios en las rígidas estructuras familiares que desdeñaba a mujeres solteras o sin anhelos de generar una vida familiar tradicional. Una de las razones principales por las que fue referencia es que se grabó dentro de un departamento en Tlatelolco. La narrativa fluye entre dicho espacio y la empleadas gubernamentales, con las dinámicas interpersonales de los personajes dentro de un departamento pensado para más habitantes y los cambios por diversas modificaciones a las fachadas originales, sustituidas para evitar incendios por el material elegido originalmente. A pesar de que el largometraje mantiene una condición sociopolítica relativamente vaga en sus diálogos, encontré aspectos interesantes en las actitudes hacia esta colonia y las unidades habitacionales en aquella época. Durante ese periodo, a la gente no le iba tan bien económicamente y era notorio en algunas actitudes con respecto a los espacios comunes, a las conversaciones, etcétera. Sin embargo, el sentimiento de acoplamiento se conservó con las interacciones vecinales, por lo que se añade a este análisis. Es una de las últimas películas donde podemos observar el conjunto anterior al sismo de 1985, donde se observa su estructura general y planeamiento original al plan maestro de 1964.

En la segunda parte del capítulo IV entro al difícil y complejo tema del conjunto habitacional y los efectos producidos por el sismo de 1985. Mediáticamente, Nonoalco-Tlatelolco estuvo en el ojo del huracán porque el



A.3



A.4



A.5

50 años después, la Plaza de las Tres Culturas sigue siendo espacio de reflectivo y de conmemoración ante los sucesos del 2 de octubre. Sigue siendo referente de la zona y se convierte en un momento base de la experiencia cultural que conforma a Tlatelolco.

edificio *Nuevo León*, uno de los más emblemáticos (por la posición, el tamaño y la cantidad de habitaciones) cayó “cual casa de naipes”, en palabras de Carlos Monsivais. La cantidad de muertos y damnificados fue de especial atención a los reportes nacionales e internacionales, los cuales se concentraron en hipermediatizar una tragedia sin precedentes que tardó años en “solucionarse”. Durante este período, las cápsulas se centraron en mostrar cuántos fallecieron, sobrevivieron o se quedaron para solucionar una tragedia civil sin precedentes. Si bien se puede atribuir la caída de múltiples edificios a prácticas poco transparentes en su construcción y las condiciones tectónicas de la ciudad, posteriormente se supo que todos estos sucesos pudieron haberse mitigado y evitado si no hubiese sido parte de una negligencia por parte del estado a través de recortes, malos manejos en el presupuesto y transferencia de culpas a los habitantes de la unidad. Esta imagen del estado fuerte y omnipresente podría decirse que también se derrumbó con las carencias que mostraron al no atender el estado de destrucción que sucedió en aquel año y enfocarse a la planificación de otros temas banales como la reestructuración de la banca o la organización del mundial de fútbol el año siguiente. Uno de los elementos que más me interesó abordar en este capítulo fueron los paralelismos que hacen diversos investigadores con “la muerte de movimiento moderno”, especialmente en los medios, traspolando el caso de la película *Koyaanisqatsi* (1983) con la demolición programada de los edificios dañados durante el periodo de reestructuración. Lo cual me resulta más interesante aún ya que, a diferencia del plan de hacer otra tabula rasa en la zona, el comité de vecinos, organizados para evitar la pérdida permanente de su patrimonio lograron a base de múltiples protestas y generación de conciencia colectiva para que se reconstruyera esta unidad habitacional por parte de las dependencias estatales. Retomando la masacre del 2 de octubre y su impacto para Tlatelolco, en el capítulo IV utilizo la película *Rojo Amanecer* (1989) para comprobar una hipótesis formulada por diversos historiadores, en la que la memoria cíclica sobre diversos sucesos es intermitente y surge cuando existen conmemoraciones importantes en las que vuelve a resurgir el tema a la conversación actual. Esta película, considerada como una de las obras más emblemáticas y conocidas donde Nonoalco-Tlatelolco es el escenario principal, muestra una dramatización de estos hechos a través de un vehículo narrativo interesante que es la familia “tradicional” con hijos militantes, un abuelo participante en otro suceso histórico, un padre burócrata y dos niños que su conocimiento del contexto es meramente anecdótico e impersonal. Además de ser el primer largometraje dramatizando ese hecho, lo muestra



A.6



A.7



A.8

Nuevas configuraciones Espaciales. El sismo creó y modificó el complejo habitacional dotándole su aspecto actual a los condominios y a los nuevos espacios de esparcimiento creados a partir de la demolición necesaria de las estructuras dañadas. Estos destacan por la marcación del suceso (como el reloj solar en la huella del edificio *Nuevo León*) y el Jardín por la paz.



A.9



A.10



A.11

Nuevas configuraciones Espaciales. Gran parte de los edificios y espacios públicos sufrieron cambios a lo largo de los eventos que marcaron la zona, dotándole una característica proto-brutalista (fig.A.9). En casos menos graves, la reconstitución de los cimientos (Fig.A.10) Y en casos más preocupantes, la parcial destrucción de sus características estéticas (Fig. A.11).

desde una perspectiva global y enfocada al sitio, por lo que fue uno de los ejemplos que más disfruté desarrollar por la integración espacial de uno de los departamentos de este complejo habitacional al guión. Esto muestra que algunos medios audiovisuales sufrieron una metamorfosis para generar cine más crítico y consciente de su entorno, con narrativas menos mundanas y más apegadas a una crítica social. Cabe destacar también que fue la primera película relevante en mostrar los cambios en la morfología y estructura alrededor de Tlatelolco posterior al sismo, por ende su relevancia como documento para atestiguar estos cambios me es muy importante para valorar la inclusión de este ejemplo a mi documento de investigación. El auge de este tipo de películas cayó en un momento donde el descontento por el manejo de la tragedia causada por el sismo y el debilitamiento de las instituciones de bienestar social llegarían a un punto de quiebre, por lo que el estado, para evitar una radicalización completa decidió ceder ante este tipo de contenidos. Entrando al último capítulo de mi documento decidí hacer el análisis de *Temporada de patos* (2004) situada en un contexto distinto a lo sucedido a finales de los ochenta, donde el país abrió sus puertas a la economía globalizada, y el intercambio de mercancías, ideales y concepciones son dictados por la liquidez y fugacidad que dicta el consumidor. Tanto para la arquitectura como para los medios audiovisuales, el TLC (NAFTA) fué un catalizador interesante que radicalizó muchas temáticas, y esta película me pareció que encapsuló muchos temas a los que deseaba enfocarme. Temas como la degradación de áreas públicas, inseguridad, familias reconstituidas, convivencia vecinal, problemas de infraestructura y precariedad laboral son tocadas, y a pesar de la ligereza con las que son abordadas, nos muestran un enfoque muy idiosincrático hacia las ansiedades de la sociedad mexicana post-TLC. Destaco también, al igual que el caso de *Rojo Amanecer* la utilización de un departamento de la unidad, como parte de la narración enmarcada y lo que en los medios se refiere a un *Bottleneck*. Además de esto, forma parte de esta metanarrativa alrededor de la mundanidad que aparenta un fin de semana. Como aprendizaje me quedo con la percepción de que esta nueva oleada de directores en el panorama mexicano quizás presenta una oportunidad para mostrar mediante las ciudades y la arquitectura un panorama distinto a las fórmulas que experimentamos como espectadores en los últimos años y me gustaría, en contexto hacia la unidad habitacional mostrar la resiliencia y las cotidianidades que surgen con sus inquilinos. Visto desde una perspectiva más apegada a lo que comento, existe un documental realizado en 2011 por la directora austriaca Lotte Schreiber con el nombre de *Tlatelolco*, que en lugar de centrarse en los monumentos y



Hacia un nuevo conjunto habitacional

A.12

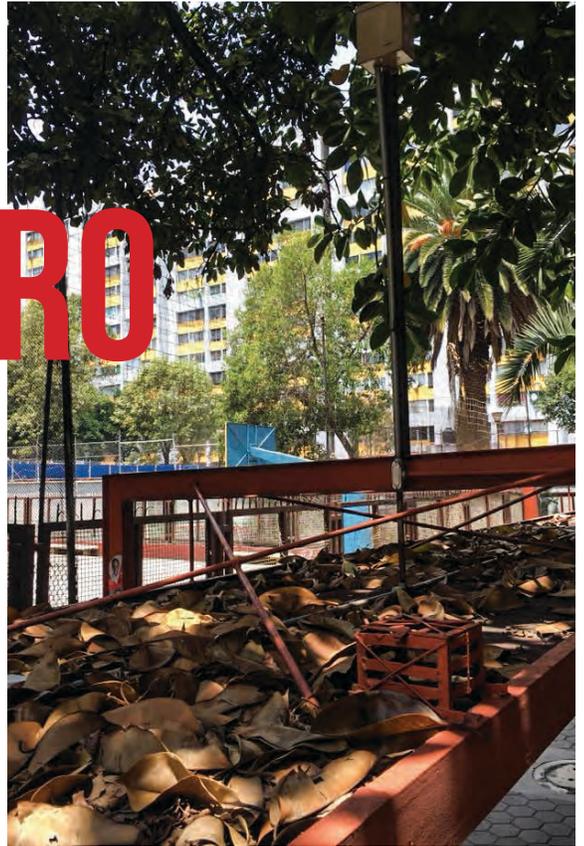
Documentación de la comunidad. En el largometraje de Lotte Schrieber se muestra una faceta actual de los habitantes, tanto nuevos como viejos y el apego que esta zona ha sido para ellos. Podemos observar muchas tomas donde su día a día se desenvuelve de manera espontánea. En una línea documental, me parece interesante hacer la comparación de estos trabajos con la simbiosis colectiva que sucede con los habitantes de la unidad y que piensan ellos de una obra planificada por un equipo de urbanistas y arquitectos.

los sucesos que normalmente encontramos que caracterizan la mediatización de la unidad, vemos un enfoque más humano y centrado hacia los residentes permanentes de esta zona. Su lucha por hacer estos espacios construidos desde un gabinete hacia lo que significa vivir realmente allí. Schreiber y su camarógrafo Johannes Hammel capturan los hábitos de múltiples vecinos de esta zona, sus experiencias que conlleva vivir y experimentar uno de los conjuntos habitacionales más grandes del continente americano. De este documental y de las múltiples visitas que he realizado a lo largo de cinco años, es claro el deterioro que sufre la infraestructura de la unidad habitacional, que por un lado tiene la insuficiencia que genera el drenaje que en sus épocas de mayor esplendor, permitió mantener a tope las aguas negras y limpias las calles. Casos puntuales pueden ser el hospital *Gonzálo Castañeda* del ISSSTE, que desde 2011 permanece cerrado y a pesar de que se planteó su repuesto por un hospital público-privado no ha habido una respuesta contundente en el reciclaje de este lugar que yace con indicios de decaimiento severo. Y que de acuerdo a múltiples fuentes, en la zona del predio se utiliza como refugio para indigentes, zona de comercio y consumo de drogas, y en ocasiones como lugar de prostitución. Otros ejemplos son los cierres de los clubes sociales que por falta de presupuesto han tenido que cerrar indefinidamente o limitar sus actividades de esparcimiento. A pesar de todo esto tanto en el documental como en mis observaciones he notado que existe un espíritu de conservación y cuidado por parte de la multiplicidad de gente que vive en este complejo, y el tema de identidad es algo que resuena mucho al escribir sobre esto.

No obstante, en el documental de Schrieber no se abordan los proyectos comunitarios que han ayudado al tejido social y urbano de la zona como lo son los distintos colectivos de vecinos que han mejorado la calidad de vida de este espacio con acciones como la organización y la estrategia de cuadrillas. Otros colectivos como los del Huerto urbano Tlatelolco han dotado de una nueva vocación a lotes de tierra que quedaron subutilizados posterior al sismo, generando un proceso de autosostenimiento y acercamiento integral en este contexto.

Retomando el tema de los medios, el trabajo fílmico de Lotte Schreiber me recordó a uno de los documentales realizados por Ila Bêka & Louise Lemoine llamado *Koolhaas Houselife* (2013) donde el protagonista principal es el humano (Guadalupe Acedo) que coexiste dentro del segundo protagonista que es una Casa diseñada por el arquitecto neerlandés en la ciudad de Burdeos. Llegando a finales de este 2020, con todos los eventos contraproducentes para la industria y la arquitectura en el sexenio actual, me parece importante

DETERIORO

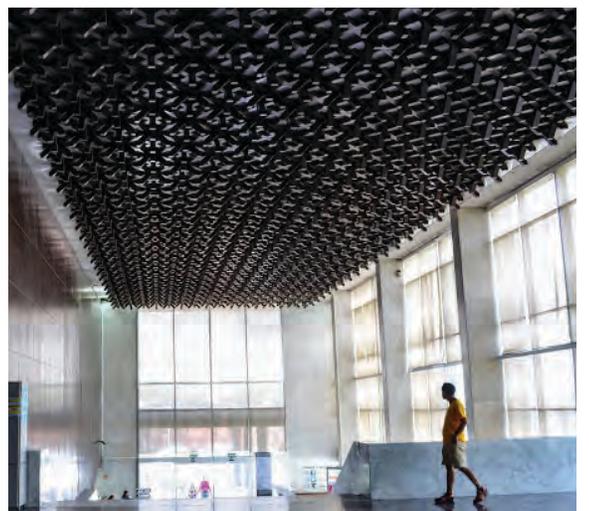
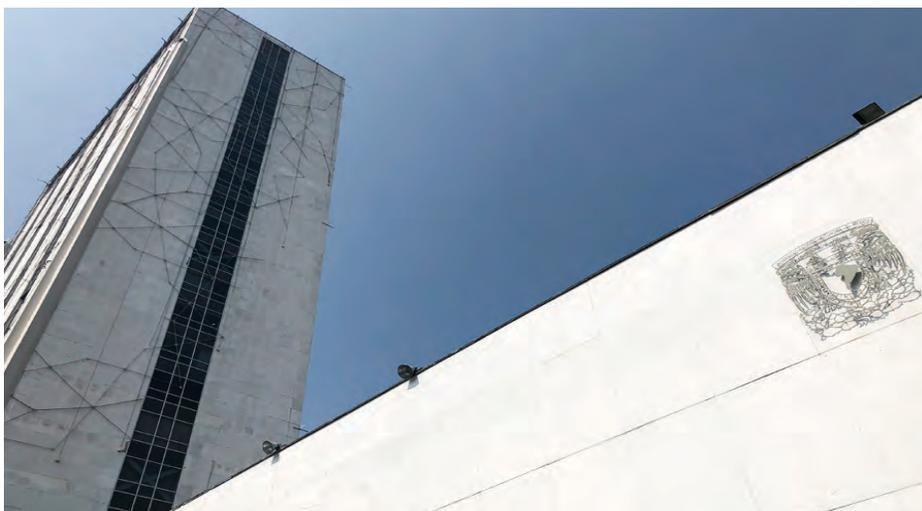


recalcar que debemos hacer un llamado para continuar con historias que conecten mucho más con el ámbito urbano de la zona y no a fundamentalismos que no ayudan verdaderamente a explicar lo que sucede a nuestro alrededor. Interesarnos por una visión que sucede en los estratos medios y no solo en los extremos, que normalmente los medios de comunicación les encanta explotar. Ese paradigma de solo mostrar dualidades no es productivo si de verdad se quiere llegar a entrar en mutuo acuerdo, pero al parecer en los últimos diez años, con la expansión de las sociedades red y con esto la hipercomunicación y mediatización, se crean cámaras de eco que buscan la tribalización de los individuos antes que un bien común.

Con todos estos ejemplos llegó a la conclusión de que necesitamos como profesión adentrarnos hacia otros campos para poder ver la interseccionalidad que representa nuestra profesión hacia la sociedad que pretendemos ser parte. Dejar de pretender que somos como Howard Roark, el protagonista de la novela y película *The Fountainhead* (1949) y ser más conscientes de que somos parte de una colectividad con multiplicidad de eventos que pueden hacer cambiar nuestros panoramas idílicos al construir algo. Me parece puntual también que debemos de tener un enfoque más holístico hacia las condiciones en cómo debemos integrar nuestros proyectos, y su subsecuente representación en los medios, ya que para Mario Pani, si bien es innegable que su huella fue importante y esencial para el movimiento moderno, la caída de múltiples de sus obras, representó un golpe bajo para las creaciones que se desarrollaron en las décadas más importantes para el desarrollo urbano y arquitectónico de nuestro país. Debo mencionar que a pesar de esto, la vivienda social construida en esa época trató de encapsular muchos ideales de bienestar comunitario que menciono y que hasta el momento siguen siendo igual de relevantes que antes, por eso debo destacar que mi empatía hacia estas edificaciones es mucho mayor que el recelo que muchos de mis colegas sienten con respecto al trabajo de este arquitecto.

Desde el punto de vista mediático, mi conclusión fue que las necesidades publicitarias y, en cierto modo, propagandísticas dictaron mucho la semiología con respecto a la percepción de Tlatelolco, si bien en un inicio fue para demostrar los efectos benéficos de la extracción de población vulnerable para “mejorar” esta área con vivienda y áreas verdes, el plan principal siempre fue capitalizar y especular con estos proyectos. Concurro a que esto no debería afectar si es en un efecto positivo, sin embargo, por lo observado las decisiones de poder siempre influenciaron la metanarrativa del conjunto habitacional hasta finales de los ochenta cuando dejó de ser propiedad estatal,

RESISTENCIA



coincidiendo con la apertura y libre mercado de los medios que para ese entonces sus prioridades fueron distintas. En la actualidad podemos ver un sentido ambivalente con respecto hacia la unidad. Si es un espacio amplio importante, estéticamente armonioso y no tan concurrido que puede servir como fondo para múltiples producciones, pero desligados del significado de la zona. Tomando en cuenta el contexto, pienso que la zona sigue ligada a sus estigmas y marcas temporales que si bien, me agrada que exista diversidad y multiplicidad en como se cuenta el temblor y la masacre del 2 de octubre, puede llegar a ser reduccionista, y muchas veces erroneo. Casos puntuales son las últimas películas y medios relacionados a la masacre como *Olimpia* (2017) de José Manuel Craviotto (fig. A.15), *México: Verano del 68* (2008) de Carlos Bolado (fig. A.16) y *Un extraño enemigo* (2018) de Gabriel Ripstein (fig. A.17) que, a pesar de los esfuerzos en replicar elementos a la exactitud en la producción y diseño de escenografía, no pudieron capturar el conjunto habitacional, llegando a ejemplos anacrónicos. Estas dos películas, a pesar de contar con medios bastante amplios y flexibles (una siendo animación con técnica de rotoscopio) no pudieron mostrar la esencia modular que tuvieron los edificios del conjunto, siendo interesante porque existe acervo que pudo haberse utilizado para ver como era esta zona. Y quizás mi especulación es debido a que normalmente no se toma al espacio-contexto como vehiculo narrativo en algunas producciones nacionales salvo contados casos (*Roma* (2018) de Alfonso Cuarón, por ejemplo recrea mucha de la espacialidad y el contexto para adentrarse más a la narrativa de la película). Por otro lado, en las producciones de menor presupuesto es dónde he visto que mediaticamente la unidad posee otros ángulos narrativos, lo cual pienso que enriquecerá la historia audiovisual que esta zona posee.

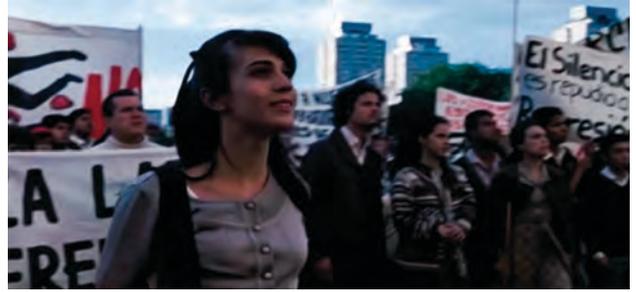
Retomando el enfoque de la unidad habitacional, la zona parece tomar un auge que pienso que lo beneficiará en los años venideros. Debido al bagaje cultural que posee la plaza de las tres Culturas, durante los últimos años la zona se ha vuelto en un espacio de reflexión y arte exploratorio, donde distintos artistas como Tania Solomonoff, Adam Wiseman, Rafael Lozano-Hemmer han generado performances que tocan temáticas como la interacción vecinal y los retratos comunitarios (*Tlatelolco desmentido*) (fig.A.18), así como la remembranza (*Voz Alta*) (fig.A.19). La ampliación cultural de la zona también se ha dado en la apertura de espacios expositivos como el Centro Cultural Tlatelolco en 2007, con apoyo de la UNAM, en las antiguas oficinas de la Secretaría de Relaciones Exteriores. Como parte de la retrospectiva, se inaugura el memorial del 68 en estas instalaciones para la conmemoración



A.15



A.16



A.17



Hacia un nuevo conjunto habitacional



A.18



A.19



Representación performativa. En esta representación de dos vertientes de medios audiovisuales, podemos denotar que, al menos en las realizaciones performativas existe un cambio en como se representa a la unidad sin perder la identidad de esta misma cuando, en los medios cinematográficos o televisivos sigue esta percepción histórica llena de anacronismos espaciales.

número 40 de este suceso. La puesta en funcionamiento de este complejo arquitectónico, tuvo el propósito de crear un espacio que enriquece la oferta cultural, artística y comunitaria de la zona norte de la Ciudad de México.

No solo en la transformación espacial sucede en espacios puntualmente. Bajo esta transformación artística que la zona ha experimentado poco a poco, diversos espacios de la unidad habitacional se han visto ocupados por la presencia de murales que han adquirido una gran importancia y presencia como forma de expresión artística y política dentro de la ciudad, y Tlatelolco no ha sido la excepción. Al recorrer los pasillos de esta unidad habitacional se puede dar cuenta que las fachadas de muchos de sus edificios han servido como lienzo en los que artistas como Nicandro Puente (México), Escif (España) y Retna (EUA) contribuyan al panorama urbano. Muchos resaltan el pasado contemporáneo de la unidad y otros van al enfoque abstracto, pero la importancia reside en que la unidad puede cambiar su representación. Estos murales así como la instalación de Thomas Glassford en el CCU, llamada *Xipe Tótec* representa una faceta del conjunto que dispone a evolucionar en conjunto con su historia compleja. Debemos de considerar que si bien, los eventos pasados muestran que la unidad pasó por situaciones trágicas y crueles, no deben de definir como la vemos actualmente. Esto no significa que deba olvidarse u omitirse, sino entenderlo desde el proceso total que conlleva cualquier espacio urbano. El hecho de que diversos colectivos tanto artísticos como audiovisuales enfoquen su mirada en Tlatelolco y den un nuevo aspecto a través de sus espacios; siempre con la idea de poder expresar y retratar parte de la historia y resistencia que este lugar tan emblemático de la ciudad representa.

Muchos ejemplos alrededor del mundo pueden tomarse como pauta, pero finalmente debemos hacer una visión idiosincrática que represente a Tlatelolco como la plétora de diversidad y oferta que es. Tal es el caso del Barbican Estate, que alberga al Barbican Centre en Londres, también es una unidad habitacional importantísima a nivel cultural, pero lo interesante es la flexibilidad de los espacios y su utilización a lo largo del tiempo.

Si bien la literatura que fue hecha por Poniatowksa, Paz , Monsiváis, nos muestra un paisaje sombrío sobre el Tlatelolco moderno, esto nos hace pensar y reflexionar. Nos da paso a la memoria, y las memorias no necesariamente tienen que ser bucólicas. La tragedia y el sufrimiento nos ayudan a construir una memoria colectiva mucho más crítica y consciente de nuestro entorno, El espacio se puede ganar, los individuos que han marcado y permeado su huella en la plaza han ganado poco a poco el espacio lo han reclamado y



A.20 *Xipé Totec* (2010) - Thomas Glassford (US) en CCU Tlatelolco



A.21 *Escaleras al Sol* (2017) - RETNA (US) en torre Cuauhtémoc



A.22 *Dos hombres* (2012) - Escif (ES) en edificio Chihuahua



A.23 *1985: Sismo y resurrección* (2000) - Nicandro Puente (MX) en edificio Molino del Rey



A.24 *Manos y Quetzal* (2012) - Colectivo XFamilia (MX) en Torre Veracruz.



A.25 *Tlatelolco: Raíz y Expresión de México* (1998) - Nicandro Puente (MX) en edificio Aguascalientes.

compuesto a través de la deconstrucción de los valores que se le impuso desde su nombre. Inicialmente se le marcó como las tres fases de nuestro país (la parte indígena, el legado colonial y la revolución mexicana y el inicio de la República “moderna”) pero esa república moderna como el movimiento de Le corbusier y por transferencia de Mario Pani, tenía que dejarse atrás. Así como la tabula rasa reinventó una vez más la herradura de tugurios, el complejo de múltiples prismas se tuvo que reinventar y reapropiarse. Fue, es y sigue siendo un proceso doloroso pero la ciudad de México es experta en reinventarse para las buenas y malas. Tlatelolco es una parte integral de la ciudad desde su concepción prehispánica y ahora en estos tiempos representa una zona donde experimentos sociales, espaciales y conductuales han dejado huella, y a su vez forman intrínsecamente parte de la memoria audiovisual de la ciudad de México, la cual no sería la misma si esta zona no tuviera la importante carga que ahora contiene y que espero, siga contando historias a lo largo de sus 56 años de existencia en su última iteración como sitio legendario que siempre será referente.

Tras años de resistencia, cambio y transformación, los habitantes han hecho simbiosis colectiva y han defendido su identidad vecinal. A través de lo que nos presentan distintos medios masivos han creado suyo el espacio por el que múltiples generaciones pisaron y crearán nuevas narrativas en el horizonte. Citando a Eduardo Matos Moctezuma con referencia a esta zona y su resiliencia: *“Sin embargo, y a diferencia de Tenochtitlan, Tlatelolco conservó su nombre mientras que la ciudad tenochca lo perdió. ¿A qué me refiero con esto? Hoy en día nadie dice voy a ir a Tenochtitlan para indicar que se dirige al centro de la actual Ciudad de México, en cambio, el nombre de Tlatelolco es referente obligado cuando de ella se habla”*.¹



A.26
Resiliencia cultural y mediática Después de la cantidad de información que existe en esta zona de la ciudad. Su presencia de esta para el *ethos* audiovisual y cultural es inmensurable. El panorama de la zona centro-norte está completamente marcado para generaciones posteriores por su peso tangible e intangible. Esta resistencia es quizás, una de las características más destacables cuando se hable de la unidad.

NOTAS

Hacia un nuevo conjunto Habitacional.

1. Matos Moctezuma, E. (2018). *Mentiras y verdades. Las muertes en Tlatelolco* En: *Arqueología Mexicana*, No. 151. 2018. México. p.34-39. Recuperado de: <https://arqueologiamexicana.mx/mexico-antiguo/mentiras-y-verdades-las-muertes-en-tlatelolco>



A.27

B

EN EL MONTÍCULO DE TIERRA



B.1



Universidad Nacional
Autónoma de México



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.

GLOSARIO

- **16 mm** - Formato de película cinematográfica con un ancho de 16 mm. El formato fue introducido por Eastman Kodak en 1923 como una alternativa económica al formato convencional de 35 mm. Como fue pensada para los aficionados, la película de 16 mm fue uno de los primeros formatos en usar acetatos de película de seguridad como base, y Kodak nunca fabricó película de nitrato para este formato, debido a la alta flamabilidad de la base de nitrato. Posteriormente se sustituyó la base de acetato por poliéster, mucho más eficaz.
- **35 mm** - Formato de película más convencional en la industria cinematográfica. Este calibre es extraordinariamente versátil en sus aplicaciones. En los últimos cien años se ha modificado para incluir sonido, rediseñado para crear una base de la película más segura, formulado para capturar color; ha contenido multitud de formatos de pantalla ancha (*widescreen*) e incorporado información de sonido digital en casi todas sus áreas que no tienen marcos. A partir de la digitalización ocurrida a principios de los noventa, este formato ha caído en desuso.
- **Ambiente** - En el aspecto cinematográfico, y de acuerdo al antropólogo Gregory Bateson y el comunicólogo Manuel Castells, el ambiente es entonces el elemento basal que configura los escenarios materiales en los que se desarrollan las prácticas culturales se produce, circula, se reproduce y se usa el sentido social.
- **Arma de Chejón** - Llamado en honor al dramaturgo ruso Anton Chejón, es un recurso narrativo que postula que cada elemento en la narración debe ser necesario e irremplazable, o de lo contrario debe ser eliminado. Este recurso se utiliza para llevar la historia hacia un elemento tangible.
- **Baby-boomer** - De acuerdo a demógrafos en el mundo occidental, se considera a los individuos nacidos al término de la segunda guerra mundial, y en conclusión a 1965. En los años sesenta y setenta, cuando este número relativamente grande de jóvenes ingresó a la adolescencia y la edad adulta (los mayores cumplieron 18 años en 1964), ellos y quienes los rodeaban, crearon una retórica muy específica en torno a su cohorte y los cambios provocados por su tamaño en números, como la contracultura de la década de 1960. Esta retórica tuvo un impacto importante en las percepciones de los boomers, así como en la tendencia cada vez más común de la sociedad a definir el mundo

en términos de generaciones, que era un fenómeno relativamente nuevo. En Europa y América del Norte, los *boomers* están ampliamente asociados con el privilegio, ya que muchos llegaron a la mayoría de edad en un momento de creciente riqueza y subsidios gubernamentales generalizados en la vivienda y la educación de posguerra.

- **BANHUOP** - Acrónimo para Banco Nacional Hipotecario Urbano y de Obras Públicas. Este organismo existió desde 1939 hasta 1979, cuando se decide fusionar con BANOBRAS.
- **BANOBRAS** - Acrónimo para Banco Nacional de Obras. Este organismo existe desde 1933, y fue fundado por el gobierno de Abelardo L. Rodríguez. La mayoría de las obras de carácter público han sido financiadas por este organismo. La torre Insignia en el conjunto Nonoalco-Tlatelolco fue sede de esta dependencia desde 1964 hasta 1985.
- **Cine de autor** - Se considera al tipo de cine en el cual el director tiene un papel preponderante, dando una visión exclusivamente suya a un guion propio o ajeno; realiza su obra al margen de las presiones y limitaciones que implica el cine de los grandes estudios comerciales, lo cual le permite una mayor libertad a la hora de plasmar sus sentimientos e inquietudes en la película. En el cine de autor, el autor es normalmente identificable o reconocible por algunos rasgos típicos en su obra.
- **Cinema Verité** - Término que en francés significa Cine Verídico, se le denomina al estilo de realización documental, utilizado por Jean Rouch el cual combina la improvisación con el uso de la cámara para revelar la verdad o resaltar sujetos ocultos detrás de la cruda realidad. Normalmente se le llama también Cine observacional, en donde no existe mayor intervención del guión más que las acciones aparentemente naturales e improvisadas de los actores.
- **Cinturón/Herradura de Tugurio** - Sinónimo de asentamiento irregular y término utilizado por Mario Pani en los dictámenes y estudios para la conformación del proyecto maestro que incluyó la unidad habitacional Nonoalco-Tlatelolco. La raíz etimológica la hereda de la palabra *Tugurio*, que significa una habitación o vivienda miserable y pequeña. La lectura con la que se menciona este término posee una connotación relativamente despectiva y desdeñante a los habitantes de estos lugares.
- **Close-Up** - En la cinematografía, se le denomina al tipo de toma que enmarca estrechamente a una persona u objeto. Los *Close-Ups* son una de las tomas

estándar utilizadas regularmente con tomas medianas y largas. Muestran la mayor cantidad de detalles, pero no incluyen la escena más amplia. Normalmente connotan la intención del cineasta para enfatizar la atención del espectador hacia un elemento visual que ayude a la narrativa.

- **CNH** - Siglas utilizadas por el Consejo Nacional de Huelga durante las protestas estudiantiles de 1968.
- **COI** - Siglas utilizadas por el Comité Olímpico Internacional.
- **CONACINE** - Acrónimo para Comisión Nacional de Cinematografía.
- **CONACITE** - Acrónimo para Comisión Nacional de Cinematografía y Televisión
- **Contracultura** - Se le denomina a la tendencia y formas sociales que se oponen a lo dictado normal en una sociedad. El término fue acuñado por el historiador estadounidense Theodore Roszak a finales de los sesenta. Este término se utiliza en la mayoría de los casos a los movimientos organizados que generan una influencia considerable en las masas y persiste en un periodo considerable. La palabra puede entenderse en dos sentidos: por una parte, constituye una ofensiva contra la cultura predominante; por otra parte, es una “cultura a la contra” que permanece (al menos en un primer momento) al margen del mercado y los medios de formación de masas, es decir, en el *underground*.
- **Contrapicado** - Toma desde el ángulo de una cámara ubicada en el eje vertical, ya sea en cualquier lugar debajo de la línea del ojo, mirando hacia arriba. A veces, esta toma se efectúa directamente debajo de los pies del sujeto. En el lenguaje audiovisual, sirve para transmitir una situación de control, poder, grandeza y seguridad.
- **CUEC** - Siglas utilizadas por el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos de la UNAM.
- **D-I-Y** - Acrónimo utilizado para el término en inglés *Do it Yourself*. Regularmente se utiliza en los medios artísticos como un recurso carente de grandes producciones y valores autogestionados. Se ha sido descrito como una “cultura propia”; uno de diseño, creación, personalización y reparación de artículos o cosas sin ninguna capacitación especial. Este fenómeno se ha convertido en un concepto social con personas que comparten ideas, diseños, técnicas, métodos y proyectos terminados entre sí, sin un organismo de por medio.

- **Découpage** - En el cine, se utiliza el termino *découpage* al proceso de edición y traducido literalmente del francés, significa ‘cortar’. Sin embargo, generalmente indica un estilo particular de edición, en el cual las transiciones entre tomas le dan continuidad a la narrativa. En la restauración del dicho filme se utiliza para sanar las capas de nitrato dañado por algun proceso de vinagramiento. Siempre tratando de estabilizar el segmento sin afectar el contenido.
- **Déficit** - El concepto en terminos económicos se denomina al déficit, se describe a la situación en la cual los gastos realizados por el Estado o empresa superan a los ingresos no financieros, en un determinado período (normalmente un año).
- **DFS** - Acrónimo para la Dirección Federal de Seguridad, organismo de vigilancia y monitoreo del estado mexicano. Fue fundada en 1947 con apoyo de las agencias de inteligencia estadounidenses como contrapesos para las células comunistas en el inicio de la Guerra Fría. Durante los años sesenta y setenta fue conocida por su involucramiento en la guerra sucia y la supresión de movimientos civiles que atentaran contra intereses económicos del país. Fue disuelta e integrada en 1985 para dar origen al Centro de investigación y Seguridad Nacional (CISEN).
- **Dolly** - Dispositivo con ruedas utilizado en la producción de películas y televisión para crear movimientos horizontales suaves con la cámara. La cámara está montada en la plataforma y el operador de la cámara y el tirador de enfoque o el asistente de la cámara generalmente montan en la plataforma para empujarla de un lado a otro. La plataforma rodante de la cámara se usa generalmente para producir imágenes que implican mover la cámara hacia o lejos de un sujeto mientras se graba una toma, una técnica conocida como “*toma de Dolly*”.
- **Edición** - En la cinematografía, la edición es la fase final de una película, el proceso donde convergen todas las ideas preconcebidas, se solucionan problemas técnicos y se reescribe el guión. Es una etapa que va de la reflexión a la acción y viceversa. Dependiendo de los recursos técnicos con los que se cuente, puede durar más o menos, pero, en cualquier caso, la totalidad de la postproducción exigirá un año por lo mínimo, dado que lo importante no es la rapidez con la que se ensamblen las imágenes, sino que se editen diferentes versiones que puedan cuestionarse en todo momento para obtener el resultado más óptimo de la película.
- **Encuadre** - El encuadre es lo que determina dónde empieza y termina el cuadro hacia la derecha, izquierda, arriba y abajo. Consiste en delimitar qué entra y qué no entra en la imagen que se esta filmando. Para definir los encuadres se usan

los tamaños de planos, que pueden variar en su formato y calidad. En los medios digitales, existen una variedad por el dispositivo de salida, pero normalmente el encuadre es en proporción 16:9.

- **Enfoque** - En los medios audiovisuales, se considera el enfoque al punto donde la atención del espectador y el lente muestra con mayor nitidez los elementos que existen en un plano.
- **Espacio negativo** - En los medios audiovisuales, se utiliza este termino a los contrastes entre dos plano. Estos pueden o no brindar un balance a la toma que se pretende contextualizar dentro del guión.
- **Establishment** - En terminología política, se utiliza este termino de origen anglosajón para describir un grupo dominante o una élite que controla una organización política o una organización. Puede comprender un grupo social cerrado que selecciona a sus propios miembros, o estructuras de élite atrincheradas en instituciones específicas.
- **Ethos** -Vocablo griego que se utiliza para describir las creencias o ideales que caracterizan a una comunidad, nación o ideología. Los griegos también usaron esta palabra para referirse al poder de la música para influir en las emociones, los comportamientos e incluso la moral. En este caso, se utiliza para denotar las características de una narrativa.
- **Footage** - Proveniente del inglés por la medida del filme (en pies), la traducción se podría asimilar a metraje, sin embargo se utiliza más dicho vocablo. Se le denomina al material sin editar, sin editar, tal como fue filmado originalmente por una cámara de película o grabado por una cámara de video (a menudo especial), que generalmente debe editarse para crear una película, un videoclip, un programa de televisión o un trabajo terminado similar.
- **Fotograma** - Secuencia de imágenes impresas químicamente en la tira de celuloide del cinematógrafo o bien en la película fotográfica. El resultado del fotograma da la sensación de movimiento. Normalmente para calcular la velocidad se hace la ecuación comparativa de los fotogramas que van a cada segundo, lo cual da la expresión FPS (frames per Second). El cine tradicionalmente se basó en el estándar de 24 fotogramas por segundo, pero a la llegada de cámaras con mayor densidad fotométrica, se lograron hacer secuencias mucho más detalladas con mayor cantidad de fotogramas.

- **Fuera de Campo** - Se refiere a el espacio invisible que engloba el campo, es decir todo aquello (imagen y/o sonido) que no aparece en el cuadro y que por tanto no vemos ni escuchamos. El fuera de campo no se define sino en función del campo con el cual esta vinculado. Se juega mucho con el fuera de campo a través de miradas y sonidos que van en dirección de él , o llegan desde fuera de él, por uno de los lados del cuadro. Lo que está fuera de campo lo percibimos imaginariamente por las claves que nos da el cuadro, como el sonido o por uno de los planos de la secuencia. Por ejemplo, cuando un actor mira algo que está fuera de campo, su espacio se prolonga fuera de cuadro. Para mostrar lo que está viendo, basta con cambiar de plan: el espacio fuera de campo reemplazara entonces al campo y la cámara puede volver a mostrar al actor para su reacción. Lo que esté mirando el actor puede estar a miles de kilometros pero el espectador los percibe con si fuese contiguo.
- **Genius loci** - Del Latín “*Genialidad local*”. En el uso contemporáneo, genius loci generalmente se refiere a la atmósfera distintiva de una ubicación, o un “espíritu del lugar”, en lugar de necesariamente un espíritu guardián. Un ejemplo de uso contemporáneo podría ser el de “La luz revela los lugares geniales de un lugar”. En el contexto de la teoría arquitectónica moderna, el *genius loci* tiene profundas implicaciones para la creación de lugares, cayendo dentro de la rama filosófica de la fenomenología. Este campo del discurso arquitectónico es explorado especialmente por el teórico Christian Norberg-Schulz en su libro *Genius Loci: Towards a Phenomenology of Architecture*.
- **Habitus** - En la sociología, se considera como los hábitos, habilidades y disposiciones socialmente arraigadas. Es la forma en que los individuos perciben el mundo social que los rodea y reaccionan ante él. Estas disposiciones generalmente son compartidas por personas con antecedentes similares (como clase social, religión, nacionalidad, etnia, educación y profesión). El *habitus* se adquiere a través de la imitación (mimesis) y es la realidad en la que los individuos se socializan, lo que incluye su experiencia y oportunidades individuales. Así, el habitus representa la forma en que la cultura grupal y la historia personal dan forma al cuerpo y la mente; Como resultado, da forma a las acciones sociales actuales de un individuo.
- **Happening** - Tipo de arte performático, evento o situación, generalmente esporádico. El término fue utilizado por primera vez por Allan Kaprow durante la década de 1950 para describir una variedad de eventos relacionados con el arte espontáneo. Son difíciles de describir, en parte porque cada uno es único y completamente diferente el uno del otro.

- **Jet-set** - El término que se origina en los años cincuenta, con la invención de los aviones en propulsión a Jet, fue utilizado para catalogar a un grupo social internacional de personas ricas que viajan por el mundo para participar en actividades sociales que no están disponibles para la gente común. En desuso actualmente, es utilizado como eufemismo para elementos inalcanzables y de alta exclusividad.
- **Marcolita** - Lámina de plástico transparente hecha de capas de resinas sintéticas y fibra de vidrio. Utilizada extensivamente en los años cincuenta, se dejó de implementar por su alta inflamabilidad y baja durabilidad en condiciones húmedas.
- **Masa crítica** - En la sociología se denomina a una cantidad mínima de personas necesarias para que un fenómeno concreto tenga lugar. Así, el fenómeno adquiere una dinámica propia que le permite sostenerse y crecer.
- **Mass-media** - Anglicismo para Medios Masivos. Son los canales utilizados para distribuir información a una amplia cantidad de personas, sin ningún intento de personalización.
- **Mexican Curios** - Término que se traduce como Curiosidad Mexicana. Se considera peyorativa bajo la percepción del folclorismo comodificado. Todos los aspectos vernáculos, en este caso elementos del día a día se vuelven artesanías que decoran y se vuelven un objeto de adorno. El investigador Néstor García Canclini en su libro *Transforming Modernity: Popular Culture in Mexico* menciona que estos elementos al comodificarse pierden todo valor semántico, por lo que algún elemento que tenga valor cultural se neutraliza y mercantiliza, restando la autenticidad y creación del cual fue realizado originalmente. Para el caso de este escrito se utiliza como una forma de caricaturizar y encasillar elementos tradicionales para el entretenimiento turístico.
- **Modus vivendi** - Vocablo proveniente del Latín que significa "Modo de Vivir". A menudo se utiliza para referirse a un arreglo o acuerdo que permite que las partes en un conflicto coexistan en paz. En la ciencia, se usa para describir los estilos de vida. Para este caso, se usa en el contexto del día a día que sucede bajo un espacio.
- **Montaje** - En el lenguaje audiovisual, se le llama a el proceso consistente en unir trozos de película para crear distintas secuencias, generalmente siguiendo un guion cinematográfico o idea del director de cine que termina en una cinta final. En vídeo la palabra equivalente es edición, asegurarse de que cada uno de los detalles necesarios para una puesta en escena estén bien.

- **Multifamiliares** - Tipología de vivienda en la que una construcción vertical u horizontal está dividida en varias unidades de viviendas integradas que comparten el terreno como bien común. Estas viviendas se integran principalmente en bloques: cuando son edificios de pocas alturas, o en torres: cuando las viviendas forman parte de construcciones de 10 pisos o más. En cualquier caso, las viviendas multifamiliares se agrupan y comparten servicios y bienes referentes a escaleras y ascensores, bajantes de basura y acometidas de servicios, entre otros, pero siguen manteniendo la privacidad en la convivencia en el interior de cada unidad de vivienda.
- **Op-Art** - Abreviatura para arte óptico, es un estilo de arte visual que utiliza ilusiones ópticas. Las obras de *Op Art* son abstractas, con muchas piezas más conocidas creadas en blanco y negro. Por lo general, le dan al espectador la impresión de movimiento, imágenes ocultas, patrones parpadeantes y vibrantes, o deformación. La revista *Time* acuñó dicho termino en 1964, en respuesta a la exposición de pinturas ópticas de Julian Stanczak en la Galería Martha Jackson, para significar una forma de arte abstracto (específicamente arte no objetivo) que utiliza ilusiones ópticas.
- **Paneo** - Tipo de movimiento de cámara que permite describir escenarios con objetos estáticos que no entran en un encuadre clásico. Es uno de los movimientos más simples que se pueden realizar, pues la cámara no se mueve, sino la perspectiva del punto focal. Esta tiene que estar sujeta a un trípode para realizar movimientos horizontales o verticales sobre su propio eje.
- **Performance** - Generalmente comprende un evento en el que un artista o un grupo de artistas presentan una o más obras de arte a una audiencia. En terminos artísticos, el termino se utilizó en corrientes artísticas como el Constructivismo Ruso, el Dada centrados en lecturas de poesía de vanguardia y pinturas en vivo. La aparición del expresionismo abstracto en la década de 1950 con Jackson Pollock y Willem de Kooning dio paso a la pintura de acción, una técnica que enfatizaba los movimientos dinámicos de los artistas cuando salpicaban pintura y otros medios sobre lienzo o vidrio. Los situacionistas en Francia, liderados por Guy Debord, unieron el arte de vanguardia con la política revolucionaria para incitar los actos cotidianos de anarquía. La obra *Naked City Map* (1957) fragmenta las 19 secciones de París, presentando la técnica de *Détournement* y la abstracción del entorno tradicional, deconstruyendo la geometría y el orden de un mapa típico de la ciudad. En la New School for Social Research en Nueva York, John Cage y Allan Kaprow se involucraron en el desarrollo de Happening performance art.

Estos eventos únicos cuidadosamente redactados incorporaron a la audiencia en actos de caos y espontaneidad.

- **Plano Holandés** - Encuadre en el que la cámara se inclina de 25 a 45 grados respecto a la línea del horizonte. Esta técnica ha tenido múltiples denotaciones en el cine y la fotografía; su atribución principal es la sensación de inestabilidad en una escena; sin embargo, se usa con otras funciones como admiración, dinamismo, horror y fantasía. Habitualmente, se suele estructurar el montaje de estos planos combinando inclinaciones sucesivas opuestas.
- **Post-Producción** - Manipulación de material audiovisual, digital o analógico usado para el cine, publicidad, programas de televisión o radio. Con el desarrollo de la informática, una de sus mayores utilidades se ha convertido en producir efectos digitales, pero la edición y montaje (no lineal) del material sigue siendo su máximo cometido. Se distinguen dos formas de posproducción: la de vídeo y la de audio (sonido). El término posproducción nombra al conjunto de procesos aplicado a todo material grabado o registrado: montaje, subtítulo, voz en *off*, efectos especiales, inclusión de otras fuentes audiovisuales, etc. Pertenece a un tercer ámbito al no trabajar con materia prima. Para el teórico francés Nicolas Bourriaud, las artes visuales más representativas de los últimos años amplifican y extienden el anticipatorio concepto de *ready made* elaborado por Marcel Duchamp. Por consiguiente también reflexionan sobre la fusión entre producción y consumo.
- **Prop** - Abreviación para property. Es un término utilizado por la industria audiovisual heredado del teatro. Se entiende por un objeto utilizado en el escenario o la pantalla por actores durante una actuación o producción de pantalla. En términos prácticos, se considera que un accesorio es cualquier cosa móvil o portátil en un escenario o escenario, distinto de los actores, escenarios, disfraces y equipos eléctricos.
- **Punto/Eje de acción** - Secuencia imaginaria que sirve de base o referencia a la hora de planificar la filmación de una acción en un espacio tridimensional. Cualquier elemento que se desplaza está trazando un eje y condicionando el espacio fílmico de toda la acción posterior en ese espacio.
- **raison-de-êtr**e - Galicismo para Razón de ser. La razón alegada para la existencia de algo o alguien; El único o último propósito de algo o alguien. Elemento por el cual meramente su existencia reside en esos actos.
- **Rotoscopio** - Técnica de animación que los animadores usan para trazar sobre imágenes de imágenes en movimiento, cuadro por cuadro, para producir

una acción realista. Originalmente, los animadores proyectaban imágenes de películas de acción real fotografiadas en un panel de vidrio y las trazaban sobre la imagen. Este equipo de proyección se conoce como rotoscopio, desarrollado por el animador polaco-estadounidense Max Fleischer. Este dispositivo finalmente fue reemplazado por computadoras, pero el proceso todavía se le denomina rotoscopia.

- **Secuencias** - Se denomina secuencia cuando varias escenas dan forma a una temática o acción dentro de la obra que el espectador debe comprender. Puede transcurrir en diferentes lugares, incluso que transcurra el tiempo, pero finaliza cuando se ha logrado el propósito que se busca transmitir.
- **SEDUE**- Siglas para Secretaría de Desarrollo Urbano y Ecología.
- **SRE** - Siglas para Secretaría de Relaciones Exteriores.
- **Street Art** - Anglicismo para Arte Callejero, se le denomina al arte visual no oficial e independiente creado en lugares públicos para visibilidad pública. El arte callejero está asociado con los términos “arte independiente”, “post-graffiti”, “neo-graffiti” y *Guerilla Art*. Este término se empieza a utilizar con mayor frecuencia a principios de los ochenta, cuando colectivos generan piezas de distintos formatos en las calles de diversas ciudades occidentales. Aunque la antropóloga Estadounidense Margaret Mead menciona que este tipo de expresiones se manifestaron como parte de la ola contracultural surgida en los años sesenta y setenta.
- **Super 8** - Formato de película lanzada en 1965 por Eastman Kodak como una mejora sobre el antiguo formato de película casera de 8 mm “Doble” o “Regular”. Este formato, debido a su bajo coste fue utilizado para filmar películas caseras o en producciones de bajo presupuesto. Hoy en día, el uso amateur de Super 8 ha sido reemplazado por digital, pero el formato todavía es utilizado regularmente por artistas y estudiantes que desean mantener la esencia rudimentaria de sus proyectos.
- **Supermanzana** - Espacio urbano que, a diferencia de la manzana tradicional (espacio urbano, edificado o destinado a la edificación, generalmente cuadrangular, delimitado con calles por todos sus lados) es, típicamente, una zona peatonal en la que se desarrollan actividades de ocio, o un complejo residencial de edificios rodeados de zonas ajardinadas y con tráfico limitado.⁴ Su extensión es menor que la del barrio tradicional.

- **Superávit** - El superávit existe cuando el balance de una organización o persona es positivo, es decir, es superavitario. En este escenario, los ingresos cubren de sobra los gastos, o dicho de otro modo, la capacidad de recaudación de ingresos es mayor que las cargas con las que se cuenta.
- **Tabula rasa** - Frase proveniente del latín que a menudo se traduce como “pizarra limpia” y se origina a partir de la tabula romana utilizada para las notas, que se borró al calentar la cera y luego alisarla. Esto equivale aproximadamente al término de empezar las cosas desde un punto limpio y sin ninguna intervención anterior.
- **Tardomoderno** - Se denomina al movimiento arquitectónico de construcciones que heredan elementos del movimiento funcionalista de los años 50. Se considera que el auge de este movimiento inicia a la par de la antítesis que fue el posmodernismo. En el caso de Nonoalco-Tlatelolco, al ser un conjunto que se diseñó a finales de los años 50, y se concluye en 1964, por lo que se puede catalogar dentro de las dos vertientes. Utiliza el vocabulario formal que el movimiento racionalista y recurre a la exteriorización de las estructuras. Las construcciones tardomodernas se caracterizan por tener una similitud con las esculturas con gran fuerza en sus líneas externas.
- **Tecpan** - Vocablo proveniente del Nahuátl, *Sobre la piedra*. Este término se utilizaba para denominar las casas o asentamientos de los caciques. En el contexto de Tlatelolco, se le denominó al edificio construido inmediatamente después de la conquista Española para ejercer la función de la casa de gobierno y ayuntamiento de Santiago Tlatelolco, que fue la primera república de indios en Nueva España. Por su asociación señorial se le denominó por un breve periodo a las torres M ubicadas en la tercera sección que fueron adecuadas como suites para empresarios y gente con mayor solvencia económica.
- **Voyeur** - Traducida del francés al español significa: Mirón u observador. Retomando la expresión sin connotaciones sexuales, tomaré esta expresión de la siguiente manera: La persona voyerista suele observar la situación desde lejos, bien mirando por un elemento indirecto, o utilizando medios técnicos como un espejo, una cámara portátil, etc.
- **Zeitgeist** - Se traduce a un concepto de filosófico propuesto por el filósofo alemán George Hegel que significa *espíritu de la época*. Se refiere a un agente invisible o fuerza que domina las características de una época dada en la

historia del mundo. El término regularmente se asocia principalmente con Hegel, pero su acuñación y popularización precede a Hegel, y se debe principalmente a Herder y Goethe. El uso contemporáneo del término puede referirse, más pragmáticamente, a un esquema de modas o modas que prescribe lo que se considera aceptable o de buen gusto para una época.



B.2

C

SIGUE EN PIE



C.1



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.

REFERENCIAS

BIBLIOGRAFÍA

- Abadi, F. (2002). *Diálogo entre Gadamer y Adorno en torno a una definición del arte*. En *Jornadas de Estética*: Universidad de Málaga, (1).
- Adorno, T. (1955). *Zum Verhältnis von Soziologie und Psychologie*. En: *Sociologies Aufsätze*, Max Horkheimer zum 60. Geburtstag gewidmet. Alemania: Europäische Verlagsanstalt.
- Adriá, M. (2005). *Mario Pani: La construcción de la modernidad*. Gustavo Gili, México.
- Allier, E. (2018). “*Memorias imbricadas: terremotos en México, 1985 y 2017*” en: *Revista Mexicana de Sociología*. (núm.80. septiembre de 2018). UNAM: Ciudad de México.
- Altamirano, M. (2018). *Tlatelolco: Ciudad dentro de la ciudad*. México: Somos CDMX.
- Anderson, S. (2014). *Chakars, Melissa. Modernization, Nation-Building, and Television History*. EE.UU. Routledge.
- Aranzubia, A. (2011). “*Nuevo Cine (1961-1962) y el nacimiento de la cultura cinematográfica mexicana moderna*”, en *Dimensión Antropológica*, (vol.52, mayo-agosto). Disponible en: <http://www.dimensionantropologica.inah.gob.mx/?p=6893>.
- Associated Press. (2009). *Maurice Grimaud dies at 95; former Paris police chief*. En *Los Angeles Times*, p. 24. Recuperado a partir de: <http://articles.latimes.com/2009/jul/24/local/me-maurice-grimaud24>.
- Augé, M. (1995). *Non places, introduction to an anthropology of supermodernity*. Verso. Nueva York.
- Augé, M. (1995) *Hacia una antropología de los mundos contemporáneos*. Gedisa Editorial, Barcelona.
- Ayala Blanco, J. (1993). *La aventura del cine mexicano: En la época de oro y después*. México, Grijalbo.
- Baecque, A., Vinsonneau, N., Magidoff, J. (2012). *Camera historica* (1ra edición). Nueva York: Columbia University Press.
- Barthes, R. (2015). *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos y voces*. Barcelona, Verso.
- Bartra, R. (2012). *La jaula de la melancolía: Identidad y metamorfosis del mexicano*, Penguin Random House Grupo Editorial, México.
- Basurto, J. (1996). *La clase obrera en la historia de México: Del avilacamachismo al alemanismo (1940-1952)*. 1ra Edición. México: Siglo XXI.
- Batista de los Ríos, D. (2013). *Retrospectiva Histórica del cine Cubano: Nación e identidad*. En *Revista Caribeña De Ciencias Sociales*. Recuperado a partir de: <http://xn--caribea-9za.eumed.net/cine-cubano/>.

Tlatelolco a través de los medios de comunicación

- Bauman, Z. (1999). *Modernidad Líquida*. Fondo de Cultura Económica. Ciudad de México.
- Benítez, F. (1984). *Historia de la Ciudad de México*. Salvat, Barcelona, Vol. 8.
- Berríos, R. (1990). *Relaciones económicas entre la Unión Soviética y América Latina*. En *Comercio Exterior*, (Vol. 40 Núm.5). Recuperado de: <http://revistas.bancomext.gob.mx/rce/magazines/162/7/RCE7.pdf>.
- Berthier, N. (2004). *Cine y revolución: Memorias del subdesarrollo de Tomás Gutiérrez Alea*. En *Anuario del Archivo Histórico Insular de Fuerteventura*. 5. Recuperado a partir de: <https://mdc.ulpgc.es/cdm/singleitem/collection/tebeto/id/201/rec/43>.
- Bixler, J. (2002). *Re-Membering the Past: Memory-Theatre and Tlatelolco*. En: *Latin American Research Review*, Vol. 37, No. 2.
- Boils, G. (1986). *Efectos del sismo sobre la vivienda de alquiler*. En: *Revista mexicana de sociología*. (Vol. 48, No.2. Sismo: Desastre y Sociedad en la Ciudad de México) abril-junio 1986. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Bordat, E. (2010) *Cine e identidad: un análisis de las políticas de fomento al cine en Argentina y en México en el siglo XX*. En (*Axe VI, Symposium 26*). *Independencias - Dependencias - Interdependencias, VI Congreso CEISAL*, Junio de 2010, Toulouse, Francia.
- Borja, J. (1975). *Movimientos sociales urbanos*. Buenos Aires: Editorial SIAP. PLANTEAOS.
- Bourdieu, P. (1993). *The Field of the Cultural Production: Essays on Art and Literature*, Nueva York, Columbia University Press.
- Bradshaw, P. (2018). *Zabriskie Point review – Antonioni’s counterculture headtrip of a film*. En *The Guardian*. [En Línea] Disponible en: <https://www.theguardian.com/film/2014/oct/23/zabriskie-point-review-michelangelo-antonioni>.
- Brewster, K. (2010). *Implicaciones Políticas Y Culturales De Las Olimpiadas De México 1968*. en *Razón Y Palabra*, 69(1). Extraído de: <http://www.razonypalabra.org.mx/IMPLICACIONES%20POLITICAS%20Y%20CULTURALES%20DE%20LAS%20OLIMPIADAS%20DE%20MEXICO%201968.pdf>.
- Bristol, K. (1991) *The Pruitt-Igoe Myth en: The Journal of Architectural Education*. Vol.44 Ed.3. Taylor & Francis / Routledge. Reino Unido.
- Brody, R. (2013). *Godard’s Truthful Torture Scene*. en *The New Yorker*. Recuperado a partir de: <https://www.newyorker.com/culture/richard-brody/godards-truthful-torture-scene>.
- Bruno, G. (2002) “Site-Seeing: The Cine City” en: Bruno, G. (2002). *In Atlas of Emotion: Journeys in Art, Architecture, and Film*. Verso. Londres.
- Bruno, G. (2007) *Public intimacy : architecture and the visual arts*, EE.UU, MIT Press, 2007.
- Burian, E. (1997). *Modernity and the architecture of Mexico*, EE.UU, University of Texas Press.
- Burton, J. (1990). *The Social documentary in Latin America*. 1ra edición. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press.

Tlatelolco a través de los medios de comunicación

- Caballero Wangüemert, F. (2018). *Chaplin y Cantinflas se ponen serios. Los Discursos finales del “Gran Dictador” y “Su Excelencia”*. en *FOTOCINEMA:Revista Científica De Cine Y Fotografía*, (17), 379. Recuperado de: <http://www.revistas.uma.es/index.php/fotocinema/article/5118/4831>
- Cantú Chapa, R. (2001). *Tlatelolco: La administración en unidades habitacionales. Gestión urbana y planificación*. Instituto Politécnico nacional / Sección de estudios y de posgrado e Investigación de la Escuela Superior de Ingeniería y Arquitectura. Unidad Zacatenco. Plaza y Valdés. S.A. México.
- Cantú Chapa, R. (2001). *Tlatelolco: la autoadministración en unidades habitacionales : gestión urbana y planificación*. México, Plaza y Valdés.
- Caria, M; Sigales Ruíz, S. (2017). *Los desastres en México de los 80's: Miedo, culpa y secuelas psicosociales*. En: *Les cahiers Amérique Latine Histoire et Mémoire*. (34, 2017: Les peurs collectives en Amérique Latine). Paris 8 Université: Francia.
- Castañeda, L. (2010). *Tlatelolco: Design, Media, and Politics at Mexico '68*. en *Grey Room*, No. 40 MIT Press, EE.UU.
- Castañeda. L. (2012). *Choreographing the Metropolis: Networks of Circulation and Power in Olympic Mexico*. en *Journal of Design History*, Vol. 25, No. 3, Special Issue: Design Histories of the Olympic Games, Oxford University Press, Reino Unido.
- Castañeda. L. (2014). *Spectacular Mexico: Design, Propaganda, and the 1968 Olympics*. University of Minnesota Press, EE.UU.
- Chávez, D. (2010). *The Eagle and the Serpent on the screen: The state as Spectacle in Mexican Cinema*. En: *Latin American Research Review*, Vol. 45, No. 3 (2010), EE.UU: The Latin American Studies Association.
- Cineteca Nacional. (1983). *Memoria 1982*. Dirección General de Radio, Televisión y Cinematografía. SEGOB. México.
- Cineteca Nacional. (1985). *Memoria 1984*. México: Oficina de Publicaciones de la Cineteca Nacional.
- Cisneros, J. (2008). “*La geografía del miedo en la Ciudad de México; el caso de dos colonias de la Delegación Cuauhtémoc*” en: *El cotidiano*, (núm 152, noviembre-diciembre 2008). Universidad Autónoma Metropolitana: Unidad Azcapotzalco. Ciudad de México, México.
- Cohn-Bendit, D., Leggewie, C. (2018). *1968: Power to the Imagination*. en *The New York Review Of Books*, (Vol.LXV, Núm. 8.). Recuperado a partir de: <https://www.nybooks.com/articles/2018/05/10/1968-power-to-the-imagination/>.
- COJO (1968) “*La publicidad turística y la XIX Olimpiada*”. Caja 403, exp.159-IV en *Diseño*. 1999.
- COJO, C.385, E. 402, *Mensaje del presidente del COI*, 6/07/65.
- COJO, C.385, E. 402, *MENSAJE DEL PRESIDENTE DEL COI*, 6/07/65.
- COJO, C.387, e.529, del comité Olímpico de la URSS al COJO, 24/12/64; c.386, e,458, de Armand Massard, presidente del comité olímpico francés, al COJO, 8/02/65.

Tlatelolco a través de los medios de comunicación

- COJO, C. 393, BOLETÍN DEL COI, NÚM. 92,15/11/65.
- COJO, C. 403, E. 102/111, SOP: *Dirección general de edificios.*, Departamento de Arquitectura y Urbanismo. en *Instalaciones Olímpicas*. S/F.
- COJO, C. 403, E. 102/111, SOP: Dirección general de edificios, Departamento de arquitectura y urbanismo, Instalaciones Olímpicas, sin fecha c.402.
- Colomina, B. (1996). *Privacy and Publicity, Modern Architecture and Mass media*, Cambridge MIT press.EE.UU.
- Colomina, B. (2006). *Doble exposición. Arquitectura a través del arte*, Madrid. Akal.
- Comité Olímpico Mexicano (1969) *Recepción de la flama olímpica en Teotihuacán en Reporte oficial del Comité Organizador de los Juegos de la XIXa Olimpiada México 1968. Vol. 4: La Olimpiada Cultural*. Comité Organizador de los Juegos de la XIXa Olimpiada, México.
- COMITÉ ORGANIZADOR DE LOS JUEGOS OLÍMPICOS, c. 403, e. 154. *DIRECCIÓN DE RELACIONES PÚBLICAS. NOTA DE LA CONVERSACIÓN CON PEDRO RAMÍREZ VÁZQUEZ*, 2,4 y 8 de marzo, sin año. Punto uno.
- Comité Organizador de los Juegos Olímpicos. (1969), c. 422, e. 37-432, “*Comité organizador de la xix Olimpiada. Central de documentación de prensa*”, sf. Septiembre. 1968.
- *Construcción Moderna* (No. 185-186, octubre y noviembre de 1965).
- Corriere della Sera (1965). *Los juegos de 1968 en México en el espíritu de Roma*. En *Corriere della Sera*, Italia. 29 de Diciembre de 1965. “*Garroni regresa a México. La antorcha sobre la pirámide.*” En *Corriere dello Sport*, Italia. 16 de Junio de 1965.
- Cosío Villegas, D. (1974). *El estilo personal de gobernar - Crítica sobre el presidente y el gobierno de México-*. 1ra edición. México: Joaquín Moritz.
- Crimp, D. (1979). *Pictures. En: October, Vol. 8* (primavera, 1979), Massachusetts: The MIT press.
- Daniels, R. (1996). *In The Year of the Heroic Guerrilla: World Revolution and Counterrevolution in 1968*. 1ra edición. New Haven: Harvard University Press.
- Daniels, R. (1996). *In The Year of the Heroic Guerrilla: World Revolution and Counterrevolution in 1968*. 1ra edición. New Haven: Harvard University Press.
- Davis, D. (1994). *Urban Leviathan. Mexico City in the Twentieth century*, Philadelphia, Temple University.
- Davis, I. (1980). *Arquitectura de emergencia*. Editorial Gustavo Gili. España: Barcelona.
- Davis, T. (1998) *Weary Feat, Rested Souls: A Guided History of the Civil Rights Movement*. Nueva York: W.W Norton & Company.
- De Anda, E. (2010). *Pedro Ramírez Vázquez: protagonista en la construcción de la cultura mexicana del siglo XX*, Gaceta de Museos. México
- De Garay, A. (2004). *Mario Pani: Vida y Obra*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2004.

Tlatelolco a través de los medios de comunicación

- De La Maza, L. (1973). *El cine sonoro en México*. UNAM Dirección General de Publicaciones, México.
- Delgado, H. (2009). "Oscars for Mexican Filmmakers: But Where Are the Mexican Films?" En: *ReVista: Harvard Review of Latin America*. (Fall 2009/ Winter 2010). EE.UU: David Rockefeller Center for latinamerican studies , Harvard university.
- De Los Reyes, A. (1987). *Medio siglo de cine Mexicano (1896-1947)*. Edit. Trillas, México.
- De los Reyes, R. (1981). *Cine y sociedad en México 1896-1930*, UNAM: Dirección General de Publicaciones, México.
- Delpar, H. (1992). *The Enormous Vogue of Things Mexican: Cultural Relations between the United States and Mexico, 1920-1935*. Tuscaloosa: University of Alabama Press, EE.UU.
- Dennison, S. y Shaw, L. (2004). *Popular cinema in Brazil: 1930-2001*. (1ra Edición) Manchester, Reino Unido: University of Manchester press.
- Der Spiegel. (1965). *In Mexiko werden Athleten betrogen* en *Der Spiegel* 46/1965 10.11.1965 Recuperado a partir de: <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-46275252.html>. Traducido por autor.
- Desconocido. (2000). *La industria audiovisual Mexicana ante el TLC*. en *Revista Mexicana de Comunicación*. México.
- Digón Pérez, M. (2010). "Nosotros los pobres, ustedes los olvidados", en *XIV Encuentro de latinoamericanistas españoles. Congreso Internacional 1810-2010: 200 años de Iberoamérica*, Santiago de Compostela, Consejo Español de Estudios Iberoamericanos/Centro Interdisciplinario de Estudios Americanistas "Gumersindo Busto"/Universidad de Santiago de Compostela.
- Dixon, W. y Foster, G. (2008). *A Short History of Cinema*, (1ra Edición) Nueva Brunswick, EE.UU: Rutgers University Press.
- Doelker, C. (1982). *La realidad manipulada : Radio, television, cine, prensa, España*, Gustavo Gili.
- Dogan, M. (1984). "How Civil War Was Avoided in France". en *International Political Science Review / Revue internationale de science politique*. No.5 (3).
- Dogan, M. (2005). *Political Mistrust and the Discrediting of Politicians*. Brill Publishers. Leiden, Países Bajos.
- Dynes, R. (1998). "Coming to terms with community disaster". En: Quarantelli, E. (1998). *What is a Disaster?* Londres/Nueva York: Routledge.
- D'Lugo, M., Monsivaís, C. (2002). *Escritos sobre el Cine y el imaginario Cinematográfico*. en *Revista Iberoamericana*, Vol. LXVIII, Núm. 199, Abril-Junio 2002, 283-301. p.236.
- Ebert, R. (2003). "The Birth of a Nation (1915)". en *Chicago Sun-Times*. Tomado el 22 de Octubre de 2015.
- Editorial Arquitectura. (1960). *Unidad Habitacional Tlatelolco*. en *Arquitectura* (No. 72, diciembre de 1960). México.
- Elwall, R. (2004). *Building with Light. The International History of Architecture Photography*, Londres, Merrel.

Tlatelolco a través de los medios de comunicación

- Esteinou, R. (2008). *La familia nuclear en México: lecturas de su modernidad*. Siglos XVI al XX, CIESAS/Miguel Angel Porrúa, México D.F.
- Estrada Díaz, G. (2014). *Puesta en práctica de una política de desastres: los instrumentos de la gestión de riesgos en México*. En: *Bulletin de l'Institut français d'études andines* (43 (3) | 2014 Políticas de vivienda posdesastres en América Latina) Francia: Institut Français d'Études Andines. Recuperado de: <http://journals.openedition.org/bifea/5984>.
- Fernández Christlieb, P., Rodríguez Araujo, O. (1983). *En el sexenio de Tlatelolco (1964-1970): acumulación de capital, estado y clase obrera*, Volumen 13. Editorial Siglo XXI. México. 389 pp.
- Fink, C., Gassert, P. and Junker, D. (1998). *1968: The World Transformed*. 1ra Edición. Cambridge: Cambridge University Press.
- Flaherty, G. (2016). *Hotel Mexico: Dwelling on the 68 movement*. EE.UU, University of California Press.
- Foucault, M. (2002) *El orden del Discurso*, Barcelona. Tusquets.
- Gall, O.,G. Giménez, G. Rozat Duyperon, M.Romero, S.Oboler, J. González Ponciano, A.Dzidzienyo. (2007). *Racismo, mestizaje y modernidad: Visiones desde la latitudes diversas*. (1ra edición) Ciudad de México, México : Universidad Nacional Autónoma de México.
- Gallo, R. (2010). "Tlatelolco: Mexico city's urban dystopia" en: Prakash, G. (comp.), *Noir Urbanisms Dystopic Images of the Modern City*. Estados Unidos: Princeton University Press.
- Garmendía, A. (2003). "1968: El Movimiento estudiantil y el cine." En *Universidad de México*. (Julio-Agosto 2003). México: UNAM.
- Garza, G. (1986). *Planeación urbana en México en periodo de crisis (1983-1984)*. En: *Estudios Demográficos Y Urbanos*, (vol. 1, no.1).
- Gazetas, A. (2008). *An Introduction to World Cinema*. (1ra Edición). EE.UU: McFarland & Company.
- Gitlin, T. (2003). *The Whole World is Watching: Mass Media and the Making and Unmaking of the New Left*. 1ra edición. Berkeley: University of California Press.
- Gombrich, E.H. (2003). *Los usos de las imágenes: estudios sobre la función social del arte y la comunicación visual*. Fondo de Cultura Económica. México.304 pág.
- González Casanova, P. (1975). *La democracia en México*. 2da edición. Ciudad de México: Serie Popular Era.
- González Casanova, P. (1980). *The Economic Development of Mexico*. En *Scientific American*, (Vol. 243, No. 3), 192-205. Recuperado de: <https://www.jstor.org/stable/pdf/24966418.pdf?refreqid=excelsior%3A2e337102f5c04d6550146ca958b8f313>.
- González de Bustamante, G. (2010). *1968 Olympic Dreams and Tlatelolco Nightmares: Imagining and Imaging Modernity on Television*, EE.UU., University of California Press, 2010.
- González de Bustamante, G. (2010). *Muy Buenas Noches: Mexico, Television, and the Cold War*, EE.UU, University of California Press.

Tlatelolco a través de los medios de comunicación

- González Rul, F. (1996). *Tlatelolco: lugar en el montículo de tierra México*, Instituto Nacional de Antropología e Historia, México.
- González Rul, F. (1996) *Tlatelolco a través de los tiempos 50 años después (1944-1994)*. México, INAH.
- Graham, C. (2007). *El arquitecto detrás de la cámara. La visión espacial del cine*, Madrid, Abada.
- Guajardo Villar, M. (2012). *How is Mexico implementing its Soft Power by means of its Public Diplomacy to influence its international image?* (Maestría). Universidad de Leiden. Países Bajos. p.7. Traducción por autor.
- Gunia, I. (2010). *El desgaste del discurso oficial de la Revolución mexicana en la literatura de los años 1960 y 1970: México y Alemania*. En O. Díaz Pérez, F. Gräfe F. Schmidt-Welle. (2010). *La Revolución mexicana en la literatura y el cine* (1ra edición, pp. 198-199). Madrid, España: Iberoamericana, Vervuert, Bonilla Artigas, DAAD, Cátedra Humboldt.
- Gurría, J. (1994). "Política Financiera Internacional 1970-1992" en: Sepúlveda, C. Ed. (1994). *La Política Internacional de México en el Decenio de los Ochenta*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Gutiérrez Capulín, K; Díaz, Y; Román, R. (2016). *El concepto de la familia en México: una revisión desde la mirada antropológica y demográfica*. En: *Ciencia Ergo Sum*. (vol.23, núm.3). Universidad Autónoma del Estado de México. México.
- Gutiérrez Alea, T. (1982). *Dialéctica del espectador*. En *Cuadernos de la Revista Unión* (No.13) La Habana: Unión de Escritores y artistas de Cuba. Disponible en: <https://www.worldcat.org/title/dialectica-del-espectador/oclc/610211719>.
- Gómez García, R. (2005). *La industria cinematográfica mexicana 1992-2003 estructura, desarrollo, políticas y tendencias*. En: *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas*. (vol. XI, núm. 22, diciembre, 2005). Universidad de Colima. Colima, México.
- Hakl, H., McIntosh, C. (2014). *Eranos: An Alternative Intellectual History of the Twentieth Century*. Routledge.
- Harvey. S. (1980). *May' 68 and film culture*. British Film Institute. Londres.
- Henderson, B. (1970). *Toward a Non-Bourgeois Camera Style*. en *Film Quarterly*, Vol. 24, No. 2 (Invierno, 1970-1971).
- Hinojosa Córdoba, L. Padrón Machado, J. (2018). *El cine mexicano y el TLCAN*. En: CIENCIA UANL / AÑO 21, No. 89 mayo-junio 2018. UANL. México.
- Hobsbawm, E. (1978). *1968 - A Retrospective*. Marxism Today.
- *HÁBITAT*, (1961). *L'Architecture d'Aujourd'hui*, núm.130, febrero-marzo de 1961.
- James, D (1989) *Allegories of the Cinema: American Film in the Sixties*. Princeton, EE.UU. Princeton University Press.
- Jameson, F. (1984) *Periodizar los 60s*. Argentina. Alción. Ed.1997.
- Jelin, E. (2002) *Los trabajos de la memoria*. Editorial Siglo Veintiuno. Madrid.

Tlatelolco a través de los medios de comunicación

- Jencks, C. (1977). *Language of Post-modern Architecture*. Nueva York: Rizzoli.
- Jencks, C. (1982). *La arquitectura tardomoderna y otros ensayos*, Barcelona, Gustavo Gili.
- Johnson, R. y Stam, R. (1995). *Brazilian Cinema*, Nueva York, (1ra Edición) EE.UU.: Columbia. Traducción por autor.
- Joseph, G. Spencer, D. (2007). *In from the Cold: Latin America's New Encounter with the Cold War*. Chapel Hill, EE.UU: Duke University Press.
- Jácome Moreno, C. (2010). *Fábrica de imágenes arquitectónicas. El caso de México en 1968*. en *Anales del instituto de Investigaciones Estéticas*, NÚM. 96. México. Universidad Nacional Autónoma de México.
- Kartofel, G.(1992) *Mathias Goeritz, un artista plural. Ideas y dibujos*, CONACULTA, México D.F.
- Kepecs, S., Alexander, R. (2005). *The Postclassic to Spanish-era Transition in Mesoamerica: Archaeological Perspectives*. 1ra edición. Albuquerque: UNM. EE.UU.
- King, G. (2005) *American Independent Cinema*. Bloomington,EE.UU: Indiana University Press.
- Klimke, M. Scharloth, J. (2008). *1968 in Europe: A History of Protest and Activism, 1956-1977*. 1ra edición. Nueva York: Pallgrave MacMillan.
- Kogelfranz, S. (1968). *Das Gesetz des Mestizen*. En *Der Spiegel*, (no.2, 1968), pp.45-57. Recuperado de: <http://magazin.spiegel.de/EpubDelivery/spiegel/pdf/45465472>.
- Krauss, R. (1996). *Retículas*. en *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*, Madrid, Alianza.
- Krieger, P. (1998). *City of Islands. Images and Conscience of Modern Urban Structures in Mexico City*. en *Curare*, núm. 12, Enero-Julio de 1998.
- Krieger, P. (2006) *Paisajes urbanos. Imagen y memoria*, México, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas.
- Krieger, P. (2008) *Nonoalco-Tlatelolco: Renovación urbana y supermanzanas modernas en el debate internacional* en Noelle, L. Comp. (2008) *Mario Pani*; ; UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas.
- Kubicek, P. (2015). *European Politics*. Nueva York, EE.UU. Routledge.
- Landa, P. Ed. (2014). *Mario Pani; Arquitectura en proceso*. Monterrey: Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey.
- Latham, M. (2000). *Modernization as Ideology: American Social Science and 'Nation Building' in the Kennedy Era*. Chapel Hill:University of North Carolina Press.
- Lefebvre, H. (1991). *The production of space*. Basil Blackwell, Oxford. Reino Unido.
- Lempérière-Roussin, A. (1989). *Le mouvement de 1968 au Mexique*. en *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, No. 23 (Jul. - Sep., 1989),[En Línea] No. 23 (Julio-Septiembre 1989) Disponible en: <https://www.jstor.org/stable/3769874>.

Tlatelolco a través de los medios de comunicación

- Lipstadt, H. (1989) “*Architectural Publications, Competitions and Exhibitions*”, en *Architecture and its Image. Four Centuries of Architectural Representation*, Montreal, Canadian Centre for Architecture.
- Logevall, F. (2012). *Embers of War: the fall of an empire and the making of America's Vietnam*. EE.UU: Random House.
- López, A. (2017). *Marshall McLuhan, el visionario de la “aldea global” de la comunicación*. en *El País*, [En Línea]. Disponible en: https://elpais.com/cultura/2017/07/21/actualidad/1500619102_672795.html.
- López Rangel, R. (1989). *Enrique Yáñez en la cultura arquitectónica mexicana*. Ciudad de México: Limusa-UAM.
- López Rangel R. (1989). *Las ciudades latinoamericanas*. México: SEP/ Instituto Nacional de Bellas Artes / Secretaria General de Desarrollo Social / Universidad Autónoma Metropolitana.
- Malvido, A. (2017). *México 68, La verdad de Beatrice Trueblood*. En *El Universal*, p. 1. Recuperado de: <http://www.eluniversal.com.mx/columna/adriana-malvido/cultura/mexico68-la-verdad-de-beatrice-trueblood>.
- Mancera Aguayo, M. (2009). *Crisis Económicas en México 1976-2008*. En: Este País (214, enero de 2009).
- Mbembe, A. (2011). *Necropolítica seguido de Sobre el gobierno privado indirecto*. Traducción por. Falomir, E. Editorial Melusina. Madrid, España.
- Mckinzie, A. (2016). “*Deconstruction of destruction stories: Narrative, inequality, and disasters*”. En: *Disasters* (no.41,1) Overseas Development Institute: EE.UU.
- Medel, V. (1969) *La urbanística en la olimpiada. Criterios de localización de las instalaciones olímpicas*. En *Concreto, Planificación, Urbanística, Arquitectura*. Año VII, Enero-Abril, 1969.
- Merrit, G. (2000). *Celluloid Mavericks: The History of American Independent Film*. Nueva York, EE.UU: Thunder's Mouth Press.
- Mestman, M., & Oubiña, D. (2016). *Las rupturas del 68 en el cine de América Latina* (1ra edición). Buenos Aires: Ediciones Akal.
- Meyer, L. (1994). *El incio de la Soberanía Mexicana*. en *Diario Reforma*, 22 de diciembre de 1994, Primera sección.
- Meyer, L. (2010). *Relaciones México-Estados Unidos. Arquitectura y Montaje de las pautas de la Guerra Fría, 1945-1964*. En *Foro Internacional*, 50(2, 200). Pp. 232. Recuperado de: <http://www.jstor.org/stable/29764875>.
- Moctezuma, P. (2008) *El movimiento de 1968 en Alegatos*. No.70. México. Disponible en: <https://www.azc.uam.mx/publicaciones/alegatos/pdfs/63/70-03.pdf>.
- Monkovic, T. (2016). *50 Years of Electoral College Maps: How the U.S. Turned Red and Blue*. en *The New York Times*. [En Línea] Disponible en: <https://www.nytimes.com/2016/08/23/upshot/50-years-of-electoral-college-maps-how-the-us-turned-red-and-blue.html>.

Tlatelolco a través de los medios de comunicación

- Monsiváis, C. (1978). *1968-1978: Notas sobre la cultura y sociedad en México*. En: Cuadernos Políticos, número 17, México, D.F., editorial Era, julio-septiembre de 1978.
- Monsiváis, C. (1986). *El día del derrumbe y las semanas de la comunidad* (De noticieros y de crónicas) en: *Cuadernos Políticos* (45, enero-marzo de 1986). México, D.F: editorial Era.
- Monsiváis, C. (2005). “No sin nosotros” *Los días del terremoto: 1985-2005*. Ciudad de México: Editorial Era.
- Monteys, X. (2005). *Le Corbusier, obras y proyectos*. Editorial Gustavo Gili, Barcelona.
- Mora Rodríguez, L. (2012). *La conquista interminable: Reflexiones Poscoloniales sobre la alteridad*. En *Revista Estudios: Universidad de Costa Rica*, Vol.25 [En Línea]. Disponible en: <https://revistas.ucr.ac.cr/index.php/estudios/article/view/2722/2671>.
- Moreno Brizuela, D., Vázquez Gómez, R. (1983). *Políticas Cinematográficas*. UNAM; Escuela de Ciencias Sociales. México, D.F.
- Muñiz García, E. (2008). *El Grito, México 1968 o los sonidos del silencio, Una narración en imágenes del movimiento estudiantil de 1968*. en *Alegatos*, núm. 70, México, D.F.: Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco.
- Muñiz García, E. (2008). *El Grito, México 1968 o los sonidos del silencio, Una narración en imágenes del movimiento estudiantil de 1968*. en *Alegatos*, núm. 70, México, D.F.: Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco..
- Nairn, T. (1997). *Faces of Nationalism: Janus Revisited*. London: Verso, pp. 71-72. Traducción por autor.
- Nava Ciprés, G. (1997) *Ciudad Tlatelolco : Memorias de un magno proyecto urbanístico*, México , CARSA.
- Negrete, M. y Salazar, H. (1987). “Dinámica de crecimiento de la población de la ciudad de México” en Garza, G. comp., (1987) *Atlas de la ciudad de México*, México, Departamento del Distrito Federal, El Colegio de México.
- Neumann, D. (1996). *Film Architecture; Set Designs from Metropolis to Blade Runner*, Nueva York, Prestel.
- Nora, P. (1989). “*Between Memory and History: Les Lieux de Memoire*”. University of Chicago Press.
- Nord, P. (2012). *France's New Deal: From the Thirties to the Postwar Era*. Princeton, EE.UU. Princeton University Press.
- Obscura Gutiérrez, S. (2011). “*La Construcción del imaginario sobre la pobreza en el cine Mexicano en Cultura y Representaciones sociales*. año 6, núm.11, Septiembre 2011.
- Organizing Committee of the Games of the XIX Olympiad. (1968). *The Official Report of the Organizing Committee of the Games of the XIX Olympiad Mexico 1968, Volume 1: The Country* (1ra edición). Ciudad de México: Miguel Galas S.A.
- Organizing Committee of the Games of the XIX Olympiad. (1968). *The Official Report of the Organizing Committee of the Games of the XIX Olympiad Mexico 1968, Volume 2: The Organization* (1ra edición). Ciudad de México: Miguel Galas S.A.

Tlatelolco a través de los medios de comunicación

- Ortega, C. Ortiz Henderson, G; Garay, L. (coord.) (2015). *Comunicación, cultura y Educación: Nueve aproximaciones al estudio de las tecnologías digitales*. México: Universidad Autónoma Metropolitana Innovación Educativa, vol. 17, núm. 75, septiembre-diciembre, 2017.
- Ortega San Vicente, A. (1998), *Los juegos de la XIX olimpiada*. Septiembre 1998. México.
- Ortíz Tellez, J. (2016). *XIX JUEGOS OLÍMPICOS DE MÉXICO 1968. PARTE II*. En .925 Artes Y Diseño Revista De La Facultad De Artes Y Diseño Plantel Taxco, (04). Recuperado de: <http://revista925taxco.fad.unam.mx/index.php/2016/08/10/xix-juegos-olimpicos-de-mexico-1968-parte-ii/>.
- Padrilla Cobos, E. (2016). “Zona Metropolitana del Valle de México: neoliberalismo y contradicciones urbanas.” En: *Sociología*. (año 18, n°42, mayo-agosto 2016). Porto Alegre, Brasil.
- Paranaguá, P. (2003). *Tradición y modernidad en el cine latinoamericano*,. Madrid, Editorial Siglo XXI.
- Pellicer de Brody, O., Mancilla, E. (1980). *Historia de la revolución mexicana. El entendimiento con los Estados Unidos y la gestación del desarrollo estabilizador*, El Colegio de México. México. Vol.23.
- Pinoncelly, S. (2000), *Pedro Ramírez Vázquez*, CONACULTA, México.
- Poniatowska, E. (1988). *Nada, nadie: las voces del temblor*. México, Editorial Era.
- Poniatowska, E. (1998). *La Noche de Tlatelolco, testimonios de historia oral*. Segunda Edición, México, Editorial Era.
- Puebla, C. (2002). *Del intervencionismo estatal a las estrategias facilitadoras. Cambios en la política de vivienda en México (1972-1994)*. Colegio de México: México.
- Pérez Ramos, Y. (2011) *Patrimonio industrial de principios del siglo XX en Atlampa*, Ciudad de México. INAH. México. Núm 4. Recuperado de: <https://www.revistas.inah.gob.mx/index.php/foro/article/view/4561>.
- Pérez Turrent, T. (1995). “*Crisis and Renovations (1965-91)*.” en Ed. Paulo Antonio Paranaguá. Trans. Ana López. (1995) *Mexican Cinema*. Londres: British Film Institute e IMCINE.
- Rajewsky, I. (2002) *intermedialität*. Tübingen/Basel: Francke.
- Ramírez Cuevas, J. (2005). *Repercusiones sociales y políticas del temblor de 1985 - Cuando los ciudadanos tomaron la ciudad en sus manos*. en *La Jornada*, 11 de septiembre de 2005. Consultado el 5 de Septiembre de 2015.
- Rand, C. (1968). *Letter From Mexico*. En *The New Yorker*, [En Línea] p.68. Disponible en: <http://archives.newyorker.com/?i=1968-06-29#folio=CV1>.
- Revueltas, J. (2014). *El conocimiento cinematográfico y sus problemas*. (Obra Reunida varia II). Ciudad de México: ERA y Conaculta.
- Reyes Ramírez, R. (2018). *Confecionan tapetes de aserrín para conmemorar Corpus Christi en Huamantla* en *El sol de Tlaxcala*, [En Línea] p.1. Disponible en: <https://www.elsoldetlaxcala.com.mx/local/municipios/confecionan-tapetes-de-aserrin-para-conmemorar-corpus-christi-en-huamantla-1729960.html> [Accedido el 10 Octubre de 2018].

Tlatelolco a través de los medios de comunicación

- Rivera Conde, S. (1999) *El diseño en la XIX Olimpiada. Entrevista al arquitecto Pedro Ramírez Vázquez*. En *Creación y cultura. Revista Internacional de Arquitectura, Artes y Diseño*, año 1, núm. 1 Julio-Agosto. México.
- Rocha Iturbide, M. (1998). *Los ecos de Mathias Goeritz*. en *Catálogo de la Exposición, Compilación de Ferruccio Asta, y los Ecos de Mathias Goeritz. Ensayos y Testimonios, Compilación de Ida Rodríguez Prampoli Y Ferruccio Asta*. en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, [En Línea] (XX No.72).
- Rodríguez, R. (1968). 'Dice el Escultor Castellanos: Quieren una Olimpiada Cultural ... Pero sin Cultura de México', en *El Día*, 2 Abril de 1968.
- Rodríguez Kuri, A. (1998). *El Otro 68: Política y estilo en la organización de los juegos olímpicos de la ciudad de México* en *Relaciones* 76, pág.112 . Otoño 1998, vol.XIX. México.
- Rodríguez Kuri, A. (2003). *Hacia Mexico 68. Pedro Ramirez Vazquez y el proyecto olimpico*. en *Secuencia*, No.56.
- Rodríguez Prampolini, I. (1974) *Una década de crítica de arte*, SEP, México DF, Colección SEP Setentas, no.45.
- Rosenthal, U. (1998). "Future disasters, future definitions". En: Quarantelli, E. (1998). *What is a Disaster?* p.147-160. Londres/Nueva York: Routledge.
- Ross, K. (2002) *May 1968 and its Afterlives*. Chicago. EE.UU. University of Chicago Press. 2002.
- Rubin, A. (2018). *May 1968: A Month of Revolution Pushed France Into the Modern World*. en *The New York Times*, (5 de Mayo de 2018). Recuperado a partir de: <https://www.nytimes.com/2018/05/05/world/europe/france-may-1968-revolution.html>.
- Rubio Merino, J. (2013). "México: partida de ajedrez. Mario Pani" en *Espacialidades. Revista de temas contemporáneos sobre lugares, política y cultura*. , vol.3, núm. 1, enero-junio, Universidad Autónoma Metropolitana Cuajimalpa.
- Rutherford, S., Mills, S., Lord, S., Krull, C., Dubinsky, K. (2009). *New world coming. The Sixties and the Shaping of Global Consciousness*, Toronto, Canadá. Between the lines.
- Saavedra Luna, I. (2007). *Entre la ficción y la realidad: Fin de la industria cinematográfica mexicana 1989-1994*. México, D.F.: Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco.
- Saavedra Luna, I. (2007) *Entre la Ficción y la Realidad: Fin de la industria Cinematográfica Mexicana 1989-1994*. México, D.F.: Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco.
- Salmon, J. (1973). *Le désir du 22 Mars*, en *L'Homme et la société*, no 29-30, Analyse institutionnelle et socioanalyse.
- San Juan Victoria, C. (1985). *Nueva Pobreza Mexicana* en *Historia Mexicana*. Vol.35, núm 1, Julio-Septiembre, El colegio de México. México.
- Sartre, J. (1978). *Life/Situations*. 1ra edición. Nueva York: Pantheon.
- Sartre, J. (2007). *El existencialismo es un humanismo*. (10ma edición). Barcelona.
- Schain, M., The NYU European Studies Series (2001). *The Marshall Plan: Fifty Years After*. EE.UU. Palgrave Macmillan. (1ra edición).

Tlatelolco a través de los medios de comunicación

- Schmidt, M. (2008). *Imágenes y símbolos del 68. Una aproximación intermedial acerca del movimiento estudiantil*. En *Revista Casa del Tiempo*, [En Línea] Vol.1 Edición 11-12. Disponible en: http://www.uam.mx/difusion/casadel tiempo/11_12_iv_sep_oct_2008/casa_del_tiempo_eIV_num11_12_77_90.pdf.
- Segre, R. (1975) *América Latina en su arquitectura*. Siglo XXI. México.
- Sigal, S. (2002). *Intelectuales y poder en Argentina. La década del 60*. Buenos Aires: Editorial XXI.
- Silva Escobar, J. (2011). “*La época de Oro del Cine Mexicano: La colonización de un imaginario social*” en *CULTURALES*. Vol.VII, núm 13, Enero-Junio, Universidad Autónoma de Baja California. México.
- Silva Escobar, J. (2017). *Cantinflas: Mito, Gestualidad y Retórica Despolitizada de lo popular*. En *Atenea : Revista de Ciencia, Arte y Literatura*, [Revista] (516), p.118. Disponible en: <https://scielo.conicyt.cl/pdf/atenea/n516/0718-0462-atenea-516-00107.pdf> [Recuperado el 7 Oct. 2018].
- Sin Autor. (1998) *Revista Mexicana de comunicación* .Año X, Núm 52. Febrero de 1998.
- Sin Autor. (2004) *Cine Premiere*. Número 112. Enero.
- Solanas, F. y Getino, O. (1969). “*Hacia un tercer cine*”. En *Revista Tricontinental*, (n° 13, octubre de 1969.) OSPAAAL. Cuba.
- Sánchez Ruíz, E. (1991). *Hacia una cronología de la televisión Mexicana*. Centro de Estudios de la información y la Comunicación. México, D.F.
- Tannenbaum, F. (1960). *Lázaro Cárdenas*. en *Historia Mexicana*, no. 10(2), Recuperado de <https://historiamexicana.colmex.mx/index.php/RHM/article/view/865/756>.
- Tenorio-Trillo, M. (1996), *Mexico at the World's Fairs: Crafting a Modern Nation*. Berkeley: University of California Press, EE.UU Traducción por Autor.
- Terán, O. (1991). *Nuestros años sesentas*, (1ra Edición). Buenos Aires: Puntosur.
- Toca Martínez, A. (1989). *Arquitectura contemporánea en México*. México: Universidad Autónoma Metropolitana.
- Torres, A. (2005). *Buñuel y sus discípulos*, Huerga y Fierro Editores. España.
- Toscano Aparicio, A. (2017). *Vulnerabilidad y resiliencia en conjuntos urbanos de la Ciudad de México*. En: *Quivera*, (vol.19, núm.2. julio-noviembre 2017). Universidad Autónoma del Estado de México. Toluca. México.
- Totaro, D. (1998). *May 1968 and After: Cinema in France and Beyond, part 1*. en *Offscreen* [En Línea] (Volumen 2, No.2). Disponible en: https://offscreen.com/view/may_1968_1.
- Totaro, D. (1998). *May 1968 and After: Cinema in France and Beyond, part 2*. en *Offscreen* [En Línea] (Volumen 2, No.2). Disponible en: https://offscreen.com/view/may_1968_2
- Tzioumakis, Y. (2006). *American Independent Cinema: An Introduction*, New Brunswick, EE.UU. Rutgers University Press.

Tlatelolco a través de los medios de comunicación

- Urrutia Castro, M. (1969). *Trampa en Tlatelolco : síntesis de una felonía contra México*. 1ra Edición. México D.F.
- Valenzuela, G. (1968), *Instalaciones, en Ingeniería*. Octubre. México.
- Viany, A. (1970). “*The Old and the New in Brazilian Cinema*”, en *The Drama Review*, (no.14).
- Vidler, A. (2002) *Warped Space: Art, Architecture, and Anxiety in Modern Culture*, EE.UU, MIT Press.
- Villasaña, C., Navarrete, A. (2017). *El regente de hierro que modernizó al Distrito Federal*. Extraído de *El Universal*, 19 de Abril de 2017. Opinión. México.
- Vázquez Mantecón, A. (1998). “*No se olvida... Rojo amanecer.*” En: *Estudios Interdisciplinarios de América Latina y el Caribe*, (vol.9, no.1).
- Vértiz de la Fuerte, C. (2011). “*Corta, la definición de ‘cantinflear’ de la Real Academia Española*”: *Quirarte*. En *Proceso*, (1814). Recuperado de: <https://www.proceso.com.mx/278206/corta-la-definicion-de-cantinflear-de-la-real-academia-espanola-quirarte>.
- Wallerstein, I. (1989). “*1968: revolución en el sistema-mundo. tesis e interrogantes*”, en *Estudios Sociológicos* (VII. No.20). México: El colegio de México.
- Weeks, W.(1996). *Building the continental empire: American expansion from the Revolution to the Civil War*. EE.UU: American Ways Series.
- Weinberg, W. (2000). *Homage to Chiapas : the new indigenous struggles in Mexico*. 1ra edición. Londres: Verso.
- Wenn. S.R.(1995) ‘*Growing Pains: The Olympic Movement and Television, 1966-1972.*’ En *Olympika. Vol.4*.
- Whittam Smith, A. (2018). *The Paris riots of May 1968: How the frustrations of youth brought France to the brink of revolution*. En *The Independent*, p. 1. 6 de Mayo de 2018. Recuperado a partir de: https://www.independent.co.uk/news/long_reads/may-1968-paris-student-riots-demonstrations-sorbonne-nanterre-de-gaulle-a8335866.html.
- Williamson, G. (1961). “*Sales, Output of Color TV Sets Increase; Black-and-White Sets Continue to Lag.*” En *Wall Street Journal*. 1 Feb. 1961.
- Wolf, M. (1987). *La investigación de la comunicación de masas*. Paidós: Barcelona.
- Woodrow Cox, J. (2017). *Berkeley gave birth to the Free Speech Movement in the 1960s. Now, conservatives are demanding it include them*. En *The Washington Post*. [En Línea] Disponible en: https://www.washingtonpost.com/news/retropolis/wp/2017/04/20/berkeley-gave-birth-to-the-free-speech-movement-in-the-1960s-now-conservatives-are-demanding-it-include-them/?noredirect=on&utm_term=.30ae6ba80e2e.
- Zolov, E. (1999). *Refried Elvis: The Rise of the Mexican Counterculture*. Berkeley: University of California Press.
- Zolov, E. (2003). *Toward an Analytical Framework for Assessing the Impact of the 1968 Student Movement on U.S.-Mexican Relations* en *Journal of Iberian and Latin American Studies* 9. No.2 , (Diciembre), EE.UU.

Tlatelolco a través de los medios de comunicación

- Zolov, E. (2004). *Showcasing the 'Land of Tomorrow': Mexico and the 1968 Olympics*. En *The Americas* Vol.61 N.2 Octubre 2004. The Academy of American Franciscan History, EE.UU.
- Zolov, E. (2005). *The Harmonizing Nation: Mexico and the 1968 Olympics*. En: *In the Game, Race, Identity, and Sports in the Twentieth Century*. Editado por BASS, Amy. Palgrave Macmillan US. , EE.UU.
- Žižek, S. (1989). *The Sublime Object of Ideology*. Nueva York: Verso.
- Žižek, S. (1994). "The Spectre of Ideology". *Mapping of Ideology*. Londres: Verso.

TESIS

- Avilés Cavasola, J. (2015). *Símbolos para la memoria: El movimiento estudiantil mexicano de 1968 en su cine 1968-2013* (Tesis de Doctorado) Universidad Nacional Autónoma de México.
- Beaton, A. (2015). *New Wave Godard, Sound Practice and Conceptions of Noise* (Licenciatura). Concordia University Montreal, Quebec, Canada.
- Conde López, J; Peralta Sánchez, L. (1991). *La lucha social en el Distrito Federal: La organización vecinal en la Unidad Nonoalco-Tlatelolco, 1974-1989*. (Licenciatura). Universidad Nacional Autónoma de México.
- Duhl, L., & Sanchez, A. (1999). *Healthy Cities and The City Planning Process*. Copenague: WHO Regional Office for Europe. Recuperado a partir de http://www.euro.who.int/_data/assets/pdf_file/0009/101610/E67843.pdf.
- Fernández Contreras, R. (2005). *La Ruta de la Amistad en la Olimpiada Cultural México 68* (Maestría). Universidad Nacional Autónoma de México.
- Guajardo Villar, M. (2012). *How is Mexico implementing its Soft Power by means of its Public Diplomacy to influence its international image?* (Maestría). Universidad de Leiden. Países Bajos.
- Oropeza Olivares, E. (2018). *El cine como Eco de la realidad: Análisis al discurso final de la película "Su Excelencia"* (Tesis). Universidad Distrital Francisco José Caldas. Colombia.
- Ortíz Luna, A. (2017). *Uso del Automóvil y movilidad urbana: Política Pública y fomento a la motorización en la Ciudad de México* (Maestría). Universidad Nacional Autónoma de México.
- Sanders, S. (2011). *The dividing line : myth and experience in Mexico's 1968 student movement*. Doctorado. University of California: San Diego. EE.UU.
- Silos, J. (2003). *"Everybody get together": The sixties counterculture and public space, 1964-1967* (Doctorado). Universidad de New Hampshire.
- Slonecker, B. (2006). *The Politics of Space: Student Communes, Political Counterculture, and the Columbia University Protest Of 1968* (Maestría). University of North Carolina at Chapel Hill.
- Szabo, C. (2010). *"Independent, Mainstream and In Between: How and Why Indie Films Have Become Their Own Genre"* (Tesis) Universidad de Pace. EE.UU.
- Tasso, P. (2014). *La historiografía oficial de 1968*. (Doctorado). Universidad Autónoma Metropolitana: Azcapotzalco. México.

PÁGINAS WEB

- Altamirano, C. (2015). *Lo que el sismo reveló*. En: *Nexos* (septiembre de 2015). Recuperado de: <https://www.nexos.com.mx/?p=26145>.
- Arellano, L. (2012). *Nonoalco-Tlatelolco a la venta; la historia*. 19 de Enero de 2016, de *Entre Semana* Sitio web: <http://www.entresemana.mx/?p=4830>.
- Artsy. (2018). *A Look Back at the Sweeping Oeuvre of Pierre Székely, Labor Camp Survivor and Surrealist Sculptor*. [En Línea] Disponible en : <https://www.artsy.net/article/artsy-a-look-back-at-the-sweeping-oeuvre-of-pierre-szekely-labor-camp-survivor-and-surrealist-sculptor> [Accedido el 16 Octubre de 2018].
- Barajas, F. (2018). “¿Qué leían, veían y escuchaban los estudiantes del 68?” en *Noticieros Televisa*. Récuperado el 19 de Enero de 2019, de: <https://noticieros.televisa.com/especiales/que-leian-veian-y-escuchaban-los-estudiantes-del-68/>.
- Beauregard, L. (2018). “*Recuerdo gráfico de la masacre de Tlatelolco*.” En *El País*. Recuperado de: https://elpais.com/cultura/2018/03/17/actualidad/1521313936_240599.html
- Castillo, G. (2008). *El halconazo, historia de represión, cinismo y mentiras se mantiene impune*. En: *La Jornada*, (Política, p.1). Recuperado de: <https://www.jornada.com.mx/2008/06/09/index.php?article=018n1pol§ion=politica>.
- Castruita, C. (2005). *Televisa: una toma abierta al dolor*. En: *La Crónica De Hoy*, p. 1. Recuperado de: <http://www.cronica.com.mx/notas/2005/202868.html>.
- Cisneros, J. (2013). *La geografía del miedo en la ciudad de México; el caso de dos colonias de la Delegación Cuauhtémoc*. en *El cotidiano en Linea* <http://elcotidianoenlinea.com.mx/pdf/15208.pdf>.
- Columbia.edu. (1968). *Columbia University 1968 - Photo #40*. [En Línea] Disponible en: <http://www.columbia.edu/cu/computinghistory/1968/68-09.html>.
- Comparán Ferrer, A. (2017). *Economía mexicana ¿fueron mejores los sesenta?* *<http://www.gaceta.udg.mx/Hemeroteca/paginas/353/353-21.pdf>.
- *Convierte entre Peso Mexicano (MXN) y Viejo Peso Mexicano (MXP): Calculadora de tarifas de cambio de divisas*. (2017). Recuperado de: [https://es.coinmill.com/MXN_MXP.html#MXP=%20\\$6,639,211.65](https://es.coinmill.com/MXN_MXP.html#MXP=%20$6,639,211.65).
- Cruz, M. (2017). ‘*Monchito*, el niño inventado del sismo del 85, revive por el falso caso de Frida Sofía. En: *Verne: El País*. (22 de septiembre de 2017). Recuperado de: https://verne.elpais.com/verne/2017/09/22/mexico/1506033846_630238.html.
- Cuba.cu. (1968). *1968 “Año del Guerrillero Heroico”* En *Discursos e Intervenciones del Comandante en Jefe Fidel Castro Ruz*. [En Línea] Disponible en : <http://www.cuba.cu/gobierno/discursos/>.
- D Aguilar, A. (2015). *Huella imborrable la del terremoto de 1985 en Tlatelolco*. En: *Chicago Tribune*, p. 1. Recuperado de: <https://www.chicagotribune.com/hoy/ct-hoy-8467015-huella-imborrable-la-del-terremoto-de-1985-en-tlatelolco-story.html>.
- *Diccionario Cinematográfico*: <https://www.archivocine.com/index.php/mas-cine/para-saber-mas/item/1003-glosario-de-cine>

Tlatelolco a través de los medios de comunicación

- Elbiri, B. (2017). “*La Chinoise*” and the Re-education of Jean-Luc Godard. en *The Village Voice*. [En Línea] Disponible en: <https://www.villagevoice.com/2017/07/20/la-chinoise-and-the-re-education-of-jean-luc-godard/>.
- *El Registro de la Memoria del Mundo – Patrimonio audiovisual* | Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura en UNESCO Recuperado de : <http://www.unesco.org/new/es/communication-and-information/resources/multimedia/photo-galleries/preservation-of-documentary-heritage/photos-memory-of-the-world-register/memory-of-the-world-register-audiovisual-heritage>.
- Getino, O. (2011). “*Algunos apuntes sobre la experiencia de ‘La hora de los hornos’*”. En *Caras y Caretas*. (Septiembre de 2011). [En Línea] Recuperado a partir de: <http://octaviogetinocine.blogspot.com.ar/2011/09/algunos-apuntes-sobre-la-experiencia-de.html>.
- Grajeda, E. (2005). *Cronología del Reglamento de Construcciones*. En: *El Universal*, (p. 1, 02 de septiembre de 2005). Recuperado de: <http://archivo.eluniversal.com.mx/notas/302917.html>.
- Guillermo Pérez Camacho en *La Ciudad de México en el Tiempo*. (2017). *La demolición de los edificios Jesús Terán y Ponciano Arriaga, en la segunda sección de Tlatelolco, en agosto de 1986. A la izquierda se aprecia el Ignacio Comonfort, que también fue destruido; hoy en este lugar se encuentran el Jardín de la Paz y el Ágora*. Recuperado de: <https://www.facebook.com/laciudaddemexicoeneltiempo/posts/1680965055258841/>
- Gutiérrez, V. (2018). *Amat Escalante Vs. La distribución*. 6 de mayo de 2018. de: *El Economista*. Sitio web: <https://www.economista.com.mx/arteseideas/Amat-Escalante-vs.-la-distribucion-20180201-0087.html>.
- Marez Tapia, M. (2010). *El sismo de 1985 desde la mirada de un niño: El sismo de 1985 desde la mirada de un niño de 7 años*. En: *Vivir en Tlatelolco. Periodismo Comunitario*. [Blog]. 19 de septiembre de 2010. Recuperado de: <http://vivirtlatelolco.blogspot.com/2010/09/el-sismo-de-1985-desde-la-mirada-de-un.html>.
- McNett, A. (2009). *The politics of the French New Wave*. en *New Wave Film.com*. Recuperado el 7 de Enero de 2019, a partir de: <http://www.newwavefilm.com/about/french-new-wave-politics.shtml>.
- MoMA. (n.d.). *Herbert Bayer*. [En Línea] Disponible en: <https://www.moma.org/artists/399>.
- Monbiot, G. (2016). *Neoliberalism – the ideology at the root of all our problems*. En: *The Guardian* (15 de abril de 2016) Recuperado de: <https://www.theguardian.com/books/2016/apr/15/neoliberalism-ideology-problem-george-monbiot>.
- Monge, R. (1986). *La orden de demoler el Nuevo León, antes de concluir la investigación*. en: *Proceso*, (516), p.35. Recuperado de: <https://publicacionesdigitales.proceso.com.mx/library/filter?years=1986>.
- Nájjar, A. (2018). *Las dos vidas de Cantinflas*. Recuperado de: https://www.bbc.com/mundo/noticias/2014/09/140920_cantinflas_mexico_doble_vida_an.
- Olvera, J. (2008). “*Temporada de Patos*”: *Una metáfora en Tlatelolco*. En: *Al Borde*. (4 de marzo, 2018). Recuperado de: <http://www.alborde.com/cine-section/noticias-cine/temporada-de-patos-una-metafora-en-tlatelolco/>.
- Ortiz, F. (s.f). “*Del fenómeno social de la «transculturación» y de su importancia en Cuba.*” en *Fundacionfernandoortiz.org*. Recuperado 19 de Febrero de 2019, a partir de <http://>

Tlatelolco a través de los medios de comunicación

www.fundacionfernandoortiz.org/downloads/ortiz/Del_fenomeno_social_de_la_transculturacion.pdf.

- Presupuesto de Egresos de la federación para el ejercicio Fiscal (2017). *Decreto de Presupuesto de Egresos de la Federación para el Ejercicio Fiscal 2017*, Diario Oficial de la Federación. Ciudad de México, México, 2017. Recuperado de: http://www.ppef.hacienda.gob.mx/work/models/PPEF2017/paquete/egresos/Proyecto_Decreto.pdf.
- Prieto Sodevilla, A. (2014). *Hotel Reforma, del esplendor a la ruina*. 6 de Enero de 2016, de *OBRAS* Sitio web: <http://obrasweb.mx/arquitectura/2014/07/06/hotel-reforma-del-esplendor-a-la-ruina>.
- Redacción Debate. (2018). *¿Cuántos pesos valía el dólar el año en que naciste?*. En *Debate*. (20 de marzo de 2018). Recuperado de: <https://www.debate.com.mx/economia/tipo-cambio-historico-peso-mexicano-dolar-presidentes-devaluacion--20180320-0158.html>.
- Redacción La Crónica. (2008). *Las casas de interés social, mínimo de 55 m2: Conavi*. En: *La Crónica*. (02 de julio de 2008). Recuperado de: <http://www.cronica.com.mx/notas/2008/346319.html>.
- Reed, D. (2015). *The tragedies of Mexico City's Tlatelolco housing complex*. En: *The Guardian*, p. 1. Recuperado de: <https://www.theguardian.com/cities/2015/may/07/mexico-city-tlatelolco-housing-complex-history-cities-50-buildings>. Traducción por autor.
- Saggi, M. (2015). *Il '68 messicano: nati per essere vinti, ma non per negoziare*. Recuperado de: <http://agalmaweb.org/articoli.php?rivistaID=17>. Consultado el 18 de Noviembre de 2015.
- San Diego Comic Fest. (S.F.). *MICHAEL C. GROSS*. [En Línea] Disponible en: <http://www.sdcomicfest.org/michael-c-gross/> [Accedido el 12 de Octubre 2018].
- Scherer, J. (2007). *Ciudad Universitaria*. en *Proceso*, (1601), p.50. Recuperado de: <https://www.proceso.com.mx/93382/ciudad-universitaria>.
- Sierra, S. (2017). *Pelean autoría del logo Mexico 68*. En *El Universal*, p. 10. Extraído de: <http://www.eluniversal.com.mx/articulo/cultura/patrimonio/2017/07/1/pelean-autoria-del-logotipo-de-mexico-68>.
- silent majority (1995). en *Cambridge Advanced Learner's Dictionary*. Recuperado de <http://dictionary.cambridge.org/dictionary/british/silent-majority>. [Accedido el 23 Noviembre de 2017].
- Taibo, P. (1978). *La clase media se ahoga*. En: *Proceso*, (no. 98). Recuperado de: <https://www.proceso.com.mx/124765/la-clase-media-se-ahoga>.
- *THE COLOR REVOLUTION: TELEVISION IN THE SIXTIES*. (2005). En *TVobscurities.com*. Recuperado el 23 Noviembre de 2017, a partir de: <https://www.tvobscurities.com/articles/color60s/#cite29>.
- THE MUSEUM OF MODERN ART. (s.f) *Víctimas del pecado (Victims of Sin)*. 1950. *Directed by Emilio Fernández*. New York, EU. MOMA. Recuperado de <https://www.moma.org/calendar/events/4163>.

Tlatelolco a través de los medios de comunicación

- Triami Media. (2019). *Inflación de México en 1985 – inflación IPC México 1985*. Recuperado de: <https://es.inflation.eu/tasas-de-inflacion/mexico/inflacion-historica/ipc-inflacion-mexico-1985.aspx>.
- Tribeca, M. (2015). *Why are so many directors getting left out Mexican cinema's resurgence?* Recuperado de: <https://tribecafilm.com/stories/tribeca-film-institute-and-bloomberg-host-insightful-panel-on-the-future-of-mexican-filmmaking-tfi>. Consultado el 27 de Noviembre de 2015.
- U.S. Department of Labor. (2019). *IPC Inflation Calculator. 1985-2019*. Recuperado de: <http://www.in2013dollars.com/>.
- *Valor actual del peso mexicano de 1968 – Variación IPC*. (2017). Recuperado de: <https://www.dineroeneltiempo.com/peso-mexicano/de-1969-a-valor-presente?valor=700>.
- Vargas, R. (2008). *José Revueltas en 1968*. En *Proceso*. [En Línea] (1665). Disponible en: <https://www.proceso.com.mx/88900/jose-revueltas-en-1968>.
- Vasi, E. (2018). *'Naufragio' y 'Fisuras', un diálogo sobre la pérdida y sus secuelas*. Recuperado de: <https://www.filminlatino.mx/blog/naufragio-y-fisuras-un-dialogo-sobre-la-perdida-y-sus-secuelas>.
- Villasana, C; Hidalgo, R. (2018). *La "majestad de la arquitectura" que se cayó en 1985*. En: *El Universal*. (20 de septiembre 2018, Opinión). Recuperado de: <https://www.eluniversal.com.mx/mochilazo-en-el-tiempo/la-majestad-de-la-arquitectura-que-se-cayo-en-1985>.

VIDEOGRAFÍA, ENTREVISTAS, ETC.

- Anatole Dauman, Raoul Lévy (productores). Jean-Luc Goddard (director). Jean-Luc Goddard, Catherine Vinemet (Guión). (1967). *2 ou 3 choses que je sais d'elle* [Cinta Cinematográfica].Francia. Argos Films.
- Anatole Dauman, Raoul Lévy (productores). Jean-Luc Goddard (director). Jean-Luc Goddard, Catherine Vinemet (Guión). (1967). *2 ou 3 choses que je sais d'elle* [Cinta Cinematográfica].Francia. Argos Films.
- Banco Nacional Hipotecario Urbano y de Obras Públicas, S.A. (productores) y DE SEVILLA, Manuel . (director). (1961). *Obras para México. Conjunto Urbano Presidente López Mateos* [Documental].México. Fundación Televisa.
- Banco Nacional Hipotecario Urbano y de Obras Públicas, S.A. (productores) y DE SEVILLA, Manuel . (director). (1961). *Obras para México. Conjunto Urbano Presidente López Mateos* [Documental].México. Fundación Televisa.
- Bernard Maurice, René Silvera (productores). Jacques Tati (director). Art Buchwald, Jacques Lagrange, Jacques Tati (Guión). (1967). *Playtime* [Cinta Cinematográfica]. Francia / Italia. Specta Films.
- Bernard Maurice, René Silvera (productores). Jacques Tati (director). Art Buchwald, Jacques Lagrange, Jacques Tati (Guión). (1967). *Playtime* [Cinta Cinematográfica]. Francia / Italia. Specta Films.
- Bordat, E. (2010) *Cine e identidad: un análisis de las políticas de fomento al cine en Argentina y en México en el siglo XX. En (Axe VI, Symposium 26). Independencias - Dependencias - Interdependencias, VI Congreso CEISAL*, Junio de 2010, Toulouse, Francia. Disponible en: <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00496199/document> [Accedido el 20 Noviembre de 2018].
- Carnegie Library in Pittsburgh (1960). *This is Marshall McLuhan: The Medium is the Message* [Archivo de Video] Recuperado de: https://www.youtube.com/watch?v=t1axnba_Ueg.
- Carnegie Library in Pittsburgh (1960). *This is Marshall McLuhan: The Medium is the Message* [Archivo de Video] Recuperado de: https://www.youtube.com/watch?v=t1axnba_Ueg.
- COJO (1968) “*La publicidad turística y la XIX Olimpiada*”. Caja 403, exp.159-IV en *DISEÑO*. 1999. Pp.33-34.
- COJO (1968) “*La publicidad turística y la XIX Olimpiada*”. Caja 403, exp.159-IV en *DISEÑO*. 1999. Pp.33-34.
- Coloquio “*DETRÁS DE LOS JUEGOS DE LA XIX OLIMPIADA MEXICO 68*” (09 de Octubre de 2018) Patronato de la Ruta de la Amistad. Ciudad de México. México.

Tlatelolco a través de los medios de comunicación

- Coloquio “*DETRÁS DE LOS JUEGOS DE LA XIX OLIMPIADA MEXICO 68*” (09 de Octubre de 2018) Patronato de la Ruta de la Amistad. Ciudad de México. México.
- Conversación con Pedro Ramírez Vázquez 2, 4 y 8 de Marzo, 1967. A COJO, 403, 454.
- Conversación con Pedro Ramírez Vázquez 2, 4 y 8 de Marzo, 1967. A COJO, 403, 454.
- De Beaugard, C.(productor) Godard, J. (Director) (1961). *Le Petit soldat* [Película]. Francia: Les Productions Georges de Beaugard, Société Nouvelle de Cin  matographie (SNC).
- De Beaugard, C.(productor) Godard, J. (Director) (1961). *Le Petit soldat* [Película]. Francia: Les Productions Georges de Beaugard, Société Nouvelle de Cin  matographie (SNC).
- Delgado, M. (1967). *Su Excelencia* [Película]. México: Posa Films, Columbia Pictures.
- Delgado, M. (1967). *Su Excelencia* [Película]. México: Posa Films, Columbia Pictures.
- Fusionados Producciones / Sincronía Films (productores) Bolado. C y Aguirre S. (director). (2008). *1968* [Documental]. México. Fusionados Producciones / Sincronía Films.
- Fusionados Producciones / Sincronía Films (productores) Bolado. C y Aguirre S. (director). (2008). *1968* [Documental]. México. Fusionados Producciones / Sincronía Films.
- Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, AGN-DF, caja 158, sección 41, expediente 340, México, Reunión Internacional de Escultores, Actividades Artísticas, Julio 2003-Enero 2004.
- Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, AGN-DF, caja 158, sección 41, expediente 340, México, Reunión Internacional de Escultores, Actividades Artísticas, Julio 2003-Enero 2004.
- Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, AGN-DF caja 158, sección 41, expediente 421, Symposium de Escultores, Actividades Artísticas, Julio 2003-Enero 2004.
- Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, AGN-DF caja 158, sección 41, expediente 421, Symposium de Escultores, Actividades Artísticas, Julio 2003-Enero 2004.
- Gibrán Bazán(productores) y Gibrán Bazán(director) Gibrán Bazán(Guión) (2012). *LOS ROLLOS PERD  DOS* [Documental].México. Marsash Producciones, Xibalba Films.
- Guillermo Calderón, Pedro A. Calderón (productores) y Emilio Fernández (director), Emilio Fernández y Mauricio Magdaleno (Guión) (1951). *VÍCTIMAS DEL PECADO* [Cinta Cinematográfica].México. Cinematográfica Calderón S.A

Tlatelolco a través de los medios de comunicación

- Héctor Bonilla y Valentín Trujillo (Productores) y Jorge Fons (Director), Guadalupe Ortega, Xavier Robles (Guión) (1989). *Rojo Amanecer* [Cinta Cinematográfica]. México. Cinematográfica Sol S.A.
- Jaime Bernardo Ramos, Frida Torresblanco, Christian Valdelièvre (Productores), Fernando Eimbcke (Director), Fernando Eimbcke y Paula Marcovich (Guión) (2004). *Temporada de Patos* [Cinta Cinematográfica]. México-EE.UU. CinePantera, Esperanto Filmoj, Fidecine, Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE), Lulú, Titán Producciones.
- Lotte Schrieber (Productora), Lotte Schrieber (Directora), Lotte Schrieber (Guión) (2011). *TLATELOLCO* [Documental]. Austria-México. Sixpackfil.
- López, H. (productor) y Hermosillo, J. (director). (1978). *Naufragio*. [largometraje]. Conacite Uno. México.
- Memorándum, de H. Serdán a Coordinadores del DDF, 2 Febrero de 1968. Archivo General de la Nación, Ciudad de México. Fondo Comité Olímpico, Caja 354, Archivo 28-373.
- Nuñez, A. (Prod. Ejecut.). *Hoy mismo* [Programa televisivo]. México: Canal 2 Televisa. 19, septiembre, 1985. Recuperado de: https://www.youtube.com/watch?v=_qva8tY1ZfQ
- Pallero, E. y Solanas, F. (productor) Getino, O. y Solanas, F. (Director) (1968). *La hora de los hornos*. [Película]. Argentina: Grupo Cine Liberación, Producciones Solanas.
- Pérez Verduzco, G. [GuillermoPerezVerduzco] (2011). *Terremoto Mexico 1985 Helicoptero Guillermo Pérez Verduzco*. [Archivo de Video] Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=754pMR_ooUc.
- Pérez Verduzco, G. [GuillermoPerezVerduzco]. (2015). *Entrevista a Placido Domingo de Guillermo Pérez Verduzco Terremoto 85*. [Archivo de video]. Recuperado de: <https://youtu.be/-RzhSpAx-KY>.
- TlatelolcoTV [TlatelolcoTV]. (2014). "*Tlatelolco: Subprograma De Demolición (1986)*." [Archivo de video]. Recuperado de: https://www.youtube.com/watch?v=wHe_Bm5v-Fg.
- Videoteca de Noticieros Televisa. [fundaciontelevisa]. (2015). *Comercial sobre la venta de departamentos en el Conjunto Urbano Presidente Adolfo López Mateos* [Archivo de video]. Recuperado de https://youtu.be/ip_yUzx9RDc
- Óscar Dancigers, Sergio Kogan, Jaime A. Menasce (productores) y Luis Buñuel (director) Luís Alcoriza, Luís Buñuel (Guión) (1950). *LOS OLVIDADOS* [Cinta Cinematográfica]. México. Ultramar Films.

GRÁFICOS E IMÁGENES

PORTADA Y CONTRAPORTADA

IMÁGEN 1. Sebastián Castillo. *3RA SECCIÓN DE TLATELOLCO. MIRANDO A TRAVÉS DE LA PLAZA DE LAS TRES CULTURAS*. Tlatelolco, CDMX. 2015. Papel Opalina sobre cartoncillo. medida x medida.

GRÁFICO 1. Sebastián Castillo. *CUADRICULA DE TLATELOLCO*. México. 2018. Corte láser sobre papel cartoncillo con impresión en Inkjet. medida x medida.

PREFACIO Y AGRADECIMIENTOS

GRÁFICO 2. Sebastián Castillo. *INTERPRETACIÓN GRÁFICA DE TRANSMISIÓN DE AUDIO Y VIDEO*. México. 2015. [pág.1]

GRÁFICO 3. (1961, 2018) *CUAUXICALLI-Logotipo del conjunto habitacional Presidente Adolfo López Mateos (Nonoalco-Tlatelolco)*. Digitalización por Sebastián Castillo. México. [pág.6]

ÍNDICE

IMÁGEN 2. Cedillo. A (2017). *Tlatelolco Sobre el Aire 1*. [Imagen]. México. [pág.9]

INTRODUCCIÓN: EL INICIO DE UNA UTOPIA

IMÁGEN 1.1. Salas Portugal, A. (1961) *PUENTE DE TLATELOLCO* en *Conjunto habitacional Nonoalco-Tlatelolco*. Obras para México. BANOBRAS. México 1961. [Imagen]. [pág.10]

IMÁGEN 1.2. Desconocido. (s.f) *FOTOGRAFÍAS HISTÓRICAS DE ASENTAMIENTOS DE SANTIAGO TLATELOLCO DURANTE LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XX*, Archivo INAH-INBA. Tomado de: vivirentlatelolco.blogspot.com.mx [Imagen]. [pág.14]

IMÁGEN 1.3. BANHOP. *PUBLICIDAD PARA VENTA DE DEPARTAMENTOS EN EL CONJUNTO URBANO NONOALCO-TLATELOLCO* Archivo INAH-INBA. Tomado de: vivirentlatelolco.blogspot.com.mx [Imagen]. [pág.15]

IMÁGEN 1.4. *POSTER UTILIZADO POR WESTERN AIRLINES PARA PUBLICIDAD DE ACAPULCO*. circa 1960. Tomado de: <http://theposterlady.com/images/Travel-Acapulco-Western-Airlines.jpg> [Imagen]. [pág.17]

IMÁGEN 1.5. Castillo. S. (2017) *CANES E IGLESIA*. Tlatelolco, CDMX. [Imagen]. [pág.23]

CAPÍTULO 1: EL CINE Y LA TELEVISIÓN COMO MÉTODO DE PROPAGANDA Y TESTIGO DEL ACONTECER SOCIO-CULTURAL DE UN PAÍS

IMÁGEN 2.1. Banco Nacional Hipotecario Urbano y de Obras Públicas, S.A. (productores) y DE SEVILLA, Manuel . (director). (1961). *Obras para México. Conjunto Urbano Presidente López Mateos* [Documental].México. Fundación Televisa. [pág.24]

IMÁGEN 2.2. Archivo Casasola. (circa. 1910). *Cine Manuel Briseño* en: Archivo Casasola. (1975). *6 siglos de historia gráfica de México 1325-1976*. Editorial Gustavo Casasola.[pág.28]

IMÁGEN 2.3. Archivo Casasola. (circa. 1910). *Trianon Palace* en: Archivo Casasola. (1975). *6 siglos de historia gráfica de México 1325-1976*. Editorial Gustavo Casasola. [pág.28]

IMÁGEN 2.4. Cornell University Library. (circa. 1885). *La antigua estación del Ferrocarril Mexicano en Buenavista, captada por el fotógrafo Abel Briquet a finales del siglo XIX. Este conjunto fué demolido hacia finales de los años 50, y se construyó la Delegación Cuauhtémoc*. Consultado en : <https://www.eluniversal.com.mx/galeria/metropoli/cdmx/2016/07/9/ciudad-en-el-tiempo-la-colonia-buenavista#imagen-1>. [pág.30]

IMÁGEN 2.5. Archivo INAH-SINAFO. (1913). *Prisión Militar de Santiago Tlatelolco durante la decena Trágica*. Consultado en: <http://vivirtlatelolco.blogspot.com/2013/02/febrero-de-1913-la-decena-tragica-en.html>. [pág.30].

IMÁGEN 2.6. CONACULTA/INAH/SINAFO. (1885). *Alfred Briquet, Ferrocarriles en los andenes de la estación Buenavista, México, ca. 1885*. [imagen] Consultado en: <http://cuartoscuro.com.mx/2015/06/la-dictadura-porfirista/>. [pág.30].

IMÁGEN 2.7. CIA. Aerofoto S.A, Fundación ICA. (1952). *Talleres de Santiago Tlatelolco en 1952*. [imagen] Consultado en: <https://www.skyscrapercity.com/showthread.php?p=91490785>[pág.30].

GRÁFICO 2.8. Montaje basado en: Bilokh, J.(productor) y Eisenstein, S.(director). (1928). *Броненóсец «Потёмкин»*, [Largometraje].Unión Soviética. Mosfilm. [pág.33].

IMÁGEN 2.9. Le Corbusier. (1927). *“Weissenhofsiedlung, Stuttgart, 1927. With a Mercedes parked in front”* en: Elsaesser, T. (2018). *“The architectural Postcard: Photography, Cinema and Modernist Mass Media”* en: *Grey Room* (no.70, Invierno 2018).p.80-101. [imagen] Consultado en: <http://www.greyroom.org/issues/70/81/the-architectural-postcard-photography-cinema-and-modernist-mass-media/> [pág.33].

IMÁGEN 2.10. Guzman, J. (circa. 1940). *Debajo del puente de Tlatelolco*. [imagen] Consultado en Fotográfica MX. [pág.36]

IMÁGEN 2.11. Fotograma de: Figueroa, G. (1960). para: De Celis, J; Orive, A. (productor) y Gavaldón, R.(director). (1960). *Macario*. [Largometraje].México. Clasa Films Mundiales. [pág.37].

IMÁGEN 2.12. Rulfo, J. (1940). *Una locomotora de vapor saliendo del patio de Nonoalco*. [imagen] Recuperado de: https://elpais.com/elpais/2015/03/14/album/1426295101_106809.html#foto_gal_4. [pág.37].

IMÁGEN 2.13. Fotograma de: Figueroa, G. (1949). para: Subervielle, F.(productor) y Fernández, E.(director). (1949). *La malquerida*. [Largometraje].México. Clasa Films Mundiales. [pág.37].

IMÁGEN 2.14. Rulfo, J. (1940). *Una locomotora de vapor aproximándose a un cambio de vía en el patio de Nonoalco (México DF)*. Recuperado de: https://elpais.com/elpais/2015/03/14/album/1426295101_106809.html#foto_gal_2[pág.37].

IMÁGEN 2.15. Fotograma de: Figueroa, G. (1956). para: Alazraki, S.(productor) y Gavaldón, R.(director). (1956). *La escondida*. [Largometraje].México. Alfa Films. [pág.37].

IMÁGEN 2.16. Rulfo, J. (1940). *El humo de la chimenea de una locomotora, con la iglesia de Santiago Tlateloco a la derecha*. Recuperado de: https://elpais.com/elpais/2015/03/14/album/1426295101_106809.html#foto_gal_7[pág.37].

GRÁFICO 2.17. Montaje de secuencias proviene de: Figueroa, G. (1951). para: Hernández, E.(productor) y Fernández, E.(director). (1951). *La Bien Amada*. [Largometraje].México. Clasa Films Mundiales- MOHME.[pág.40].

GRÁFICO 2.18. Montaje de secuencias proviene de: Martínez Solares, A. (1956). para: Cabrera, F.(productor) y Alazraki, B.(director). (1956). *¿A Dónde van nuestros hijos?* [Largometraje].México. Filmex.[pág.40].

GRÁFICO 2.19. Montaje de secuencias proviene de: Phillips, A. (1956). para: Grovas, J; Patiño Gómez, A..(productor) y Galindo, A.(director). (1956). *Los Fernández de Peralvillo* [Largometraje].México.Alianza Cinematografica Mexicana S.A. de C.V[pág.40].

GRÁFICO 2.20. Montaje de secuencias proviene de: Carrasco, E. (1956). para: Elizondo, S; Patiño Gómez, A.(productor) y Gómez Muriel, E.(director). (1956). *Nosotras las taquígrafas*[Largometraje].México. Filmex.[pág.40].

IMÁGEN 2.21. Fotograma de: Martínez Solares, R. (1953). para: Aguirre, J; Orive, A; De la Serna, M.(productor) y Buñuel, L.(director). (1953). *La ilusión viaja en Tranvía*. [Largometraje].México. Clasa Films Mundiales.[pág.41].

IMÁGEN 2.22. Life Magazine. (1962). *Escena de la vida cotidiana en la UI recién inaugurada. El ladrillo de barro cocido con el que se edificó la unidad, en palabras del arquitecto José María Gutiérrez “es un material más humano y no requiere mantenimiento”*. En: Colín, S. (2019). *Vivir hasta con zoológico en el patio*. en *El Universal*. (opinión, 2 de marzo de 2019). México. [imagen] Recuperado de: <https://www.eluniversal.com.mx/mochilazo-en-el-tiempo/vivir-hasta-con-zoologico-en-el-patio>. [pág.41].

IMÁGEN 2.23. Zamora, G. (1952). *Edificios 'tipo C', Multifamiliar Juárez, calle Orizaba, Roma Sur, Cuauhtémoc, Ciudad de México 1952 (destruido) Paneles murales por Carlos Mérida Arqs. Mario Pani y Salvador Ortega.* [imagen] Recuperado de: <https://unavidamoderna.tumblr.com/image/160838110388> [pág.41].

IMÁGEN 2.24. Zamora, G. (1957). *Unidad Habitacional Santa Fe, México DF 1957 Arqs. Mario Pani y Luis Ramos.* [imagen] Recuperado de: <https://unavidamoderna.tumblr.com/post/38087327699/el-presidente-adolfo-ruiz-cortines-recorre-la>. [pág.41].

IMÁGEN 2.25. UFA. (1927). *Carpenters work on the construction of the skyscrapers for the movie set of Metropolis. Note parts of the city in the background of the photo.* “[imagen]. Recuperado de: <https://thefunambulist.net/cinema/film-architecture-from-metropolis-to-blade-runner>. [pág.45].

IMÁGEN 2.26. López Juárez, A. (2018, Septiembre. 24). “*En la plaza de las tres culturas se están llevando pruebas de luz y sonido, mañana martes al parecer se va a llevar a cabo la presentación de una serie relacionada con el 2 de octubre de 1968.*” [imagen] Recuperado de: <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=10209791029890751&set=pcb.2429483257282605&type=3&theater&cfg=1> [pág.45].

IMÁGEN 2.27. Atlas_recondito. (sin fecha) *Buñuel's Los Olvidados Film Locations* [Imagen]. Extraído de: <https://reconditosite.wordpress.com/2017/06/13/bunuels-los-olvidados-film-locations/> [pág.47].

CAPÍTULO 2: LA MODERNIDAD EN MÉXICO Y LA ARQUITECTURA DE PANI: PRODUCTO DE UNA ERA

IMÁGEN 3.1. Banco Nacional Hipotecario Urbano y de Obras Públicas, S.A. (productores) y DE SEVILLA, Manuel(director). (1961). *OBRAS PARA MÉXICO. CONJUNTO URBANO PRESIDENTE LÓPEZ MATEOS* [Documental].México. Fundación Televisa. [pág.48]

IMÁGEN 3.2. Banco Nacional Hipotecario Urbano y de Obras Públicas, S.A. (productores) y DE SEVILLA, Manuel . (director). (1961). *Obras para México. Conjunto Urbano Presidente López Mateos* [Documental].México. Fundación Televisa. [pág.51]

IMÁGEN 3.3. Óscar Dancigers, Sergio Kogan, Jaime A. Menasce (productores) y Luis Buñuel (director) Luís Alcoriza, Luís Buñuel (Guión) (1950). *LOS OLVIDADOS* [Cinta Cinematográfica].México. Ultramar Films. [pág.54]

IMÁGEN 3.4. Banco Nacional Hipotecario Urbano y de Obras Públicas, S.A. (productores) y Manuel De Sevilla (director) (1961). *OBRAS PARA MÉXICO. CONJUNTO URBANO PRESIDENTE LÓPEZ MATEOS* [Documental].México. Fundación Televisa. [pág.55]

IMÁGEN 3.5. Anónimo. *ARCHIVO MANUEL RAMOS* circa. 1940. Consultado en Fotográfica MX.

Guillermo Calderón, Pedro A. Calderón (productores) y Emilio Fernández (director), Emilio Fernández y Mauricio Magdaleno (Guión) (1951). *VÍCTIMAS DEL PECADO* [Cinta Cinematográfica].México. Cinematográfica Calderón S.A.[pág.60].

IMÁGEN 3.6. Guillermo Calderón, Pedro A. Calderón (productores) y Emilio Fernández (director), Emilio Fernández y Mauricio Magdaleno (Guión) (1951). *VÍCTIMAS DEL PECADO* [Cinta Cinematográfica].México. Cinematográfica Calderón S.A.[pág.61].

IMÁGEN 3.7. Castillo, S. (2018) *¿QUÉ ES SER MEXICANO?: EL ARQUITECTO GENERADOR DEL MÉXICO MODERNO.* [Gráfico] [pág.65] con información extraída de:

- Larrosa, M. (1985). *MARIO PANI, ARQUITECTO DE SU ÉPOCA* (1st ed. , p. 10). México: Universidad Nacional Autónoma México.
- El Universal. *LA TORRE DEL LOGO DEL METRO NORMAL QUE UNTEMBLOR FRACTURÓ* [Imagen]. Extraído de: http://www.eluniversal.com.mx/entrada-de-opinion/colaboracion/mochilazo-en-el-tiempo/nacion/sociedad/2017/07/7/la-torre-del-logo?fb_comment_id=1234638626646191_1235157823260938#f2bfefedd3ef75c.
- Arquine. (2017). *TORRE DE RECTORÍA CIUDAD UNIVERSITARIA* (1952) con Mario Pani [Imagen]. Extraído de: <https://www.arquine.com/108-anos-de-enrique-del-moral/>.

- MxCity. (2017). 1 *MULTIFAMILIAR JUÁREZ CONTÓ CON LA PARTICIPACIÓN DEL ARTISTA GUATEMALTECO CARLOS MÉRIDA, QUIEN YA HABÍA TRABAJADO CON PANI EN EL CENTRO URBANO PRESIDENTE ALEMÁN*. [Imagen]. Extraído de: <https://mxcity.mx/2017/08/la-triste-historia-del-multifamiliar-juarez-o-lo-que-queda-de-el/>.
- Desconocido. (Sin Fecha) *PANI Y LA VIVIENDA COLECTIVA* [Imagen]. Extraído de: <https://www.arquine.com/pani-y-la-vivienda-colectiva/>.
- Archivo Mario Pani. (1936). *HOTEL REFORMA, 1936*. [Imagen]. Extraído de: http://www.esteticas.unam.mx/revista_imagenes/inmediato/inm_covarrubias01.html.
- Guillermo Zamora. (1946). *CONSERVATORIO NACIONAL DE MÚSICA, 1946*. [Imagen]. Extraído de: http://www.esteticas.unam.mx/revista_imagenes/inmediato/inm_covarrubias01.html.
- Archivo Mario Pani. (1957). *CONDominio REFORMA, 1957*. [Imagen]. Extraído de: Graciela de Garay Arellano, Graciela de Garay. (2018). *MARIO PANI: VIDA Y OBRA* (1ra edición., p. 25) Facultad de Arquitectura, UNAM. México. 2004.

IMÁGEN 3.8. Desconocido. *A LA VENTA TLATELOLCO* [Imagen]. Extraído de: Arellano Mora, L. (2015). *NONOALCO-TLATELOLCO A LA VENTA; LA HISTORIA*. Extraído de: <http://www.entresemana.mx/?p=48304>. [pág.67].

IMÁGEN 3.9. Castillo, S. (2018) *ZONAS LIMÍTROFES A TLATELOLCO CIRCA 1960-2018* [pág.70-71] con información extraída de:

- Departamento del Distrito Federal. (1964). *LA PROLONGACIÓN DEL PASEO DE LA REFORMA ES SINDUDA UNA DE LAS OBRAS URBANÍSTICAS DE MAYOR TRASCENDENCIA EMPRENDIDA POR LAS AUTORIDADES EN ESTOS ÚLTIMOS DOCE AÑOS. ADEMÁS DE COMPLEMENTAR EL SISTEMA VÍAL BÁSICO, HA SERVIDO PARA LA REGENERACIÓN DE ZONAS POPULOSAS TALES COMO GUERRERO, SANTA MARÍA LA REDONDA Y PERALVILLO, QUE SE HABÍAN CONVERTIDO EN VERDADEROS TUGURIOS ENCLAVADOS EN EL CENTRO DE LA CIUDAD*. [Imagen]. Extraído de: Departamento del Distrito Federal. (1964). *LA CIUDAD DE MÉXICO 1952-1964* (1ra edición , p.147). México.
- Ruifo. (2014). *PASEO DE LA REFORMA* [Imagen]. Extraído de: <https://www.flickr.com/photos/ruimc/12888127433>.
- Aerofotos del Archivo Histórico de Fundación ICA. (1965). *1 DE JUNIO DE 1965, PANORÁMICA DE CIUDAD TLATELOLCO, CONCLUYE AMPLIACIÓN DE PASEO DE LA REFORMA (AÚN SIN CONSTRUIR EJE CENTRAL Y GUERRERO)* [Imagen]. Extraído de: <http://vivirtlatelolco.blogspot.com/2012/02/la-construccion-de-ciudad-tlatelolco.html>.

- Google. (2016). [Street view de Glorieta de Cuitlahuac y Conjunto Habitacional Nonoalco Tlatelolco, Ciudad de México. México]. Recuperado el 19 de Marzo, 2018, de: <https://goo.gl/maps/pvGXg97gybT2>.
- Google. (2016). [Street view de Conjunto Habitacional Nonoalco Tlatelolco, Ciudad de México. México]. Recuperado el 19 de Marzo, 2018, de: <https://goo.gl/maps/z4dYETHvoCo>.
- Mario Pani (1964). *LÁMINA 4: EXPANSIÓN FUTURA DEL NORTE DE LA CIUDAD*[Gráfico].Recuperado el 19 de Marzo, 2018, de: BANOBRAS (1964): *EL CONJUNTO URBANO PRESIDENTE LÓPEZ MATEOS, NONOALCO-TLATELOLCO, VOL. II*, Banco Nacional de Obras y Servicios Públicos, S.A.,México.
- Mario Pani (1964). *PLAN PILOTO DE NONOALCO-TLATELOLCO*[Gráfico]. Recuperado el 19 de Marzo, 2018, de: BANOBRAS (1964): *EL CONJUNTO URBANO PRESIDENTE LÓPEZ MATEOS, NONOALCO-TLATELOLCO, VOL. II*, Banco Nacional de Obras y Servicios Públicos, S.A.,México.
- Google. (2018). [Mapa de Alcaldía de Cuauhtémoc, Ciudad de México. México]. Recuperado el 19 de Marzo, 2018, de: <https://goo.gl/maps/7QpG6iCxATN2>.
- Google. (2012). [Cruce de Hidalgo con Reforma, Ciudad de México. México]. Recuperado el 19 de Marzo, 2018, de:<https://www.google.com/maps/@19.4373,-99.1466,790m/data=!3m1!1e3>.
- Google. (2012). [Cruce de Reforma y Guerrero, Ciudad de México. México]. Recuperado el 19 de Marzo, 2018, de: <https://www.google.com/maps/@19.4532,-99.13075,1579m/data=!3m1!1e3>.
- Castillo, S. (2017). *REFORMA Y EL CABALLITO* [Imagen]. Extraído de: <https://www.instagram.com/p/BcK3kdSB8uO/?taken-by=bastiancast>.

IMÁGEN 3.10. Castillo, S. (2017). *CONJUNTO URBANO ADOLFO LÓPEZ MATEOS NONOALCO-TLATELOLCO (1964)*. [Gráfico]. Original Extraído de: BANOBRAS (1964): *EL CONJUNTO URBANO PRESIDENTE LÓPEZ MATEOS, NONOALCO-TLATELOLCO, VOL. II*, Banco Nacional de Obras y Servicios Públicos, S.A.,México. [pág.74-75].

IMÁGEN 3.11. Castillo, S. (2017). *Tipos de edificios en nonoalco-tlatelolco(1964)*. [Gráfico] [pág.76-81]. Con fuentes de:

- Mario Pani (1964). *EDIFICIO A CONJUNTO NONOALCO-TLATELOLCO* [Gráfico].Recuperado el 19 de Marzo, 2018, de: BANOBRAS (1964): *EL CONJUNTO URBANO PRESIDENTE LÓPEZ MATEOS, NONOALCO-TLATELOLCO, VOL. II*, Banco Nacional de Obras y Servicios Públicos, S.A.,México.

Tlatelolco a través de los medios de comunicación

- Mario Pani (1964). *EDIFICIO B CONJUNTO NONOALCO-TLATELOLCO* [Gráfico]. Recuperado el 19 de Marzo, 2018, de: BANOBRAS (1964): *EL CONJUNTO URBANO PRESIDENTE LÓPEZ MATEOS, NONOALCO-TLATELOLCO, VOL. II*, Banco Nacional de Obras y Servicios Públicos, S.A., México.
- Mario Pani (1964). *EDIFICIO C CONJUNTO NONOALCO-TLATELOLCO* [Gráfico]. Recuperado el 19 de Marzo, 2018, de: BANOBRAS (1964): *EL CONJUNTO URBANO PRESIDENTE LÓPEZ MATEOS, NONOALCO-TLATELOLCO, VOL. II*, Banco Nacional de Obras y Servicios Públicos, S.A., México.
- Mario Pani (1964). *INTERIOR DEPARTAMENTOS TIPO A,B Y C* [imagen]. Recuperado el 19 de Marzo, 2018, de: BANOBRAS (1964): *EL CONJUNTO URBANO PRESIDENTE LÓPEZ MATEOS, NONOALCO-TLATELOLCO, VOL. II*, Banco Nacional de Obras y Servicios Públicos, S.A., México.
- Mario Pani (1964). *INTERIOR DEPARTAMENTOS TIPO A,B Y C* [imagen]. Recuperado el 19 de Marzo, 2018, de: BANOBRAS (1964): *EL CONJUNTO URBANO PRESIDENTE LÓPEZ MATEOS, NONOALCO-TLATELOLCO, VOL. II*, Banco Nacional de Obras y Servicios Públicos, S.A., México.
- Desconocido (1964). *Edificio Tipo L, Conjunto Habitacional Nonoalco-Tlatelolco*. [imagen] Disponible en: <http://unavidamoderna.tumblr.com/image/11291254798> [Accedido el 18 de Diciembre de 2018].
- Desconocido (1964). *Edificio 16 de Septiembre, Conjunto Habitacional Nonoalco-Tlatelolco*. [imagen] Disponible en : <http://unavidamoderna.tumblr.com/image/144417934897> [Accedido el 18 de Diciembre de 2018].
- Gobierno del Distrito Federal, Secretaría de Cultura, Museo Archivo de la Fotografía. (1964). *Parque 'La Pera', segunda sección de Tlatelolco*. [imagen] Disponible: <https://www.archdaily.mx/mx/772426/clasicos-de-arquitectura-conjunto-habitacional-nonoalco-tlatelolco-mario-pani/55dbdde5e58ece052b00005a-clasicos-de-arquitectura-conjunto-habitacional-nonoalco-tlatelolco-mario-pani-imagen> [Accedido el 18 Diciembre de 2018].
- BNHUOPSA (1964). *Ciudad Tlatelolco*. [imagen] Disponible en: <https://twitter.com/asana416/status/986103425275432960> [Accedido el 18 Diciembre de 2018].
- Castillo, S. (2019). *Edificios K de Nonoalco-Tlatelolco. Circa. 1964*. [Imagen]. Extraído de: <https://www.instagram.com/p/Bsj81SDFiXG/?taken-by=bastiancast>.
- Castillo, S. (2019). *Edificios L de Nonoalco-Tlatelolco. Circa. 1964*. [Imagen]. Extraído de: <https://www.instagram.com/p/BsyXQfgFC2e/?taken-by=bastiancast>.

Tlatelolco a través de los medios de comunicación

- Castillo, S. (2019). *Edificios M (torres) de Nonoalco-Tlatelolco. Circa. 1964*. [Imagen]. Extraído de: <https://www.instagram.com/p/BsyXbt4F4v1/?taken-by=bastiancast>.
- Castillo, S. (2019). *Torres N de Nonoalco-Tlatelolco. En frente de la glorieta de Cuitlahuac Circa. 1964*. [Imagen]. Extraído de: <https://www.instagram.com/p/BsyXvOnld2P/?taken-by=bastiancast>.

IMÁGEN 3.12. Pani, M. (1964). *Información general de costos Departamentos Tipo C* [imagen]. Recuperado el 19 de Marzo, 2018, de: BANOBRAS (1964): *EL CONJUNTO URBANO PRESIDENTE LÓPEZ MATEOS, NONOALCO-TLATELOLCO, VOL. II*, Banco Nacional de Obras y Servicios Públicos, S.A., México. [pág.82].

IMÁGEN 3.13. Col. Villasana - Torres. (1965). *La Torre Insignia de Tlatelolco en una toma de finales de los años sesenta. Este edificio, obra de Mario Pani, fue inaugurado en 1964 como sede de Banobras y destaca por su carrillón en la parte superior; en los costados se encuentra el mural "Motivos tlatelolcas", de Carlos Mérida*. [Imagen]. Recuperado de: <https://www.facebook.com/laciudaddemexicoeneltiempo/photos/a.195987210423307/2187584101263598/?type=3&theater> [pág.82].

IMÁGEN 3.13. Videoteca de Noticieros Televisa. [fundaciontelevisa]. (2015). *Comercial sobre la venta de departamentos en el Conjunto Urbano Presidente Adolfo López Mateos* [Archivo de video]. Recuperado de https://youtu.be/ip_yUzx9RDc [pág.83].

IMÁGEN 3.14. Col. Villasana - Torres. (1965). *La Torre Insignia de Tlatelolco en una toma de finales de los años sesenta. Este edificio, obra de Mario Pani, fue inaugurado en 1964 como sede de Banobras y destaca por su carrillón en la parte superior; en los costados se encuentra el mural "Motivos tlatelolcas", de Carlos Mérida*. [Imagen]. Recuperado de: <https://www.facebook.com/laciudaddemexicoeneltiempo/photos/a.195987210423307/2187584101263598/?type=3&theater> [pág.85].

IMÁGEN 3.15. Videoteca de Noticieros Televisa. [fundaciontelevisa]. (2015). *Comercial sobre la venta de departamentos en el Conjunto Urbano Presidente Adolfo López Mateos* [Archivo de video]. Recuperado de https://youtu.be/ip_yUzx9RDc [pág.86].

IMÁGEN 3.16. Archivo Histórico de Fundación ICA. (1965). *Edificio Nuevo León, Torre Oaxaca, Suites Tecpan en 1965* [Imagen]. Recuperado de: <http://vivirtlatelolco.blogspot.com/2010/09/legado-de-los-sismos-en-tlatelolco-25.html> [pág.86].

IMÁGEN 3.17. Salas Portugal, A. (1965). *Clásicos de Arquitectura: Conjunto Habitacional Nonoalco Tlatelolco / Mario Pani* [Imagen]. Recuperado de: <https://www.archdaily.co/co/772426/clasicos-de-arquitectura-conjunto-habitacional-nonoalco-tlatelolco-mario-pani/55dbd868e58ece48a7000057-clasicos-de-arquitectura-conjunto-habitacional-nonoalco-tlatelolco-mario-pani-foto> [pág.87].

IMÁGEN 3.18. Einsenstaedt, A. (1965). *México en marcha* [Imagen]. Extraída de: LIFE en español (1965) *Un país en pujante Desarrollo: México en marcha*. en *LIFE En Español*, (Vol. 26 No. 7). [pág.94].

IMÁGEN 3.19. Zamora, G. (1964) *Conjunto Urbano Tlatelolco*. [Imagen]. Extraído de: Pireddu, A. (2016). *L'astrazione necessaria La Plaza de las Tres Culturas e il Conjunto Urbano di Nonoalco Tlatelolco, Città del Messico*. en *Firenze Architettura*, (vol.1, 2016.), 50-55. Retrieved from <http://www.fupress.com/fa/> [pág.94].

IMÁGEN 3.20. Desconocido. (circa 1964) *Nonoalco – Tlatelolco: Plaza* [Imagen]. Extraído de: Pireddu, A. (2016). *L'astrazione necessaria La Plaza de las Tres Culturas e il Conjunto Urbano di Nonoalco Tlatelolco, Città del Messico*. en *Firenze Architettura*, (vol.1, 2016.), 50-55. Retrieved from <http://www.fupress.com/fa/> [pág.95].

IMÁGEN 3.21. Desconocido. (circa 1964) *Nonoalco – Tlatelolco: Plaza* [Imagen]. Extraído de: Pireddu, A. (2016). *L'astrazione necessaria La Plaza de las Tres Culturas e il Conjunto Urbano di Nonoalco Tlatelolco, Città del Messico*. en *Firenze Architettura*, (vol.1, 2016.), 50-55. Retrieved from <http://www.fupress.com/fa/> [pág.95].

IMÁGEN 3.22. Salas Portugal, A. (1965) *Torre de Banobras vista desde diversos ángulos*. [Imagen]. Extraído de: Jácome Moreno, C. (2009). *Las construcciones de la imagen La serie del Conjunto Urbano Nonoalco-Tlatelolco de Armando Salas Portugal*. en *Anales Del Instituto De Investigaciones Estéticas*, (Núm. 95), 95-117. [pág.97].

GRÁFICO 3.23. Castillo,S. (2018) *Progreso / Crítica* [Collage]. [pág.100-101] Con fuentes de: *Progreso (de izquierda a derecha)*.

- Banco Nacional Hipotecario Urbano y de Obras Públicas, S.A. (productores) y Manuel De Sevilla (director) (1961). *OBRAS PARA MÉXICO. CONJUNTO URBANO PRESIDENTE LÓPEZ MATEOS* [Documental].México. Fundación Televisa.
- TV UNAM. [tvunam]. (2016). *Tlatelolco en los años 60* [Archivo de video]. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=3ilvPyg4iOs>.
- Colección Villasana-Torres. (1964). *En la imagen podemos ver la ceremonia inaugural del Conjunto Urbano Nonoalco–Tlatelolco en la Plaza de las Tres Culturas; a la derecha está el edificio 15 de Septiembre, reducido tras los sismos de 1985, y del lado izquierdo se aprecia la Vocacional 7 del IPN, reubicada luego del movimiento estudiantil de 1968* [Imagen]. Recuperada de: http://fotos.eluniversal.com.mx/coleccion/muestra_fotogaleria.html?idgal=19511.
- Angélica Ortiz (Productora) y Carlos Velo (Director), Fernando Galiana y Carlos Velo (Guión) (1967). *Don Juan 67* [Cinta Cinematográfica].México. AM Libra Producciones. *Crítica (de izquierda a derecha)*.
- Bernard Maurice, René Silvera (productores). Jacques Tati (director). Art Buchwald, Jacques Lagrange, Jacques Tati (Guión). (1967). *Playtime* [Cinta Cinematográfica]. Francia / Italia. Specta Films.
- Anatole Dauman, Raoul Lévy (productores). Jean-Luc Goddard (director). Jean-Luc Goddard, Catherine Vinemet (Guión). (1967). *2 ou 3 choses que je sais d'elle* [Cinta Cinematográfica].Francia. Argos Films.

Tlatelolco a través de los medios de comunicación

IMÁGEN 3.23. Salas Portugal, A. (1965) *Edificios Tipo C frente a sucursal de BANOBRAS* [Imagen]. Extraído de: Jácome Moreno, C. (2009). *Las construcciones de la imagen La serie del Conjunto Urbano Nonoalco-Tlatelolco de Armando Salas Portugal.* en *Anales Del Instituto De Investigaciones Estéticas*, (Núm. 95), 95-117. [pág.105].

CAPÍTULO 3: MÉXICO 68: EL CONTEXTO DE TLATELOLCO

IMAGEN 4.1. Hermanos Mayo / Archivo general de la nación. (1968). *Sección cronológica núm. 24618*. [Imagen]. Recuperado de: Mraz, J. (1997) *Fotografiar el 68* En: *Política y Cultura*, núm. 9, invierno, 1997 pp. 105-128 Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Xochimilco Distrito Federal, México. [pág.106]

El Estado y los juegos Olímpicos

Antes del olimpo - los preparativos de la ciudad ante los juegos Olímpicos

IMAGEN 4.2. Rs1421 (2012). 日本語: 国立代々木競技場。2枚の写真からパノラマ合成。 [imagen] Disponible en:<https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Yoyogi-National-First-Gymnasium-05.jpg#metadata> [Accedido el 6 de Julio de 2016]. [pág.109].

IMAGEN 4.3. Castillo, S. (2018) *Objetivos de los juegos olímpicos de XIXa Olimpiada*. [Infografía] [pág.111] con información extraída de: (de izquierda a derecha).

- Organizing Committee of the Games of the XIX Olympiad. (1968). *The athletes marched out. The hundred thousand spectators—who had been cheering and applauding for the past two hours—slowly followed. the high drama and excitement of the opening ceremonies were over. The next day the Games would begin.*[Imagen]. Recuperado de: Organizing Committee of the Games of the XIX Olympiad. (1968). *The Official Report of the Organizing Committee of the Games of the XIX Olympiad Mexico 1968, Volume 3: The Games* (1ra edición., p. 22). Ciudad de México: Miguel Galas S.A.
- Organizing Committee of the Games of the XIX Olympiad. (1968). *Under the symbol of the Flame, the mythologies of the Old and New Worlds met at Teotihuacan, “where men became gods.” Coordinated by Julio Prieto, the spectacle took place in a remarkable setting—the Great Plaza of the Moon.* [Imagen]. Recuperado de: Organizing Committee of the Games of the XIX Olympiad. (1968). *The Official Report of the Organizing Committee of the Games of the XIX Olympiad Mexico 1968, Volume 4: The Cultural olympiad* (1ra edición., p. 630). Ciudad de México: Miguel Galas S.A.
- Organizing Committee of the Games of the XIX Olympiad. (1968). *On the morning of August 23, 1968, the Olympic Flame is once again lighted at Olympia (opposite). Then the first runner sets out toward Athens on the initial leg of the 8,460 mile journey by land and sea to Mexico City.* [Imagen]. Recuperado de: Organizing Committee of the Games of the XIX Olympiad. (1968). *The Official Report of the Organizing Committee of the Games of the XIX Olympiad Mexico 1968, Volume 2: The Organization.* (1ra edición., p.241). Ciudad de México: Miguel Galas S.A.
- Organizing Committee of the Games of the XIX Olympiad. (1968). *They came from the two hemispheres and the four cardinal points with but one thought in mind—to promote friendship.* [Imagen]. Recuperado de: Organizing Committee of the Games of the XIX Olympiad. (1968). *The Official Report of the Organizing Committee of the Games of the XIX Olympiad Mexico 1968,*

Tlatelolco a través de los medios de comunicación

Volume 4: The Cultural olympiad (1ra edición., p.43). Ciudad de México: Miguel Galas S.A.

- Organizing Committee of the Games of the XIX Olympiad. (1968). *A thrust-augmented Thor rocket (opposite), more than eighty feet tall, looms skyward on its concrete platform in front of the specially-constructed exhibition mall.* [Imagen]. Recuperado de: Organizing Committee of the Games of the XIX Olympiad. (1968). *The Official Report of the Organizing Committee of the Games of the XIX Olympiad Mexico 1968, Volume 4: The Cultural olympiad* (1ra edición., p. 686). Ciudad de México: Miguel Galas S.A.

IMAGEN 4.4. Castillo. S. (2017). *El libro México* [Imagen]. [pág.115-116]. A partir de: Organizing Committee of the Games of the XIX Olympiad. (1968). *The Official Report of the Organizing Committee of the Games of the XIX Olympiad Mexico 1968, Volume 1: The Country* (1ra edición., pp. 3,16). Ciudad de México: Miguel Galas S.A.

De izquierda a derecha:

- Organizing Committee of the Games of the XIX Olympiad. (1968). *The presence of the past: an important ceremonial center before the Spanish Conquest, Teotihuacan remains today a source of wonder and magic splendor.* [Imagen]. Recuperado de: Organizing Committee of the Games of the XIX Olympiad. (1968). *The Official Report of the Organizing Committee of the Games of the XIX Olympiad Mexico 1968, Volume 1: The Country* (1ra edición., p.6). Ciudad de México: Miguel Galas S.A.
- Organizing Committee of the Games of the XIX Olympiad. (1968). *Yesterday, Tenochtitlan. Today, the capital—a city that gives its name to the entire country. Here Casimiro Castro captured its nineteenth-century beauty.* [Imagen]. Recuperado de: Organizing Committee of the Games of the XIX Olympiad. (1968). *The Official Report of the Organizing Committee of the Games of the XIX Olympiad Mexico 1968, Volume 1: The Country* (1ra edición., p. 10). Ciudad de México: Miguel Galas S.A.
- Organizing Committee of the Games of the XIX Olympiad. (1968). *The imagination of the Indian enriched the baroque, giving it his own special imprint. The ex-convent at Tepotzotlán is a splendid example of this fusion.* [Imagen]. Recuperado de: Organizing Committee of the Games of the XIX Olympiad. (1968). *The Official Report of the Organizing Committee of the Games of the XIX Olympiad Mexico 1968, Volume 1: The Country* (1ra edición., p. 9). Ciudad de México: Miguel Galas S.A.
- Organizing Committee of the Games of the XIX Olympiad. (1968). *Planned as a government building during the Porfirio Díaz administration, this structure today serves as a monument to the Mexican Revolution.* [Imagen]. Recuperado de: Organizing Committee of the Games of the XIX Olympiad. (1968). *The Official Report of the Organizing Committee of the Games of the XIX Olympiad Mexico 1968, Volume 1: The Country* (1ra edición., p.112). Ciudad de México: Miguel Galas S.A.
- Organizing Committee of the Games of the XIX Olympiad. (1968). *In pre-Hispanic times a ceremonial center, Constitution Square today is the heart of the capital, the country's nerve center where all roads meet.* [Imagen]. Recuperado de: Organizing Committee of the Games of the XIX Olympiad. (1968). *The Official Report of the Organizing Committee of the Games of the XIX Olympiad Mexico 1968, Volume 1: The Country* (1ra edición., p. 96). Ciudad de México: Miguel Galas S.A.

- Organizing Committee of the Games of the XIX Olympiad. (1968). *A Housing unit, designed to resolve some of the problems posed by the population explosion. Man begins to learn the art of community living.* [Imagen]. Recuperado de: Organizing Committee of the Games of the XIX Olympiad. (1968). *The Official Report of the Organizing Committee of the Games of the XIX Olympiad Mexico 1968, Volume 1: The Country* (1ra edición., p. 41). Ciudad de México: Miguel Galas S.A.

IMAGEN 4.5. Arriba y Abajo: Organizing Committee of the Games of the XIX Olympiad. (1968). *Taking "Everything is possible in peace" as the central theme of the campaign, and expressing it in various languages, cartoonist Abel Quezada depicted a friendly, harmonious world by means of lively drawings and cartoons, all with a humor that was both subtle and easily understood.* [Imagen]. Recuperado de: Organizing Committee of the Games of the XIX Olympiad. (1968). *The Official Report of the Organizing Committee of the Games of the XIX Olympiad Mexico 1968, Volume 4: The Cultural olympiad* (1ra edición., p. 738). Ciudad de México: Miguel Galas S.A. [pág.116].

IMAGEN 4.6. Arriba: Organizing Committee of the Games of the XIX Olympiad. (1968). *The symbol of peace became a constant image along principal thoroughfares, as well as along wide tree-lined avenues, narrow streets, residential areas and in working-class communities. Giant plastic sheets with the white figure of the dove of peace superimposed on rose yellow, green or blue backgrounds also graced installations such as the Sports Palace, the Velodrome, the Olympic Pool and Gymnasium and the Olympic and Aztec stadiums.* [Imagen]. Recuperado de: Organizing Committee of the Games of the XIX Olympiad. (1968). *The Official Report of the Organizing Committee of the Games of the XIX Olympiad Mexico 1968, Volume 4: The Cultural olympiad* (1ra edición., pp. 741,742). Ciudad de México: Miguel Galas S.A.

Organizing Committee of the Games of the XIX Olympiad. (1968). *Complementing a similar campaign of billboard advertising, tens of thousands of stickers bearing the symbol of peace were placed in display windows and business establishments, in study areas and on transportation media.* [Imagen]. Recuperado de: Organizing Committee of the Games of the XIX Olympiad. (1968). *The Official Report of the Organizing Committee of the Games of the XIX Olympiad Mexico 1968, Volume 4: The Cultural olympiad* (1ra edición., pp. 740). Ciudad de México: Miguel Galas S.A.

Abajo: Organizing Committee of the Games of the XIX Olympiad. (1968). *Taking "Everything is possible in peace" as the central theme of the campaign, and expressing it in various languages, cartoonist Abel Quezada depicted a friendly, harmonious world by means of lively drawings and cartoons, all with a humor that was both subtle and easily understood.* [Imagen]. Recuperado de: Organizing Committee of the Games of the XIX Olympiad. (1968). *The Official Report of the Organizing Committee of the Games of the XIX Olympiad Mexico 1968, Volume 4: The Cultural olympiad* (1ra edición., p. 737). Ciudad de México: Miguel Galas S.A. [pág.117].

IMAGEN 4.7. Castillo, S. (2017). *Pedro Ramírez Vázquez y México 68. México.* [Gráfico] con información extraída de : AP. (1968). *Pedro Ramírez Vázquez y Avery Brundage en la inauguración de los Juegos Olímpicos.* [Imagen]. Recuperado de: <http://www.gaceta.unam.mx/jo-sede-y-organizacion/> [pág.121].

IMAGEN 4.8. Castillo, S. (2017) *Sedes Olímpicas durante Olimpiadas y su relación con la mancha urbana y Tlatelolco 1968-2017. México.*[Gráfico] [pág.123-126] con información extraída de:

1968:

Censo Población y mancha urbana:

- (INEGI), I. (2010). *Censo de Población y Vivienda 2010*. Beta.inegi.org.mx. Recuperado 4 Marzo de 2017, a partir de <http://www.beta.inegi.org.mx/programas/ccpv/2010/>.
- (INEGI), I. (1970). *Censo de Población y Vivienda 1970*. Beta.inegi.org.mx. Recuperado 4 Marzo de 2017, a partir de <http://www.beta.inegi.org.mx/proyectos/ccpv/1970/>.

Información sobre fotografías y sedes:

- Organizing Committee of the Games of the XIX Olympiad. (1968). *The Official Report of the Organizing Committee of the Games of the XIX Olympiad Mexico 1968, Volume 2: The organization*. (1ra edición.). Ciudad de México: Miguel Galas S.A.
- Google Maps. (2017).
- Open Street Maps (2017).

Fotografías:

Figura.1. Villasana, C., & Torres, R. (s.f). *Glorieta Cristobal Colón Y Paseo De La Reforma México*. [Imagen]. Recuperado a partir de <https://twitter.com/cdmexeneltiempo?lang=en>.

Figura.2. Wyman, L. (1968). *Photo 4. Mexico 68 Olympics Mexico City, Mexico*. [Imagen]. Recuperado a partir de <http://www.lancewyman.com/projects?id=82>.

Figura.3. Wyman, L. (1968). *Photo 5. Mexico 68 Olympics Mexico City, Mexico*. [Imagen]. Recuperado a partir de <http://www.lancewyman.com/projects?id=82>.

Figura.4. Organizing Committee of the Games of the XIX Olympiad. (1968). *Jubilant banner headlines in the capital's newspapers announce the designation of Mexico City as site of the 1968 Olympic Games*. [Imagen]. En: Organizing Committee of the Games of the XIX Olympiad. (1968). *The Official Report of the Organizing Committee of the Games of the XIX Olympiad Mexico 1968, Volume 2: The organization*. (1ra edición. p.36.). Ciudad de México: Miguel Galas S.A.

Figura.5. Villasana, C., Torres, R. (1968) *Estadio Universitario, adornado para los juegos olímpicos en 1968*. [Imagen]. Recuperado a partir de <https://twitter.com/cdmexeneltiempo?lang=en>.

2017:

Censo Población y mancha urbana:

- (INEGI), I. (2010). *Censo de Población y Vivienda 2010*. Beta.inegi.org.mx. Recuperado 4 Marzo de 2017, a partir de <http://www.beta.inegi.org.mx/programas/ccpv/2010/>.

- (INEGI), I. (1970). *Censo de Población y Vivienda 1970*. Beta.inegi.org.mx. Recuperado 4 Marzo de 2017, a partir de <http://www.beta.inegi.org.mx/proyectos/ccpv/1970/>.

Información sobre fotografías y sedes:

- La Metropoli.Org. (2015). *En la Sala de Armas se rehabilitan sus fachadas principales, los sanitarios de hombres y mujeres y el gimnasio; también se reparan las gradas y barandales, parte de la techumbre colgante y el alumbrado exterior, así como la rehabilitación de la plaza principal, áreas exteriores y el asta*. [Imagen]. Recuperado de: http://3.bp.blogspot.com/-M9rJz9Fx4JU/VoHyom_hC5I/AAAAAABQil/sGBT1nMkNa0/s1600/unidad5.jpg
- Stadiony.net. (2014). *Estadio Azteca* [Imagen]. Recuperado de: http://stadiumdb.com/pictures/stadiums/mex/estadio_azteca/estadio_azteca05.jpg.
- Centro de Información del Patrimonio de la CDMX. (2017). *Alberca olímpica “Francisco Márquez” y gimnasio “Juan de la Barrera”* [Imagen]. Recuperado de: <http://www.patrimonio.cdmx.gob.mx/ficha/166/1/5>.
- Nortonvonwerl. (2008). *Vista superior desde una de las torres de iluminación del Estadio Olímpico Universitario en Ciudad Universitaria, en la Ciudad de México*. [Imagen]. Recuperado de: <https://9968c6ef49dc043599a5-e151928c3d69a5a4a2d07a8bf3efa90a.ssl.cf2.rackcdn.com/387426.jpg>.
- Cycle City. (2017). *Velódromo Olímpico Agustín Melgar*. [Imagen]. Recuperado de: <https://cdn.lopezdoriga.com/wp-content/uploads/2017/04/aa09f858-0fdb-4cd9-91fd-3b9eb787c7d3-640x320.jpeg>.
- Google Maps. (2017).
- Open Street Maps (2017).

Sin Autor. (s.f). *Campo Marte, in the heart of the City*. [Imagen]. Recuperado de: <https://web.archive.org/web/20110711003619/http://www.fippolo.com/tournaments-news/campo-marte-in-the-heart-of-the-city.html>.

Milenio. (2014). *Remodelación por etapas de la pista de canotaje Virgilio Uribe Con una inversión de 20 millones de pesos, la pista de remo y canotaje de Cuemanco será rehabilitada para el Festival Deportivo Panamericano Comparte esta noticia La pista Virgilio Uribe de Cuemanco* [Imagen]. Recuperado de: <http://www.milenio.com/deportes/remodelacion-etapas-pista-canotaje-virgilio-uribe>.

Fotografías ciudad de México actual:

Figura.6. francerobert2001. (2015). *Mexico City - Paseo de la Reforma*. [Imagen]. Recuperado de: <https://www.flickr.com/photos/9273571@N02/19885887888>.

Figura.7. Ferzon. (2017). *Rolando por Salto del Agua* [Imagen]. Recuperado de: <https://accionintransigente.tumblr.com/post/159274046934/rolando-por-salto-del-agua>.

Figura.8. Castillo, S. (2017) *Estación de Metro de la ciudad de México, proyecto que ha cambiado la cara de la urbe.* [Imagen].

Figura.9. Castillo, S. (2017) *Oficinas del corporativo CARSO, sede de empresas como Telmex, que fueron privatizadas durante el TLCAN.* [Imagen].

Figura.10. Castillo, S. (2017) *Vista actual del Estadio Olímpico Universitario, que ha sufrido pocas modificaciones desde su utilización como sede para los juegos olímpicos.* [Imagen].

Medios masivos y la visión de México desde el extranjero

IMAGEN 4.9. Organizing Committee of the Games of the XIX Olympiad. (1968). *Taking "Everything is possible in peace" as the central theme of the campaign, and expressing it in various languages, cartoonist Abel Quezada depicted a friendly, harmonious world by means of lively drawings and cartoons, all with a humor that was both subtle and easily understood.* [Imagen]. Recuperado de: Organizing Committee of the Games of the XIX Olympiad. (1968). *The Official Report of the Organizing Committee of the Games of the XIX Olympiad Mexico 1968, Volume 4: The Cultural olympiad.* (1ra edición., p. 737). Ciudad de México: Miguel Galas S.A. [pág.126].

IMAGEN 4.10. Castillo, S. (2018). *Das Gesetz des Mestizen.*[Infografía] [pág.129] con información extraída de: *(de izquierda a derecha).*

- Der Spiegel (1968) *Portada principal Der Spiegel 2/1968.* [Imagen]. Recuperado de: <http://magazin.spiegel.de/EpubDelivery/spiegel/pdf/45465472>
- Kogelfranz, S. (1968). *Das Gesetz des Mestizen. En Der Spiegel, (2), 45-57.* Recuperado de: <http://magazin.spiegel.de/EpubDelivery/spiegel/pdf/45465472> . Traducción por autor.

IMAGEN 4.11. Castillo, S. (2018) *Mario Moreno "Cantinflas" en: País no alineado .*[Infografía] [pág.132] con información extraída de:

Figuras.1-6. Almazán, M., Moreno, M. (productores) y Delgado, M. (1967). *Su Excelencia.* [Largometraje]. México: Posa Films, Columbia Pictures Corporation.

Figura.7. Xinhua/Du Xiuxian. (1973). *El 20 de abril de 1973, el Presidente del Comité Central del Partido Comunista de China (PCCh) Mao Zedong se reunió en Beijing con el presidente mexicano Luis Echeverría Álvarez.* [Imagen]. Recuperado de: <http://www.ccchinamexico.org/es/Events/Detail/1487729566>.

Figura.8. Archivo Proceso foto. (1970). *Richard Nixon y Luis Echeverría, ex presidentes de EU y México, respectivamente.* [Imagen]. Recuperado de: <https://www.proceso.com.mx/434621/ guerra-contra-las-drogas-nixon-en-los-70s-plan-controlar-a-hippies-a-negros>

Figura.9. Ria Novosti / Dmitri Kozlov. (1968). *Antonio Carrillo Flores (izquierda), con el ministro de Exteriores de la URSS Andréi Gromyko en Moscú, en 1968.* [Image]. Recuperado de: https://es.rbth.com/internacional/america_latina/2015/09/21/mexico-y-rusia-una-relacion-calida-en-tiempos-de-guerra-fria_426581

Figura.10. McNamee,W., CORBIS., Getty Images. (1968). *President Lyndon Johnson escorts visiting Mexican President, Gustavo Diaz Ordaz to the reviewing stand for honors and speeches.* [Imagen]. Recuperado de: <https://www.gettyimages.fr/detail/photo-d'actualit%C3%A9/president-lyndon-johnson-escorts-visiting-mexican-photo-d'actualit%C3%A9/576826136>.

IMAGEN 4.12. Castillo, S. (2018) Cantinflas en: Pórtate bien Mexicano, por que viene la olimpiada.[Infografía] [pág.134] con información extraída de:

Figuras.1-6. Spots realizados por el Comité Organizador de las Olimpiadas (COO), fragmentos aparecen en:

- Fusionados Producciones / Sincronía Films (productores) Bolado, C y Aguirre S. (director). (2008). *1968* [Documental]. México. Fusionados Producciones / Sincronía Films.

Inspiración proviene de cartel publicitario de:

- Reachi,S., Posa Films. (productores) Delgado,M. (director). (1941). *El gendarme desconocido.* [Largometraje]. México. Posa Films.

IMAGEN 4.13. Organizing Committee of the Games of the XIX Olympiad. (1968). *Never in the history of the modern Games had a host city so clearly manifested Olympic Identity. Each of the Olympic installations and the principal thoroughfares leading to them were decorated by the Department of Urban Design. The vast plaza of Olympic Stadium (opposite) was painted with radial elements— derived from the logotype—which served to mark entrances.* [Imagen]. Recuperado de: Organizing Committee of the Games of the XIX Olympiad. (1968). *The Official Report of the Organizing Committee of the Games of the XIX Olympiad Mexico 1968, Volume 2: The Organization* (1ra edición., p. 324). Ciudad de México: Miguel Galas S.A. [pág.137].

IMAGEN 4.14. Ivan (2016). *COLORES FORMAS SIMETRIA TAPETE TRADICION HUAMANTLA TLAXCALA FERIA FESTIVIDADES ASERRIN TEXTURA TEXTURAS.* [imagen] Disponible en: <https://fotorecurso.com/image/iY> [Accedido el 19 Octubre de 2018]. [pág.138].

IMAGEN 4.15. Col. Villasana-Torres. (1968). *La avenida Insurgentes a la altura del cruce con Puebla, en la colonia Roma, en 1968. En el fondo se ve la construcción de la glorieta del Metro Insurgentes, y al frente, un puente peatonal provisional con publicidad de los Juegos Olímpicos.* [Imagen]. Recuperado de: <https://www.facebook.com/laciudaddemexicoeneltiempo/photos/a.195987210423307/3177710822250916/?type=3> [pág.138].

IMAGEN 4.16. Lance Wyman. (1966). *Mexico68 Olympic Games Logo + Sports Icons & Signs + Cultural Icons Mexico City, Mexico* [Imagen]. Recuperado de: <http://www.lancewyman.com/projects.php?id=81>. [pág.138].

IMAGEN 4.17. Castillo, S. (2018). *El fuego olímpico.* [Infografía] [pág.141] con información extraída de:

- Organizing Committee of the Games of the XIX Olympiad. (1968). *On the morning of August 23, 1968, the Olympic Flame is once again lighted at Olympia (opposite). Then the*

Tlatelolco a través de los medios de comunicación

first runner sets out toward Athens on the initial leg of the 8,460 mile journey by land and sea to Mexico City. [Imagen]. Recuperado de: Organizing Committee of the Games of the XIX Olympiad. (1968). *The Official Report of the Organizing Committee of the Games of the XIX Olympiad Mexico 1968, Volume 2: The Organization.* (1ra edición., p. 244). Ciudad de México: Miguel Galas S.A.

- Organizing Committee of the Games of the XIX Olympiad. (1968). *On August 27 the Flame arrived in Genoa, where the Greek Olympic Committee delivered it to their Italian counterparts. A ceremony was held in honor of Christopher Columbus before the house in which the great navigator was born, after which twenty-two runners relayed the Flame to the central bridge of Porta della Soprano. The next day the Flame was taken to the Ponte dei Mille naval base and carried aboard the Palinuro, a training vessel of the Italian Navy.* [Imagen]. Recuperado de: Organizing Committee of the Games of the XIX Olympiad. (1968). *The Official Report of the Organizing Committee of the Games of the XIX Olympiad Mexico 1968, Volume 2: The Organization.* (1ra edición., p. 248). Ciudad de México: Miguel Galas S.A.
- Organizing Committee of the Games of the XIX Olympiad. (1968). *Precisely on schedule, the Olympic Flame arrived at the port of Veracruz at 3:55 p.m. on October 6. Moments later, Eduardo Moreno, the first athlete ever to relay the Flame by water, received the torch from aboard the destroyer Durango. Holding it high, he swims 50 metres to the second of seventeen swimmers who carried the Flame 850 metres to the shore. There the first of 816 runners began the six-day relay to Mexico City.* [Imagen]. Recuperado de: Organizing Committee of the Games of the XIX Olympiad. (1968). *The Official Report of the Organizing Committee of the Games of the XIX Olympiad Mexico 1968, Volume 2: The Organization.* (1ra edición., p. 250). Ciudad de México: Miguel Galas S.A.
- Organizing Committee of the Games of the XIX Olympiad. (1968). *Everywhere in Mexico the Torch bearers are received with enthusiasm and great ceremony. In Puebla, the Flame gives fire to Tlatelolco braziers in the central plaza and at the new Cuauhtémoc Stadium. Dancers in Jalapa perform before a model of the El Tajín pyramid (opposite) and in the village of Huasteco, the Torch is greeted with a colorful parade.* [Imagen]. Recuperado de: Organizing Committee of the Games of the XIX Olympiad. (1968). *The Official Report of the Organizing Committee of the Games of the XIX Olympiad Mexico 1968, Volume 2: The Organization* (1ra edición., p. 256-257). Ciudad de México: Miguel Galas S.A.

IMAGEN 4.18. Castillo, S. (2018) *The place to go is Mexico.* [Infografía] [pág.143] con información extraída de:

- Prout, S. (1950). *Lot 415: Original Vintage 1950s Air France Travel Poster Mexico* [Imagen]. Recuperado de: <https://www.invaluable.com/auction-lot/original-vintage-1950s-air-france-travel-poster-m-3324E1990D>
- McNight Kauffer, E.(s.f). *Mexico - American Airlines - Bird Cage Vendor.* [Imagen]. Recuperado a partir de: <https://www.art.com/products/p25352950948-sa->

i7976527/e-mcknight-kauffer-mexico-american-airlines-bird-cage-vendor.htm?upi=F69PEH0&csOrigID=199677.

- Departamento de Turismo de México. (s.f). *México - Xochimilco*. [Imagen]. Recuperado a partir de <https://www.art.com/products/p12144778-sa-i6215781/guadalajara-mexico.htm?upi=EYUUL0&csOrigID=6739>.
- Eastern Airlines. (circa. 1960). *Al paso del tiempo la idea de promocionar a México cambiará un poco e integrará al turista a la que pudiera ser su experiencia "south of the border", según lo vemos en el siguiente anuncio de la empresa Eastern Air Lines*. [Imagen]. Recuperado a partir de: http://vamonosalbable.blogspot.com/2012/09/el-turismo-en-mexico-durante-el-sexenio_3.html.
- Novo, S. (1967). *New Mexican Grandeur, Mexico City*. [Imagen]. Recuperado a partir de: Castañeda, L. (2010). *Tlatelolco: Design, Media, and Politics at Mexico '68*. en Grey Room, No. 40 MIT Press, EE.UU. p.119.
- Felix Candela Architectural Records and Papers. (1968). *Pasaporte '68. American Express tourist guide to Mexico City published in The News, Mexico City, 13 October 1968*. [Imagen]. Recuperado a partir de: Castañeda, L. (2010). *Tlatelolco: Design, Media, and Politics at Mexico '68*. en Grey Room, No. 40 MIT Press, EE.UU. p.119.
- Jacques Greely Collection. (1969). *VII Gran Premio de México* [Imagen]. Recuperado a partir de: <https://www.pictorem.com/128729/Mexico%20Grand%20Prix%20VII%20Gran%20Premio%20De%20Mexico%201969.html>
- Bank of America. (1968). *Man-on-the-spot... in Mexico City* [Image]. Recuperado a partir de: <https://icaronycteris.tumblr.com/image/176998102747>

La Masacre del 2 de Octubre/ El espacio público como uso de control

1968: Año de transformación mundial y el contexto mexicano

IMAGEN 4.19. AFP Photo (1968). *The events in Paris of May 1968, when students fought street battles with police, are contrasted with repression in Egypt in the 1970s and 1980s*. [imagen] Disponible en: <https://www.thenational.ae/arts-culture/radwa-ashour-s-blue-lorries-is-a-bittersweet-chronicle-of-life-in-cairo-and-beyond-1.248904?videoId=5754807360001> [pág.144].

IMAGEN 4.20. Silver, H. / Corbis via Getty Images (1968). *Anti-Vietnam War March*. Disponible en: <https://www.gettyimages.com/detail/news-photo/anti-vietnam-war-march-news-photo/525107250>. [pág.149].

IMAGEN 4.21. Kelley,R., The LIFE Picture Collection / Getty Images. (1968). *March On Washington For Jobs And Freedom. Overhead view of the massive crowd assembled on the Mall in front of the Reflecting Pool and between the Lincoln and Washington monuments during the civil rights March on Washington for Jobs and Freedom*. [Imagen]. Recuperado de: <https://www.gettyimages.de/detail/nachrichtenfoto/overhead-view-of-the-massive-crowd-assembled-on-the-nachrichtenfoto/53456460>. [pág.149].

IMAGEN 4.22. Bettmann / Bettmann Archive. (1968). *US National Guard troops block off a street in Memphis as civil rights marchers pass on March 29, 1968.* [Imagen]. Recuperado de: <https://img.buzzfeed.com/buzzfeed-static/static/2017-01/23/14/asset/buzzfeed-prod-fastlane-03/sub-buzz-19773-1485201382-4.jpg>. [pág.149].

IMAGEN 4.23. Castillo, S. (2018) *New American cinema.* [Infografía] [pág.150] con información extraída de:

A) Cornell Cinema/Provided. (1968). “*Medium Cool*” and “*Columbia Revolt*” (shown) kick off a series of films at Cornell Cinema revisiting the tumultuous events of 1968. [Imagen]. Recuperado de: <http://news.cornell.edu/stories/2018/08/things-do-aug-24-31-2018-0>.

B) Cassavetes, J., McEndree, M., Ruban, A. (productores) y Cassavetes, J. (director). (1968). *Faces.* [Largometraje].EE.UU. Walter Reade Organization/ Continental Distributing.

C) Shaw, S., Shaw Family Archives / Getty Images. (1958). *John Cassavetes Directing ‘Shadows’ NEW YORK - 1958: Director John Cassavetes behind a camera in 1958 during the filming of ‘Shadows’ in New York, New York.* [Imagen]. Recuperado de: <https://www.gettyimages.com/detail/news-photo/director-john-cassavetes-behind-a-camera-in-1958-during-the-news-photo/504804294>

D) Antonioni, M. (1968).*Zabriskie Point.* [Imagen]. Recuperado de: Ponti, C., Starr, H. (productores) y Antonioni, M. (director). (1968). *Zabriskie Point.* [Largometraje].EE.UU. Metro Goldwyn Mayer.

E) Silver Screen Collection/Getty Images. (1968). *Easy Rider Dennis Hopper (1936-2010), US actor, and Peter Fonda, wearing a stars-and-stripes helmet, riding their chopper motorcycles, with Jack Nicholson, US actor, wearing a gold American football helmet, on the back of Fonda’s motorcycle, in a publicity still issued for the film, ‘Easy Rider’, USA, 1969. The film, directed by Dennis Hopper, starred Hopper as ‘Billy’, Fonda as ‘Wyatt’, and Nicholson as ‘George Hanson’.* [Imagen]. Recuperado de : <https://www.gettyimages.com/detail/news-photo/dennis-hopper-us-actor-and-peter-fonda-wearing-a-stars-and-news-photo/140796159>.

F) Roberts, I. (1963). *Jonas Mekas, left, with his brother, Adolfas, at the Filmmakers’ Cooperative, New York, in 1962.* [Imagen]. Recuperado de: <https://www.theguardian.com/film/2019/jan/24/jonas-mekas-obituary>.

G) Sunset Boulevard/Corbis via Getty Images. (1968). *On the set of Rosemary’s Baby American actors Mia Farrow between Sidney Blackmer and Ruth Gordon on the set of Rosemary’s Baby written and directed by Polish-French Roman Polanski.* [Imagen]. Recuperado de : <https://www.gettyimages.com/detail/news-photo/american-actors-mia-farrow-between-sidney-blackmer-and-ruth-news-photo/607403488>.

IMAGEN 4.24. Barbey, B., Magnum Photos (1968). *Posters at a French university celebrating communist leaders.*[Imagen] Recuperado de: <https://static01.nyt.com/images/2018/04/16/world/europe/xxParis68May-slide-0WO7/xxParis68May-slide-0WO7-superJumbo.jpg?quality=90&auto=webp>. [pág.153].

IMAGEN 4.25. Agence France-Presse / Getty Images (1968). *Police forces in the Latin Quarter in Paris during the “night of barricades” on May 10 to 11.*[Imagen] Recuperado de: <https://static01.nyt.com/images/2018/05/06/world/europe/06Paris68May3/xxParis68May-slide-M8KH-superJumbo.jpg?quality=90&auto=webp>. [pág.153].

IMAGEN 4.26. Associated Press (1968). *Students in the Latin Quarter being led to a police station on May 11. Hundreds of students were arrested during the protests that night, and hundreds more hospitalized, as were a number of police officers.* [Imagen] Recuperado de: <https://static01.nyt.com/images/2018/04/16/world/europe/xxParis68May-slide-CYFT/xxParis68May-slide-CYFT-superJumbo.jpg?quality=90&auto=webp>. [pág.153].

IMAGEN 4.27. Gamma-Keystone, via Getty Images (1968). *Hundreds of thousands of people demonstrated their support for President Charles De Gaulle on May 31, 1968. Many sang “La Marseillaise” on the tomb of the Unknown Soldier.* [Imagen] Recuperado de: <https://static01.nyt.com/images/2018/04/16/world/europe/xxParis68May-slide-VWFS/xxParis68May-slide-VWFS-superJumbo.jpg?quality=90&auto=webp>. [pág.153].

- Atelier Populaire. (1968). *L’Intox vient a Domicile.* [Ilustración] Recuperado de: <https://www.theparisreview.org/blog/wp-content/uploads/2011/09/028-Poison.jpg> [pág.153].
- Atelier Populaire. (1968). *Retour a la normale.* [Ilustración] Recuperado de: <https://www.theparisreview.org/blog/wp-content/uploads/2011/09/normal.jpg> [pág.153].
- Atelier Populaire. (1968). *Sois Jeune et tais toi.* [Ilustración] Recuperado de: <https://www.theparisreview.org/blog/wp-content/uploads/2011/09/juene.jpg> [pág.153].

IMAGEN 4.28. Castillo, S. (2017) *mayo francés de 1968.* [Ilustración] [pág.154-155].

IMAGEN 4.29. Castillo, S. (2018) *La nouvelle vague Française.* [Ilustración] [pág.157] con información extraída de: (*De izquierda a derecha*)

- Hulton-Deutsch Collection/CORBIS/Corbis via Getty Images. (1968). *Film Director Jean-Luc Godard, 1968 French film director Jean-Luc Godard on the set of the film Sympathy for the Devil, starring the Rolling Stones.* [Imagen] Recuperado de: <https://www.gettyimages.com/detail/news-photo/french-film-director-jean-luc-godard-on-the-set-of-the-film-news-photo/613508514>.
- Depardon, R., Magnum Photos. (1967) *François TRUFFAUT and Jean-Pierre LEAUD.* [Imagen] Recuperado de: <https://pro.magnumphotos.com/Asset/-2S5RYDIOLR3D.html>.
- De Beauregard, C.(productor) Godard, J. (Director) (1961). *Le Petit soldat* [Película]. Francia: Les Productions Georges de Beauregard, Société Nouvelle de Cinématographie (SNC).[Fotograma].
- AFP. (1968). *For a government that’s impervious to FTII protest, a warning from 1968 France.* [Imagen]. Recuperado de: <https://scroll.in/article/756459/for-a-government-thats-impervious-to-ftii-protest-a-warning-from-1968-france>.
- Dussart, P .(productor) Godard, J. (Director) (1967). *La Chinoise* [Película]. Francia: Anouchka Films, Les Productions de la Guéville, Athos Films, Parc Film, Simar Films. [Fotograma].
- Collard, E., Pearson, M., Quarrier, I.(productor) Godard, J. (Director) (1968). *One Plus One.* [Película]. Francia: Cupid Productions.[Fotograma].

IMAGEN 4.30. Castillo, S. (2019) *Nuestro norte es el sur.* [Ilustración] [pág.162-163] Basado en ilustración de: Torres García, J. (1943). *América Invertida.* con información extraída de:

- Tomás Gutiérrez Alea: canarias7.es. (1965). *Tomás Gutiérrez Alea* [Imagen]. Recuperado de: <https://www.hffny.com/2018/tomas-gutierrez-alea/>

Tlatelolco a través de los medios de comunicación

- **Óscar Menéndez:** Cineteca Nacional. (2016). *Cineteca Nacional dedica retrospectiva al destacado documentalista mexicano Óscar Menéndez* [Imagen]. Recuperado de: http://revistacinefagia.com/wp-content/uploads/2014/01/Cartel_Oscar_Menendez.jpg.
- **Luis Ospina:** Tapia Jaurégui, T. (2016). Andrés Caicedo y Luis Ospina. [Imagen]. Recuperado de: https://www.vice.com/es_co/article/5g8n9q/por-qu-los-colombianos-seguimos-obsesionados-con-caliwood.
- **Jorge Sanjines:** Corral, C. (1965). *Beatriz Palacios, junto a Jorge Sanjines. Palacios dirigió el filme Las banderas del Amanecer.* [Imagen]. Recuperado de: <https://www.paginasiete.bo/gente/2017/9/21/guerreras-imagenes-152831.html>.
- **Glauber Rocha:** Sin Autor (1964). *La pasión de Glauber Rocha.* [image] Recuperado de: <https://www.voltairenet.org/local/cache-vignettes/L316xH268/gla300-3bf0e.jpg>.
- **Mario Handler:** Sin Autor..(s.f.). *Mario Handler: el cineasta incómodo* [Image]. Recuperado de: <http://continuidaddeloslibros.com/wp-content/uploads/2016/04/handler-joven.jpg>
- **Fernando Solanas y Octavio Getino:** Getino, O., Solanas,F. (productores) Getino, O., Solanas, F. (Directores) (1971). *Perón: La revolución justicialista* [Película]. Argentina: Fernando Solanas y Octavio Getino. [Fotograma].
- **Miguel Littín:** Sin Autor. (1979). *Gabriel García Márquez, Geraldine Chaplin y Miguel Littín durante el rodaje de La viuda de Montiel (1979)* [Imagen]. Recuperado de: [http://3.bp.blogspot.com/-giQu7-DanqM/UUbZXA8yz9I/AAAAAAAAAEtU/EkssqHWymyI/s640/La+viuda+de+Montiel+\(3\).jpg](http://3.bp.blogspot.com/-giQu7-DanqM/UUbZXA8yz9I/AAAAAAAAAEtU/EkssqHWymyI/s640/La+viuda+de+Montiel+(3).jpg)

Fotogramas de películas (*De Izquierda a derecha*):

- Ménendez, O. (productor) Ménendez, O. (Director) (1966). *Todos somos hermanos.*[Película]. México: Centro Universitario Universitario de Estudios Cinematográfico. [Fotograma].
- Mendoza, M. (productor). Gutiérrez Alea, T. (Director) (1968). *Memorias del Subdesarrollo.* [Película]. Cuba: Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográfica. [Fotograma].
- Ospina, L. (productor). Ospina, L. (Director) (1966). *Via cerrada* [Película]. Colombia: Luis Ospina.. [Fotograma].
- Castedo, N. (productor) Sanjines, J. (Director) (1966). *Ukamau.*[Película]. Bolívia: Producciones Sanjines. [Fotograma].
- Barbosa, J., Dos Santos, L., Mendes, L., Rocha,G. (productor) Rocha, G. (Director) (1964). *Deus e o Diabo na Terra do Sol.*[Película]. Brasil : Banco Nacional de Minas Gerais, Copacabana Filmes, Luiz Augusto Mendes Produções Cinematográficas. [Fotograma].
- Handler, M. (productor) Handler, M. (Director) (1968). *Me gustan los estudiantes.* [Película]. Uruguay : Mario Handler. [Fotograma].
- Pallerio, E., Solanas,F. (productores) Getino, O., Solanas,F. (Directores). (1968). *La hora de los hornos.*[Película]. Argentina: Grupo Cine Liberación, Producciones Solanas. [Fotograma].
- Littín, M. (productores) Littín,M. (Directores). (1965). *Por la tierra ajena.*[Película]. Chile: Cine Experimental de la Universidad de Chile. [Fotograma].

IMAGEN 4.31. Castillo, S. (2019). *Únete pueblo!* [collage] [pág.167]. Basado en:

Figura 1: Sin Autor. (1965). *1965: Cinco mil médicos suspenden labores en la Ciudad de México en demandas de mejores condiciones salariales. El movimiento se venía gestando meses atrás en búsqueda de respuesta.* [Imagen]. Recuperado de: <https://www.debate.com.mx/mexico/2-de-octubre-por-que-la-matanza-20141001-0170.html>

Figura 2: Archivo Ricardo Montejano. (1960). *Los jaramillistas, la estirpe de Zapata que no entregó las armas.* [Imagen]. Recuperado de: <https://desinformemonos.org/wp-content/uploads/2017/05/JARAMILLO-desinfo-.jpg>.

Figura 3: Sin Autor. (1958). *Movimiento ferrocarrilero de 1958.* [Imagen]. Recuperado de: Óscar, A. (2007). *Semblanza de Mario Pavón Flores, testigo y protagonista del movimiento obrero.* en *Alegatos UAM Azcapotzalco*, (67, Noviembre-Diciembre 2007). Recuperado de: <https://www.azc.uam.mx/publicaciones/alegatos/pdfs/61/67/BUENO%20Alegatos%2067.pdf>.

Figura 4: Ménendez, O., Cine Independiente de México (productores) y Ménendez, O. (Director) (1968). *Únete Pueblo.* [cinta cinematográfica] México: Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC).

Figura 5: Cineteca Nacional. (1967). *En las décadas de 1960 y 1970 retrató la situación política y social de México* [Imagen]. Recuperado de: <https://closeupmexico.com/oscar-menendez-en-busca-de-un-mexico-utopico-2/#jp-carousel-7610>.

IMAGEN 4.32 Castillo, S. (2019) *notas sobre mural efímero.* [collage] [pág.170-171]. Basado en:

- Dirección General de Difusión Cultural, Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC) (productores) y Kammfer, R. (Director) (1968). *Mural Efímero.* [cinta cinematográfica] México: Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC). Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=B3o7_ToFqI8.

Únete pueblo no nos abandones... Las versiones de la masacre

IMAGEN 4.33. Castillo, S. (2019). *Un pueblo sin libertad es un pueblo muerto en 8mm* [fotomontaje][pág.174] Basado en:

- Ménendez, Ó. (1968). *Plaza de las Tres Culturas, 17:30 hrs., 2 de octubre, 1968.* [Imagen]. Recuperado de: Hajar Serrano, A. (2016). *Óscar Menéndez: Por una fotografía crítica.* En *Voz de la Tribu.: Universidad Autónoma del Estado de Morelos.* (Núm. 9, Agosto-Octubre 2016). México.

IMAGEN 4.34. Archivo Heraldo de México. (1968). *1968: Disparan a la Voca 7 y soldados impiden mitin en Tlatelolco; el CNH suspende actos* [Imagen]. Recuperado de: <https://www.animalpolitico.com/2018/08/disparan-voca-7-tlatelolco-68/>. [pág.178]

IMAGEN 4.35. Archivo Heraldo de México. (1968). *Diez minutos de metralla y, de nuevo, los guantes blancos.* [Imagen]. Recuperado de: <https://www.animalpolitico.com/2018/08/disparan-voca-7-tlatelolco-68/> [pág.178].

IMAGEN 4.36. Archivo Heraldo de México. (1968). *Diez minutos de metralla y, de nuevo, los guantes blancos.* [Imagen]. Recuperado de: <https://www.animalpolitico.com/2018/08/disparan-voca-7-tlatelolco-68/> [pág.178].

IMAGEN 4.37. Archivo Heraldo de México. (1968). *Diez minutos de metralla y, de nuevo, los guantes blancos.* [Imagen]. Recuperado de: <https://www.animalpolitico.com/2018/08/disparan-voca-7-tlatelolco-68/> [pág.179].

IMAGEN 4.38. Archivo Heraldo de México. (1968). *Diez minutos de metralla y, de nuevo, los guantes blancos.* [Imagen]. Recuperado de: <https://www.animalpolitico.com/2018/08/disparan-voca-7-tlatelolco-68/> [pág.179].

IMAGEN 4.39. Archivo UNAM (1968). *Barricadas realizadas por estudiantes en la Vocacional 7 para impedir la ocupación militar de la escuela.* [Imagen]. Recuperado de: <https://i2.wp.com/lasdeldia.com/wp-content/uploads/2018/08/331.jpg> [pág.179].

IMAGEN 4.40. Archivo UNAM (1968). *Soldados disparan contra los estudiantes de la vocacional 7 para después ocupar las instalaciones en agosto de 1968.* [Imagen]. Recuperado de: <https://i1.wp.com/lasdeldia.com/wp-content/uploads/2018/08/431.jpg> [pág.179].

IMAGEN 4.41. Castillo, S. (2018). *El silencio no significa rendición. ¡Aquí nadie se rinde!* [collage] [pág.182-183]. con información extraída de: (*De izquierda a derecha*)

- Archivo Histórico de la UNAM. (1968). *Asamblea en CU, posiblemente el 1 de agosto, al inicio de la Marcha por la Dignidad Universitaria.* [Imagen]. Recuperado de: <https://www.pagina66.mx/wp-content/uploads/2018/02/27una1-831x560.jpg>
- Archivo Histórico de la UNAM. (1968). *A 50 años de que el Ejército destruye la puerta de la Preparatoria de San Ildefonso y con ello, la autonomía de la Máxima Casa de Estudios,* [Imagen]. Recuperado de: https://www.elsoldemexico.com.mx/incoming/ey0b7w-bazukazo-san-ildefonso.jpg/alternates/LANDSCAPE_768/bazukazo-san-ildefonso.jpg.
- Archivo/EFE. (1968). *Five images of student protests and the Olympic games accompany the texts that tell the story of how young people of 1968 demanded a new social order.* [Imagen]. Recuperado de: https://www.eluniversal.com.mx/sites/default/files/styles/f03-651x400/public/2018/09/21/tlatelolco.jpg?itok=d8Dv_Tq2.
- Centro Cultural Universitario Tlatelolco. (1968). *13 de septiembre, 1968. Manifestación del Silencio. A lo largo del Paseo de la Reforma 250 mil personas marchan en completo silencio, exponiendo con carteles y tapabocas su rechazo a los calificativos “provocadores y revoltosos”.* *Imágenes expuestas en el Memorial 68.* [Imagen]. Recuperado de: https://ep01.epimg.net/verne/imagenes/2016/09/30/mexico/1475271675_862613_1475276323_sumario_normal.jpg
- Centro Cultural Universitario Tlatelolco. (1968). *13 de septiembre, 1968. Manifestación del Silencio en Paseo de la Reforma.. Imágenes expuestas en el Memorial 68* [Imagen]. Recuperado de: https://ep01.epimg.net/verne/imagenes/2016/09/30/mexico/1475271675_862613_1475276323_sumario_normal.jpg
- Centro Cultural Universitario Tlatelolco. (1968). *27 de agosto, 1968. Se realiza una manifestación desde el Museo de Antropología hasta el Zócalo. Los estudiantes izan una bandera rojinegra, que más tarde bajaron. Con permiso de las autoridades religiosas tocan las campanas de la Catedral. Se vota establecer una asamblea permanente hasta la realización del*

diálogo público. En la madrugada los estudiantes son desalojados violentamente por la fuerza pública. [Imagen]. Recuperado de: https://ep01.epimg.net/verne/imagenes/2016/09/30/mexico/1475271675_862613_1475276323_sumario_normal.jpg

IMAGEN 4.42. Castillo, S. (2018). *Espacios para la resistencia* [Gráfico] [pág.188-189]. con información extraída de:

Figura .1. Archivo Fotográfico El Heraldo de México Gutiérrez Vivó-Balderas. (1968). *El Ángel de la Independencia, 27 de agosto de 1968* [Imagen]. Recuperado de: <https://i0.wp.com/cultura.nexos.com.mx/wp-content/uploads/2018/10/04-angel.jpg?w=800&ssl=1>.

Figura .2. Archivo Fotográfico El Heraldo de México Gutiérrez Vivó-Balderas. (1968). *Estudiantes aplaudieron mitin en Tlatelolco.* [Imagen].

Figura .3. Manuel Gutiérrez Paredes / Archivo Histórico de la UNAM. (1968). *Marcha de estudiantes en el zócalo 1968* [Imagen]. Recuperado de: https://www.iis.unam.mx/blog/wp-content/uploads/2018/08/MGP2170_141.jpg.

Figura .4. Archivo Histórico de la UNAM. (1968). *Más de ocho mil estudiantes se concentraron en el mitin de esta mañana en CU.* [Imagen]. Recuperado de: <https://img.culturacolectiva.com/content/2018/09/11/1536696087137/no-regresaremos-a-clases-unam-a-50-del-68-11-septiembre-high.png>.

Figura .5. Archivo Fotográfico El Heraldo de México Gutiérrez Vivó-Balderas. (1968). *Los Perros están con nosotros.* [Imagen].

Figura .6. Manuel Gutiérrez Paredes/ Archivo Histórico de la UNAM. (1968). *Movilización, en agosto de 1968, por la liberación de detenidos, con gran presencia femenina frente al Monumento a la Madre en el entonces Distrito Federal* [Imagen]. Recuperado de: <https://www.jornada.com.mx/2018/09/22/fotos/007n1pol-1.jpg>.

IMAGEN 4.43. Castillo, S. (2018) *Mitin en la plaza de las tres Culturas.* [Ilustración] [pág.190-191].

IMAGEN 4.44. Castillo, S. (2018). *2 de Oct 1968.* [Collage] [pág.194-195]. con información extraída de: (*De izquierda a derecha*)

- Castellanos, R. (1968). *Memorial de Tlatelolco.* En Castellanos, R. (1972). “*Poesía no eres tú*” *Obra poética 1948-1971.* México: Fondo de Cultura Económica (Letras Mexicanas). p. 287-288.
- **Imágenes:**
 - A) Mario De Biasi; Sergio Del Grande/Mondadori via Getty Images. (1968). *Mexican soldiers in the street in Mexico City to fight the student movement. Mexico City, October 1968.* [Imagen]. Recuperado de: <https://www.gettyimages.com.mx/detail/fotograf%C3%ADa-de-noticias/mexican-soldiers-in-the-street-in-mexico-city-fotograf%C3%ADa-de-noticias/141567073>.
 - B) Jesus Díaz/ Associated Press. (1968). *Flucht aus einem Krisengebiet: Auch viele Anwohner verließen angesichts der Gewalt ihre Wohnungen. Um keine Protestler entkommen zu lassen, durchsuchten Sicherheitskräfte jeden, der den Ort des Geschehens verließ.* [Imagen]. Recuperado de: https://cdn.prod.www.spiegel.de/images/de0a3c0f-0001-0004-0000-000000753582_w1528_r1.4347202295552368_fpx64.1_fpy49.98.jpg
 - C) Bettmann / Getty images. (1968). *10/4/1968-Mexico City, Mexico-Armored cars and troopers stand guard adjacent to a vocational school from which a lone sniper 10/4 cut down a passerby as this city teeter-tottered edgily between Olympic peace and “city guerilla” warfare.*

[Imagen]. Recuperado de: <https://www.gettyimages.com.mx/detail/fotograf%C3%ADa-de-noticias/mexico-city-mexico-armored-cars-and-troopers-fotograf%C3%ADa-de-noticias/515412262?adppopup=true>.

D) Archivo General de la Nación. (1968). *Mientras un soldado mexicano yace herido en el suelo, otro dispara a los manifestantes en Tlatelolco, el 2 de octubre de 1968* [Imagen]. Recuperado de: https://static01.nyt.com/images/2018/09/30/universal/es/3068-ES-1/merlin_8906562_ff7b9280-e11a-4c3e-8a16-2f9ee23561cb-jumbo.jpg?quality=90&auto=webp

E) Associated Press. (1968). *Militärpräsenz: Panzer hielten den Platz bis zum Morgengrauen besetzt.* [Imagen]. Recuperado de: https://cdn.prod.www.spiegel.de/images/a9eab4b4-0001-0004-0000-000000753564_w1528_r1.0330578512396693_fpx55.17_fpy44.98.jpg

F) Associated Press. (1968). *Bilanz eines Massakers: Am 2. Oktober 1968 starben auf dem Platz der Drei Kulturen in Mexiko-Stadt hunderte Studenten im Kugelbagel. Viele Überlebende wurden bis auf die Unterhosen ausgezogen und durchsucht.* [Imagen]. Recuperado de: <https://cdn.prod.www.spiegel.de/images/b171b354-0001-0004-00>.

IMAGEN 4.45. Centro Universitario de Cinematografía (productores) y Leobardo López Aretche(director), Oriana Fallaci y Leobardo López Aretche(Guión) (1968). *El Grito* [Cinta Cinematográfica].México. Centro Universitario de Cinematografía. [fotogramas] [pág.199].

IMAGEN 4.46. Associated Press. (1968). *La drammatica sequenza del momento in cui Oriana viene ferita a Città del Messico nel 1968* . [Imagen]. Recuperado de: <http://www.oriانا-fallaci.com/la-drammatica-sequenza-del-momento-cui-oriانا-viene-ferita-citt-del-messico-nel-1968/foto.html> [fotogramas] [pág.202].

IMAGEN 4.47. Centro Universitario de Cinematografía (productores) y Leobardo López Aretche(director), Oriana Fallaci y Leobardo López Aretche(Guión) (1968). *El Grito* [Cinta Cinematográfica].México. Centro Universitario de Cinematografía. [fotogramas] [pág.205].

IMAGEN 4.48. Centro Universitario de Cinematografía (productores) y Leobardo López Aretche(director), Oriana Fallaci y Leobardo López Aretche(Guión) (1968). *El Grito* [Cinta Cinematográfica].México. Centro Universitario de Cinematografía. [fotogramas] [pág.205].

IMAGEN 4.49. Centro Universitario de Cinematografía (productores) y Leobardo López Aretche(director), Oriana Fallaci y Leobardo López Aretche(Guión) (1968). *El Grito* [Cinta Cinematográfica].México. Centro Universitario de Cinematografía. [fotogramas] [pág.205].

IMAGEN 4.50. Centro Universitario de Cinematografía (productores) y Leobardo López Aretche(director), Oriana Fallaci y Leobardo López Aretche(Guión) (1968). *El Grito* [Cinta Cinematográfica].México. Centro Universitario de Cinematografía. [fotogramas] [pág.207].

IMAGEN 4.51. Centro Universitario de Cinematografía (productores) y Leobardo López Aretche(director), Oriana Fallaci y Leobardo López Aretche(Guión) (1968). *El Grito* [Cinta Cinematográfica].México. Centro Universitario de Cinematografía. [fotogramas] [pág.207].

IMAGEN 4.52. Centro Universitario de Cinematografía (productores) y Leobardo López Aretche(director), Oriana Fallaci y Leobardo López Aretche(Guión) (1968). *El Grito* [Cinta Cinematográfica].México. Centro Universitario de Cinematografía. [fotogramas] [pág.207].

IMAGEN 4.53. 4.54. Castillo, S. (2018). *La plaza como espacio de Control* [Gráfico] [pág.210,211,214,215]. con información extraída de:

Figura .1. Archivo Fotográfico El Heraldo de México Gutiérrez Vivó-Balderas. (1968). *Soldados arriban a la plaza por el acceso al sur por el jardín de Santiago Tlatelolco* [Imagen]. Recuperado de: <https://www.animalpolitico.com/wp-content/uploads/2018/10/Soldados-Tlatelolco-2oct68-ArchivoHeraldoDeMe%CC%81xicoGutie%CC%81rrezVivo%CC%81UIA-1.jpg>

Figura .2. Agencia EL UNIVERSAL. (1968). *2 de octubre de 1968. El Ejército ocupa los edificios de Tlatelolco y la Plaza de las Tres Culturas.* [Imagen]. Recuperado de: http://cosal.es/wordpress/wp-content/uploads/2015/10/1378606_636357876404288_1686254017_n.jpg

Figura .3. Archivo Fotográfico El Heraldo de México Gutiérrez Vivó-Balderas. (1968). *Helicoptero sobrevuela la unidad habitacional.* [Imagen]. Recuperado de: <https://www.animalpolitico.com/wp-content/uploads/2018/10/Helico%CC%81ptero-Tlatelolco-2oct68-ArchivoHeraldoDeMe%CC%81xicoGutie%CC%81rrezVivo%CC%81UIA-1.jpg>

Figura .4. García, H. (1968). *México 1968.* [Imagen]. Recuperado de: <http://3.bp.blogspot.com/-OAeY4-jZuz0/UBBLK4VUpYI/AAAAAAAAJHs/KLIhYOQbo0o/s400/Hector+Garc%C3%ADa+-+Mex+DF+1968.jpg>

Figura .5. Desconocido. (1968). *El Batallón Olimpia en acción en Tlatelolco.* [Imagen]. Recuperado de: <http://tlatelolco1968.camacho.com.mx/002sem.jpg>

imagen Aérea 1. Cia. Mexicana Aerofoto / Colección ICA. (1964). *Conjunto habitacional Adolfo López Mateos visto hacia la plaza de las Tres Culturas.* [Imagen]. Recuperado de: <https://img.maspormas.com/2017/03/aerea-tlatelolco.jpg>

imagen Aérea 2. Cia. Mexicana Aerofoto / Colección ICA. (1964). *23 de marzo de 1965, Jardín de Santiago y Tercera Sección* [Imagen]. Recuperado de: http://4.bp.blogspot.com/-XDK31upcoYc/TzIzIpxAMWI/AAAAAAAAALQ/Gm_yM7IRQXc/s640/obl_sn_018881r+an%CC%83o+1965.jpg

imagen Aérea 3. Cia. Mexicana Aerofoto / Colección ICA. (1964). *22 de abril de 1968, Plaza de las Tres Culturas y la Tercera Sección (Cuatro meses antes de los acontecimientos de la lucha estudiantil)* [Imagen]. Recuperado de: http://4.bp.blogspot.com/-XDK31upcoYc/TzIzIpxAMWI/AAAAAAAAALQ/Gm_yM7IRQXc/s640/obl_sn_018881r+an%CC%83o+1965.jpg

imagen Aérea 4. Cia. Mexicana Aerofoto / Colección ICA. (1964). *2 de abril de 1968, la Plaza, la Iglesia de Santiago con su ex-convento con sus arcos originales y Ciudad Tlatelolco reluciente* [Imagen]. Recuperado de: http://2.bp.blogspot.com/-hfTWtcl1Oek/Tzps9lcIU4I/AAAAAAAAAMg/9vDE3A-z96Q/s640/obl_sn_019635r+an%CC%83o+1968.jpg

Figura .6. Hermanos Mayo / Archivo general de la nación. (1968). *Cristales rotos en la Secretaría de Relaciones Exteriores muestran los estragos generados por el evento del 2 de octubre* [Imagen]. Recuperado de: Mraz, J. (1997) *Fotografiar el 68* En: *Política y Cultura*, núm. 9, invierno, 1997 pp. 105-128 Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Xochimilco Distrito Federal, México.

Figura .7. Archivo Fotográfico El Heraldo de México Gutiérrez Vivó-Balderas. (1968). *Gente es desalojada de sus departamentos ante el miedo y despliegue del operativo que sucedió el 2 de octubre.* [Imagen].

Figura .8. Archivo Fotográfico El Heraldo de México Gutiérrez Vivó-Balderas. (1968). *Departamento que fué utilizado como base de vigilancia para los eventos muestra los estragos de la ocupación.* [Imagen].

Figura .9. Hermanos Mayo / Archivo General de la Nación. (1968). *Militares en la Plaza*

Tlatelolco a través de los medios de comunicación

de las Tres Culturas. [Imagen]. Recuperado de: <https://cdn.proceso.com.mx/media/2014/10/ta6.jpg>.

Figura .10. Archivo Fotográfico El Heraldo de México Gutiérrez Vivó-Balderas. (1968). *Soldados acceden a la Secretaria de Relaciones Exteriores*[Imagen].

Figura .11. Archivo Fotográfico El Heraldo de México Gutiérrez Vivó-Balderas. (1968). *El Ejército, en alerta especial; militares ocupan departamentos en Tlatelolco* [Imagen]. Recuperado de: <https://www.animalpolitico.com/wp-content/uploads/2018/10/BotaSoldado-Tlatelolco-2oct68-ArchivoHeraldoDeMe%CC%81xicoGutie%CC%81rrezVivo%CC%81UIA-3.jpg>

Figura .12. Archivo General de la Nación (1968). *Croquis del gral. Marcelino García Barragán para realizar el operativo en la Plaza de las tres Culturas* [Imagen]. Recuperado de: <https://a50del68.com/>.

Figura .13. Gutiérrez Paredes, M / Archivo Histórico de la UNAM (1968). *Mitin-Tlatelolco-aprehension-lideres-octubre-1968* [Imagen]. Recuperado de: <http://www.ahunam.unam.mx:8081/index.php/mgp3094>.

Figura .14. Archivo Fotográfico El Heraldo de México Gutiérrez Vivó-Balderas. (1968). *Soldados llegan a Tlatelolco.*[Imagen]. Recuperado de: <https://a50del68.com>.

IMAGEN 4.55. Centro Universitario de Cinematografía (productores) y Leobardo López Aretche(director), Oriana Fallaci y Leobardo López Aretche(Guión) (1968). *El Grito* [Cinta Cinematográfica].México. Centro Universitario de Cinematografía. [fotogramas] [pág.217].

IMAGEN 4.56. Hermanos Mayo / Archivo general de la nación. (1968). *Sección cronológica núm. 24618.* [Imagen]. Recuperado de: Mraz, J. (1997) *Fotografiar el 68* En: *Política y Cultura*, núm. 9, invierno, 1997 pp. 105-128 Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Xochimilco Distrito Federal, México. [pág.221].

IMAGEN 4.57. Fundación ICA. (1968). *Gustavo Díaz Ordaz tours the Tlatelolco station, Mexico City subway, November 20, 1970.* [Imagen]. Recuperado de: Castañeda. L. (2014). *Spectacular Mexico: Design, Propaganda, and the 1968 Olympics.* University of Minnesota Press, EE.UU. [pág.221].

IMAGEN 4.58. Servín. A (2018). *Exhibición de la película “El Grito” el 2 de octubre de 2018 en la plaza de las tres culturas.*[Imagen]. Cortesía del autor.[pág.224].

IMAGEN 4.59. Castillo. S (2018). *Remembranza en la Plaza de las Tres Culturas el 2 de octubre de 2018.*[Imagen]. [pág.225].

IMAGEN 4.60. Castillo. S (2018). *Media asta en la Plaza de las tres Culturas, el 2 de octubre de 2018 para la conmemoración número 50 de los eventos.*[Imagen]. [pág.225].

IMAGEN 4.61. Arrellano Bonilla, D. (sin fecha). *Hacia la iglesia de Santiago a misa de siete. Al fondo, el paso peatonal a desnivel en San Juan de Letrán; ahora Pórtico Antonio Caso en Eje Central.* Recuperado de: <http://4.bp.blogspot.com/-90mmS9mlmUI/TvN2sBIE5CI/AAAAAAAAABeM/omQfu6bAFII/s640/desnivelEJE.jpg> [Imagen]. [pág.243].

CAPÍTULO 4: EN LA CRISIS Y EL SISMO DE 1985.

IMAGEN 5.1. Keystone USA-ZUM/Rex Shutterstock. (1985). *The Nuevo Leon flats in Tlatelolco after the 8.1-magnitude earthquake on 9 September 1985*. [Imagen]. Recuperado de: <https://i.guim.co.uk/img/static/sys-images/Guardian/Pix/pictures/2015/4/30/1430391235130/9316d2d5-a4d9-4073-8e03-f12a57cd1853-1020x678>. [Imagen]. [pág.244].

El naufragio del estado benefactor: Tlatelolco durante las crisis económicas.

IMAGEN 5.2. Emilio Caballido (Productor) y Gilberto Gazcón (Director), Emilio Caballido y Gilberto Gazcón (Guión) (1971). *Los Novios* [Cinta Cinematográfica]. México. Cinematográfica Jalisco S.A. [Fotogramas]. [pág.247].

IMAGEN 5.3. Edgardo Gazcón (Productor) y Alejandro Galindo (Director), Raúl Astor y Federico Curiel (Guión) (1970). *Apreniendo a vivir / Simplemente Vivir* [Cinta Cinematográfica]. México. Cinematográfica Jalisco S.A. [Fotogramas]. [pág.247].

IMAGEN 5.4. EFE / Archivo. (1971). *El presidente Luis Echeverría y su esposa se encuentra con el homólogo Chileno, Salvador Allende*. [Imagen]. Recuperado de: https://www.revistaclase.mx/sites/default/files/upload/images/allendesalvador3_32758882.jpg. [pág.249].

IMAGEN 5.5. Tempusflow. (2007). *Foto de la fachada de Rectoría General de la UAM* [Imagen]. Recuperado de: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/8/81/Fachada_RG_UAM.JPG/1200px-Fachada_RG_UAM.JPG [pág.249].

IMAGEN 5.6. Salgado, A. L. (1971). *1ra parte de la trilogía basada en trabajo de Armando Lenin Salgado* [Imagen]. Recuperado de: <https://pbs.twimg.com/media/DI6nLEfVwAAQEE1?format=jpg&name=medium> [pág.249].

IMAGEN 5.7. Salgado, A. L. (1971). *Fotografía Archivo 10 de junio de 1971*. [Imagen]. Recuperado de: https://i0.wp.com/politicamedia.org/wp-content/uploads/2016/06/29_lajornada.jpg?w=720. [pág.249].

IMAGEN 5.8. Nicolás Celis, Alfonso Cuarón, Jeff Skoll, Alice Scandellari Burr, Gabriela Rodríguez (Productor) y Alfonso Cuarón (Director), Alfonso Cuarón (Guión) (2018). *Roma* [Cinta Cinematográfica]. México-EE.UU. Espectáculos Fílmicos El Coyúl, Netflix. [Fotogramas]. [pág.249].

IMAGEN 5.9. Velazco Pérez, D. (1975). *Año De 1975, Vista Desde La Azotea Del Edificio Santos Degollado*. [imagen] Disponible en: <http://4.bp.blogspot.com/-PTWNeaLJfEw/T0fqCgtQtYI/AAAAAAAAABoE/ra92wQepWPE/s1600/Lucia+5.jpg>. [pág.252].

IMAGEN 5.10. Velazco Pérez, D. (1975). *Año De 1975, Vista Desde La Azotea Del Edificio Santos Degollado*. [imagen] Disponible en: <http://4.bp.blogspot.com/-PTWNeaLJfEw/T0fqCgtQtYI/AAAAAAAAABoE/ra92wQepWPE/s1600/Lucia+5.jpg>. [pág.252].

IMAGEN 5.11. AGH. (1975). *Tlatelolco antes de la eliminación de paneles de marcolita*. [Imagen]. Recuperado de: Altamirano, M. (2018). *Tlatelolco: Ciudad dentro de la ciudad*. México: Somos CDMX. [pág.252].

IMAGEN 5.12. Salgado, A. L. (1975). *Campos de Fútbol rápido en Tlatelolco*. [Imagen]. Recuperado de: https://i0.wp.com/politicasmexico.org/wp-content/uploads/2016/06/29_lajornada.jpg?w=720. [pág.252].

IMAGEN 5.13. México en Fotos. (1975). *Glorieta de Cuauhtémoc en Tlatelolco*. [Imagen]. Recuperado de: <https://www.mexicoenfotos.com/mobile/photo.php?album=vintage&province=distrito%20federal&city=ciudad%20de%20mexico&id=MX14566707431702&page=69> [pág.252].

IMAGEN 5.14. Col. Arturo Villavicencio (1972). *La Vocacional 7 del IPN, ubicada en Tlatelolco, en una toma de 1972. Poco después, este edificio se convirtió en la clínica 27 del IMSS, y recientemente fue demolido; a la izquierda está el auditorio, que hoy es el Teatro Isabela Corona, y en el fondo destacan un par de edificios que fueron reducidos tras los sismos de 1985*. [Imagen]. Recuperado de: <https://www.facebook.com/laciudaddemexicoeneltiempo/photos/la-vocacional-7-del-ipn-ubicada-en-tlatelolco-en-una-toma-de-1972-poco-despu%C3%A9s-e/1778372312184781/> [pág.253].

IMAGEN 5.15. Col. Podoboq (1979). *Una toma de 1979 donde se aprecia la clínica 27 del IMSS, ubicada en la tercera sección de Tlatelolco. Este conjunto fue construido para albergar la Vocacional 7, reubicada tras los sucesos de 1968; el edificio principal fue demolido recientemente, y el auditorio hoy es el Teatro Isabela Corona*. [Imagen]. Recuperado de: <https://www.facebook.com/laciudaddemexicoeneltiempo/photos/a.195987210423307/1056714944350525/?type=3&source=54> [pág.253].

IMAGEN 5.16. Col. Villasana-Torres (1982). *La Torre Insignia fue inaugurada en 1964, dentro del conjunto habitacional Nonoalco Tlatelolco, y por mucho tiempo funcionó como sede del Banco Nacional de Obras y Servicios Públicos (Banobras). Este ícono ciudadano es un proyecto de Mario Pani y Luis Ramos* [Imagen]. Recuperado de: https://www.eluniversal.com.mx/sites/default/files/2016/01/23/ciudad_bancos_8.jpg [pág.255].

IMAGEN 5.17. Fotogramas de: López, H. (productor) y Hermosillo, J. (director). (1978). *Naufragio*. [largometraje]. Conacite Uno. México. [pág.257].

IMAGEN 5.18. Fotogramas de: López, H. (productor) y Hermosillo, J. (director). (1978). *Naufragio*. [largometraje]. Conacite Uno. México. [pág.259].

IMAGEN 5.19. Fotogramas de: López, H. (productor) y Hermosillo, J. (director). (1978). *Naufragio*. [largometraje]. Conacite Uno. México. [pág.261].

IMAGEN 5.20. Fotogramas de: López, H. (productor) y Hermosillo, J. (director). (1978). *Naufragio*. [largometraje]. Conacite Uno. México. [pág.261].

IMAGEN 5.21. Fotogramas de: López, H. (productor) y Hermosillo, J. (director). (1978). *Naufragio*. [largometraje]. Conacite Uno. México. [pág.263].

IMAGEN 5.22. Castillo, S. (2018). *La gente va al cine a divertirse, no a cultivarse*. [Collage] [pág.265]. con información extraída de: (*De izquierda a derecha*).

- De Noriega, R. (2017). *el machismo y las ficheras de los 70 en México en: I-d*, México.

Recuperado de: https://i-d.vice.com/es_mx/article/ywpp75/el-machismo-y-las-ficheras-de-los-70-en-mxico.

- Stelley, S. (2008) *El nuevo Alarma! es el mejor tabloide de sucesos de México*. en: *Vice México*. México. Recuperado de: <https://www.vice.com/es/article/yvjj5x/el-nuevo-alarma-v2n1>.
- Edgardo Gazcón (Productor) y Gilberto Gazcón (Director), Gilberto Gazcón, Ramón Obón, Fernando Galiana (Guión) (1980). *Perro Callejero* [Cinta Cinematográfica]. México. Gazcón Films S.A. , Estudios Churubusco S.A.

IMAGEN 5.23. Col. Villasaña - Torres. (1974). *Cuando se fundó la cineteca en 1974*. [Imagen]. Recuperado de: <https://www.eluniversal.com.mx/cultura/cineteca-nacional-cuando-el-actor-rodolfo-landa-la-fundo-en-1974> [pág.266].

IMAGEN 5.24. Archivo: El Universal. (1978). *El fuego se propagó hacia las bóvedas que resguardaban las cintas de nitrato de celulosa, y de inmediato se producirían varias explosiones*. [Imagen]. Recuperado de: <https://archivo.eluniversal.com.mx/notas/837792.html> [pág.266].

IMAGEN 5.25. Archivo: El Universal. (1978). *Mucho del material filmico que guardaba el inmueble se perdió, una gran parte de las cintas se pudieron recuperar porque había copias en otros lados*. [Imagen]. Recuperado de: <https://archivo.eluniversal.com.mx/notas/837792.html> [pág.266].

IMAGEN 5.26. Archivo: El Universal. (1978). *En las instalaciones de la Cineteca se encontraba también filmico del archivo del ex presidente Plutarco Elías Calles, de la Guerra Cristera*. [Imagen]. Recuperado de: <https://archivo.eluniversal.com.mx/notas/837792.html> [pág.266].

IMAGEN 5.27. Archivo: El Universal. (1978). *Los casi seis mil títulos que la Cineteca tenía bajo su resguardo se redujeron a desechos*. [Imagen]. Recuperado de: <https://archivo.eluniversal.com.mx/notas/837792.html> [pág.266].

IMAGEN 5.28. Archivo: El Universal. (1978). *A las 18:45, según los testigos presenciales, una lengüetada de fuego salió de la pantalla de la sala Fernando de Fuentes*. [Imagen]. Recuperado de: <https://archivo.eluniversal.com.mx/notas/837792.html> [pág.266].

IMAGEN 5.29. TIME magazine. (1982). *Time cover, April 1982* [Imagen]. Recuperado de: https://evalerothomas.files.wordpress.com/2019/04/time_20dec1982.jpg?w=228&ch=300 [pág.269].

IMAGEN 5.30. Archivo: El Universal. (1985). *Torre Latino resiste su tercer temblor en 60 años*. [Imagen]. Recuperado de: <http://diariotiempo.mx/wp-content/uploads/2017/09/1985-1.jpg> [pág.270].

IMAGEN 5.31. Fotograma de: Nuñez, A. (Prod. Ejecut.). *Hoy mismo* [Programa televisivo]. México: Canal 2 Televisa. 19, septiembre, 1985. [Programa Televisivo]. Recuperado de: https://www.youtube.com/watch?v=_qva8tY1ZfQ [pág.273].

IMAGEN 5.32. Jato, P. (1985). *Crónica fotográfica del temblor de 1985* [Imagen]. Recuperado de: <http://94557268b75eb4291d5e-41c649821d3b6b5cdbf6b11ec1d89955.r57.cf2.rackcdn.com/pictures/2015/09/19/1306967.jpg> [pág.274].

IMAGEN 5.33. J Schalkwijk, B. (1985). *Imagen de Bob Schalkwijk en el libro “Carlos Mérida, su obra en el Multifamiliar Juárez”*. [Imagen]. Recuperado de: https://64.media.tumblr.com/tumblr_mefagxTxIt1qg7a6mo1_500.jpg [pág.276].

IMAGEN 5.34. Col. Villasaña - Torres. (2020). *Los daños en el edificio de la Subdirección General Médica del Centro Médico del IMSS poco después de los sismos de 1985. Al frente se encuentra la escultura “Madre e hijo protegidos por el águila” de Luis Ortiz Monasterio*. [Imagen]. Recuperado de: https://www.eluniversal.com.mx/sites/default/files/2018/09/08/ciudad_centro_medico_10.jpg. [pág.276].

IMAGEN 5.35. United States Geological Survey. (1985). *Mexico City Earthquake, September 19, 1985. Collapsed and damaged upper floors of the Ministry of Telecommunications building, 1985*. [Imagen]. Recuperado de: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/d/dc/1985_Mexico_Earthquake_-_Ministry_of_Telecommunications_and_Transportation_building_3.jpg/1200px-1985_Mexico_Earthquake_-_Ministry_of_Telecommunications_and_Transportation_building_3.jpg [pág.276].

IMAGEN 5.36. Fundación Pedro Meyer. (1985). *La Ciudad de México en ruinas, un viaje por el terremoto del 85*. [Imagen]. Recuperado de: <https://i2.wp.com/erizos.mx/wp-content/uploads/2017/09/MXTERRMX8585-SC00431.jpg?w=715&ssl=1> [pág.277].

IMAGEN 5.37. Fundación Pedro Meyer. (1985). *La Ciudad de México en ruinas, un viaje por el terremoto del 85*. [Imagen]. Recuperado de: <https://i2.wp.com/erizos.mx/wp-content/uploads/2017/09/MXTERRMX8585-SC00431.jpg?w=715&ssl=1> [pág.277].

IMAGEN 5.38. Fundación Pedro Meyer. (1985). *Terremoto del 19 de septiembre de 1985*. [Imagen]. Recuperado de: <https://enriquetorremolina.files.wordpress.com/2010/09/pedro-meyer.jpg> [pág.277].

IMAGEN 5.39. Fundación Pedro Meyer. (1985). *Terremoto del 19 de septiembre de 1985*. [Imagen]. Recuperado de: <https://enriquetorremolina.files.wordpress.com/2010/09/pedro-meyer.jpg> [pág.277].

IMAGEN 5.40. Metinides, E. (1985). *The collapse of the Hotel Regís, Mexico, 1985*. [Imagen]. Recuperado de: https://i.guim.co.uk/img/static/sys-images/Arts/Arts_/Pictures/2012/11/21/1353506753772/Enrique-Metinidess-Regis--010jpg?width=620&quality=45&auto=format&fit=max&cdpr=2&cs=7913b8798532a3ba20f95844083a584f [pág.277].

IMAGEN 5.41. Secuencia de fotos proviene de: García, G. (1985). *El terremoto de 1985 visto a través de estremecedoras fotografías* [Imagen]. Recuperado de: https://www.elsoldemexico.com.mx/incoming/i3lwqf-fotos-sismo-1985-mexico-gerardo-garcia-2.jpg/ALTERNATES/LANDSCAPE_160/fotos-sismo-1985-mexico-gerardo-garcia-2.jpg. [pág.280].

IMAGEN 5.42. Castillo, S. (2018). *Mapa de riesgos de la ciudad de México durante el Temblor de 1985*. [Gráfico]. Con información recuperada de: [pág.282-283].

- INEGI. (1990). *“Censo General de Población y Vivienda” DF y Edomex*, INEGI, 1940-1990.
- Pradilla Cobos, E. (2016). *Zona Metropolitana del Valle de México: neoliberalismo y contradicciones urbanas*. en: *Sociologías, Porto Alegre*, año 18, no 42, mai/ago 2016, p. 54-89.
- Bermeo, F. (2017). *Comparativa de edificaciones caídas en los temblores del 19 de septiembre 1985 y 2017*. FUNDARQMX.
- Fig.1. Castellanos, U. (1985). *Multifamiliares Juárez*. [Imagen]. Recuperado de: <http://www.ulisescastellanos.com.mx/storage/cache/images/000/341/UC1,medium.2x.1441665395.jpg>.
- Fig.2. Periodico El Universal. (1985). *Escombros en el Centro Histórico de la Cd. de México. Al fondo la Torre Latinoamericana por Augusto H. Álvarez*. [Imagen]. Recuperado de: <https://images.adsttc.com/media/images/55fc/ab17/e58e/cedc/5700/002d/slideshow/universal1.jpg?1442622228>
- Fig.3. Archivo: El Universal. (1985). *Los organizadores de la exposición dicen que los sobrevivientes del sismo estaban “ávidos” de participar, una forma de mantener viva la memoria de la tragedia*. [Imagen]. Recuperado de: https://ichef.bbci.co.uk/news/800/amz/worldservice/live/assets/images/2011/05/04/110504020840_sp_terremoto_foto-6.jpg.
- Fig.4. Archivo: AP Archivo. (1985). *Labores de rescate tras el terremoto de septiembre de 1985*. [Imagen]. Recuperado de: <https://i2.wp.com/noticieros.televisa.com/wp-content/uploads/2018/09/labores-de-rescate-tras-el-terremoto-de-septiembre-de-1985-ap-archivo-1.png?zoom=2&resize=1092%2C720&ssl=1>.
- Fig.5. Metinides, E. (1985). *The collapse of the Hotel Regis, Mexico, 1985*. [Imagen]. Recuperado de: <https://i.guim.co.uk/img/static/sys-images/Arts/Arts/Pictures/2012/11/21/1353506753772/Enrique-Metinidess-Regis--010.jpg?width=620&quality=45&auto=format&fit=max&dpr=2&cs=7913b8798532a3ba20f95844083a584f>.
- Fig.6. Autor Desconocido. (1985). *Hoy conmemoramos con pesar, el 33° aniversario del sismo del '85, y el 1° del 2017, y en la Ciudad de México se llevó a cabo el simulacro protocolario, para después hacer el acto conmemorativo del sismo del '85 en el lugar donde estaba el Hotel Regis*. [Imagen]. Recuperado de: <https://i0.wp.com/acontecimientoszonanorte.com/wp-content/uploads/2018/09/Sequence-53.jpg?resize=1080%2C608&ssl=1>.

IMAGEN 5.43. Fotogramas de: Pérez Verduzco, G. [GuillermoPerezVerduzco] (2011). *Terremoto Mexico 1985 Helicoptero Guillermo Pérez Verduzco*. [Archivo de Video] Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=754pMR_ooUc.. [pág.286].

IMAGEN 5.44. Fotogramas de: Pérez Verduzco, G. [GuillermoPerezVerduzco] (2011). *Terremoto Mexico 1985 Helicoptero Guillermo Pérez Verduzco*. [Archivo de Video] Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=754pMR_ooUc.. [pág.289].

IMAGEN 5.45. Fotogramas de: Pérez Verduzco, G. [GuillermoPerezVerduzco]. (2015). *Entrevista a Placido Domingo de Guillermo Pérez Verduzco Terremoto 85*. [Archivo de video]. Recuperado de: <https://youtu.be/-RzhSpAx-KY>. [pág.2].

IMAGEN 5.46. Castillo, S. (2019). *Trauma*. [Gráfico]. Con información recuperada de: [pág.292-293]. Texto fue extraído de:

Tlatelolco a través de los medios de comunicación

- Monsiváis, C. (2005). *“No sin nosotros” Los días del terremoto: 1985-2005*. Ciudad de México: Editorial Era.

Imágenes. De Izquierda a Derecha:

- Esquivel Sánchez, R. (1985). *Imágenes sobre el Terremoto de México del 19 de septiembre de 1985*. [Imagen]. Recuperado de: https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Images_donated_by_Roberto_Esquivel_S%C3%A1nchez_family#/media/File:EDIF._NUEVO_LEON.jpg.
- Esquivel Sánchez, R. (1985). *Images of Mexico City Earthquake, September 19, 1985*. [Imagen]. Recuperado de: https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Images_donated_by_Roberto_Esquivel_S%C3%A1nchez_family#/media/File:Sismo_1985_Ciudad_de_M%C3%A9xico_23.jpg.
- Esquivel Rodríguez, R. (1985). *Images of Mexico City Earthquake, September 19, 1985*. [Imagen]. Recuperado de: https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Images_donated_by_Roberto_Esquivel_S%C3%A1nchez_family#/media/File:Sismo_1985_Ciudad_de_M%C3%A9xico_79.jpg.
- Esquivel Rodríguez, R. (1985). *Images of Mexico City Earthquake, September 19, 1985*. [Imagen]. Recuperado de: https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Images_donated_by_Roberto_Esquivel_S%C3%A1nchez_family#/media/File:Sismo_1985_Ciudad_de_M%C3%A9xico_03.jpg.
- Esquivel Rodríguez, R. (1985). *Images of Mexico City Earthquake, September 19, 1985*. [Imagen]. Recuperado de: https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Images_donated_by_Roberto_Esquivel_S%C3%A1nchez_family#/media/File:EDIFICIO_NUEVO_LEON_U.H._TLATELOLCO_BIS.jpg.
- Esquivel Rodríguez, R. (1985). *Images of Mexico City Earthquake, September 19, 1985*. [Imagen]. Recuperado de: https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Images_donated_by_Roberto_Esquivel_S%C3%A1nchez_family#/media/File:Sismo_1985_Ciudad_de_M%C3%A9xico_74.jpg.
- Esquivel Rodríguez, R. (1985). *Images of Mexico City Earthquake, September 19, 1985*. [Imagen]. Recuperado de: https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Images_donated_by_Roberto_Esquivel_S%C3%A1nchez_family#/media/File:Sismo_1985_Ciudad_de_M%C3%A9xico_74.jpg.
- Esquivel Rodríguez, R. (1985). *Images of Mexico City Earthquake, September 19, 1985*. [Imagen]. Recuperado de: https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Images_donated_by_Roberto_Esquivel_S%C3%A1nchez_family#/media/File:Sismo_1985_Ciudad_de_M%C3%A9xico_06.jpg.
- Esquivel Rodríguez, R. (1985). *Images of Mexico City Earthquake, September 19, 1985*. [Imagen]. Recuperado de: https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Images_donated_by_Roberto_Esquivel_S%C3%A1nchez_family#/media/File:EDIF._NUEVO_LEON_3..jpg.
- Esquivel Rodríguez, R. (1985). *Images of Mexico City Earthquake, September 19, 1985*. [Imagen]. Recuperado de: https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Images_donated_by_Roberto_Esquivel_S%C3%A1nchez_family#/media/File:EDIF._NUEVO_LEON_3.jpg.

IMAGEN 5.47. Ruíz, G. (1986). Cuadro entre los edificios Estado de Hidalgo y Chiapas [Imagen]. Recuperado de: <https://bit.ly/3j82fym> [pág.295].

IMAGEN 5.48. Col. Villasaña-Torres. (1985). *Emotiva escena en la que se aprecia el campamento temporal de damnificados del sismo de 1985 situado en la Plaza de las Tres Culturas, donde vecinos y visitantes acudían a socorrer y apoyar con lo que pudieran a otros mexicanos que habían perdido todo en la tragedia.* [Imagen]. Recuperado de: <https://i.pinimg.com/originals/24/e3/93/24e3938f0d59e37686a9b63a5cb4a08b.jpg> [pág.295].

IMAGEN 5.49. Sin Autor (circa. 1985). *Vecinos protestan para que sus viviendas vuelvan a ser reconstruidas.* [Imagen]. Recuperado de: Altamirano, M. (2018). *Tlatelolco: Ciudad dentro de la ciudad.* México: Somos CDMX. [pág.295].

IMAGEN 5.50. Sin Autor (circa. 1985). *Vecinos buscan en los pasillos a las personas desaparecidas e infomación referente a lo que sucede.* [Imagen]. Recuperado de: Altamirano, M. (2018). *Tlatelolco: Ciudad dentro de la ciudad.* México: Somos CDMX. [pág.295].

IMAGEN 5.51. Col. Villasaña-Torres. (1985). *Emotiva escena en la que se aprecia el campamento temporal de damnificados en la Plaza de las Tres Culturas, donde vecinos y visitantes acudían a socorrer y apoyar con lo que pudieran.* [Imagen]. Recuperado de: <https://archivo.eluniversal.com.mx/ciudad-metropoli/2014/impreso/tlatelolco-busca-resurgir-a-sus-50-anios-128006.html> [pág.295].

IMAGEN 5.52. Archivo. (1985). *Familia García en la Plaza de las Tres Culturas 19 de septiembre de 1985.* [Imagen]. Recuperado de: <https://bit.ly/2QluDAu>. [pág.297].

IMAGEN 5.53. Diario Excelsior. (1985). *Siempre vivirán todos en nuestro recuerdo.* [Imagen]. Recuperado de: http://1.bp.blogspot.com/-S7oQaVj1jWI/Ujs7iGYI6YI/AAAAAAAAABsE/exonXPOfh30/s400/553624_334469856698734_156550966_n.jpg. [pág.297].

IMAGEN 5.54. Castillo, S. (2015). *Decaimiento.* [Imagen]. [pág.298-299].

IMAGEN 5.55. Castillo, S. (2019). *Tlatelolco: La reconstrucción democrática en marcha.* [Gráfico]. [pág.302-303].

- **Fig A.** Fonseca, A. (1986). *Tlatelolco: 19 de septiembre 1985 y 2017.* [Imagen]. Recuperado de: horturl.at/tzTZ0.
- **Fig B.** Fonseca, A. (1986). *Tlatelolco: 19 de septiembre 1985 y 2017.* [Imagen]. Recuperado de: horturl.at/tzTZ0.
- **Fig C.** Esquivel Rodriguez, R. (1985). *Images of Mexico City Earthquake, September 19, 1985.* [Imagen]. Recuperado de: https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Images_donated_by_Roberto_Esquivel_S%C3%A1nchez_family#/media/File:Sismo_1985_Ciudad_de_M%C3%A9xico_03.jpg.
- **Fig D.** Colección Villasana-Torres. (1986). *Una fotografía en la que se aprecia la demolición controlada de un par de edificios de la Unidad Nonoalco Tlatelolco. Al fondo se encuentra la avenida Manuel González.* [Imagen]. Recuperado de: https://www.eluniversal.com.mx/sites/default/files/2016/09/17/ciudad_sismo_9.jpg.

Tlatelolco a través de los medios de comunicación

- **Fig E.** Archivo General Histórico. (1986). *Demolición controlada de edificios*. En: Altamirano, M. (2018). *Tlatelolco: Ciudad dentro de la ciudad*. México: Somos CDMX.
- **Fig F.** Fonseca, A. (1986). *Ing. Sergio González Karg, Lic Manuel Camacho Sólís y Arq. Santiago Jordá Salazar*. [Imagen]. Recuperado de: <https://rb.gy/nlfzri>.
- **Fig G.** Publimetro. (1986). *Labor de rescate entre los ciudadanos y habitantes del Conjunto Habitacional Nonoalco-Tlatelolco*. [Imagen]. Recuperado de: <https://images.adsttc.com/media/images/55fc/ab5e/e58e/ceff/5f00/0031/slideshow/publimetro2.jpg?1442622299>.
- **Fig H.** Velázco Pérez, D. (2020). *Reforzamiento del edificio Presidente Juárez*. [Imagen]. Recuperado de: http://4.bp.blogspot.com/-i5ib_u30Ycg/VA9kmzJYJ5I/AAAAAAAAAF7Q/cdqEPD1ILiI/s1600/escanear0006.jpg
- **Fig I.** DDF. (1988). *La torre Cuauhtémoc, ubicada en la tercera sección de Tlatelolco, durante las labores de refuerzo de la estructura luego de los sismos de 1985. A la izquierda se aprecia el jardín de Santiago, y del lado derecho, el edificio Querétaro*. [Imagen]. Recuperado de: https://www.eluniversal.com.mx/sites/default/files/2016/09/17/ciudad_sismo_4.jpg.

IMAGEN 5.56. C Castillo, S. (2018). *Conjunto Urbano Adolfo López Mateos Nonoalco-Tlatelolco después del sismo de 1985*. [Gráfico]. Original Extraído de: BANOBRAS (1964): *EL CONJUNTO URBANO PRESIDENTE LÓPEZ MATEOS, NONOALCO-TLATELOLCO, VOL. II*, Banco Nacional de Obras y Servicios Públicos, S.A., México.. [pág.304-305].

IMAGEN 5.57. Cedillo, A. (2018). *IIIa Sección de Tlatelolco, Plaza de las tres Culturas*. [Gráfico]. [pág.308].

IMAGEN 5.58. Fotogramas de: Héctor Bonilla y Valentín Trujillo (Productores) y Jorge Fons (Director), Guadalupe Ortega, Xavier Robles(Guión) (1989). *Rojo Amanecer* [Cinta Cinematográfica].México. Cinematográfica Sol S.A. [pág.311].

IMAGEN 5.59. Fotogramas de: Héctor Bonilla y Valentín Trujillo (Productores) y Jorge Fons (Director), Guadalupe Ortega, Xavier Robles(Guión) (1989). *Rojo Amanecer* [Cinta Cinematográfica].México. Cinematográfica Sol S.A. [pág.312].

IMAGEN 5.60. Fotogramas de: Héctor Bonilla y Valentín Trujillo (Productores) y Jorge Fons (Director), Guadalupe Ortega, Xavier Robles(Guión) (1989). *Rojo Amanecer* [Cinta Cinematográfica].México. Cinematográfica Sol S.A. [pág.312].

IMAGEN 5.61. Fotogramas de: Héctor Bonilla y Valentín Trujillo (Productores) y Jorge Fons (Director), Guadalupe Ortega, Xavier Robles(Guión) (1989). *Rojo Amanecer* [Cinta Cinematográfica].México. Cinematográfica Sol S.A. [pág.314].

IMAGEN 5.62. Fotogramas de: Héctor Bonilla y Valentín Trujillo (Productores) y Jorge Fons (Director), Guadalupe Ortega, Xavier Robles(Guión) (1989). *Rojo Amanecer* [Cinta Cinematográfica].México. Cinematográfica Sol S.A. [pág.316].

IMAGEN 5.63. Fotogramas de: Héctor Bonilla y Valentín Trujillo (Productores) y Jorge Fons (Director), Guadalupe Ortega, Xavier Robles(Guión) (1989). *Rojo Amanecer* [Cinta Cinematográfica].México. Cinematográfica Sol S.A. [pág.317].

IMAGEN 5.64. Fotogramas de: Héctor Bonilla y Valentín Trujillo (Productores) y Jorge Fons (Director), Guadalupe Ortega, Xavier Robles(Guión) (1989). *Rojo Amanecer* [Cinta Cinematográfica].México. Cinematográfica Sol S.A. [pág.317].

IMAGEN 5.65. Fotogramas de: Héctor Bonilla y Valentín Trujillo (Productores) y Jorge Fons (Director), Guadalupe Ortega, Xavier Robles(Guión) (1989). *Rojo Amanecer* [Cinta Cinematográfica].México. Cinematográfica Sol S.A. [pág.317].

IMAGEN 5.66. Fotogramas de: Héctor Bonilla y Valentín Trujillo (Productores) y Jorge Fons (Director), Guadalupe Ortega, Xavier Robles(Guión) (1989). *Rojo Amanecer* [Cinta Cinematográfica].México. Cinematográfica Sol S.A. [pág.317].

IMAGEN 5.67. Fotogramas de: Héctor Bonilla y Valentín Trujillo (Productores) y Jorge Fons (Director), Guadalupe Ortega, Xavier Robles(Guión) (1989). *Rojo Amanecer* [Cinta Cinematográfica].México. Cinematográfica Sol S.A. [pág.318].

IMAGEN 5.68. Fotogramas de: Héctor Bonilla y Valentín Trujillo (Productores) y Jorge Fons (Director), Guadalupe Ortega, Xavier Robles(Guión) (1989). *Rojo Amanecer* [Cinta Cinematográfica].México. Cinematográfica Sol S.A. [pág.318].

IMAGEN 5.69. Fotogramas de: Héctor Bonilla y Valentín Trujillo (Productores) y Jorge Fons (Director), Guadalupe Ortega, Xavier Robles(Guión) (1989). *Rojo Amanecer* [Cinta Cinematográfica].México. Cinematográfica Sol S.A. [pág.319].

IMAGEN 5.70. Fotogramas de: Héctor Bonilla y Valentín Trujillo (Productores) y Jorge Fons (Director), Guadalupe Ortega, Xavier Robles(Guión) (1989). *Rojo Amanecer* [Cinta Cinematográfica].México. Cinematográfica Sol S.A. [pág.319].

IMAGEN 5.71. Fotogramas de: Héctor Bonilla y Valentín Trujillo (Productores) y Jorge Fons (Director), Guadalupe Ortega, Xavier Robles(Guión) (1989). *Rojo Amanecer* [Cinta Cinematográfica].México. Cinematográfica Sol S.A. [pág.321].

IMAGEN 5.72. Fotogramas de: Héctor Bonilla y Valentín Trujillo (Productores) y Jorge Fons (Director), Guadalupe Ortega, Xavier Robles(Guión) (1989). *Rojo Amanecer* [Cinta Cinematográfica].México. Cinematográfica Sol S.A. [pág.322].

IMAGEN 5.73. Fotogramas de: Héctor Bonilla y Valentín Trujillo (Productores) y Jorge Fons (Director), Guadalupe Ortega, Xavier Robles(Guión) (1989). *Rojo Amanecer* [Cinta Cinematográfica].México. Cinematográfica Sol S.A. [pág.323].

IMAGEN 5.74. Hermanos Mayo / Archivo general de la nación. (1968). *Sección cronológica núm. 24618*. [Imagen]. Recuperado de: Mraz, J. (1997) *Fotografiar el 68* En: *Política y Cultura*, núm. 9, invierno, 1997 pp. 105-128 Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Xochimilco Distrito Federal, México. [pág.323].

IMAGEN 5.75. Castillo,S. (2018). *Estela para conmemorar a los eventos de 1968, en el 50 aniversario de la masacre*. [Imagen]. México. [pág.327].

Tlatelolco a través de los medios de comunicación

IMAGEN 5.76. Castillo,S. (2018). *Conmemoración de la masacre del 2 de octubre, en su 50 aniversario. Diversas organizaciones, así como instituciones y personas clave del movimiento asistieron al evento.* [Imagen]. México. [pág.327].

IMAGEN 5.77. Cedillo,A. (2017). *Zoom hacia la estela para conmemorar la masacre de 1968, en contexto hacia la Plaza de las Tres Culturas.* [Imagen]. México. [pág.327].

IMAGEN 5.78. Castillo,S. (2018). *Plaza de las Tres Culturas.*[Imagen]. México. [pág.337].

CAPÍTULO 5: TLATELOLCO POST-TLCAN

IMAGEN 6.1. Cedillo, A. (2017). *Tlatelolco sobre el aire 3* [Imagen]. México.[pág.338].

Tlatelolco y los medios masivos en la era TLCAN: *Temporada de Patos* y la relación del conjunto con la ciudad neoliberal.

IMAGEN 6.2. Bettmann / Colaborador. (1992). *10/7/1992-San Antonio, TX- The North American Free Trade Agreement was initialed in San Antonio 10/7, with President Bush (C) Mexican President Carlos Salinas de Gortari (L) and Canadian Prime Minister Brian Mulroney (R) in attendance. Chief trade representatives Julie Puche (L) of Mexico; Carla Hills (C) of USA; and Michael Wilson (R) of Canada hold treaties that are still to be ratified by each countries legislature.* [Imagen]. Recuperado de: <https://www.gettyimages.com.mx/detail/fotograf%C3%ADa-de-noticias/san-antonio-tx-the-north-american-free-trade-fotograf%C3%ADa-de-noticias/515305916?adppopup=true>. [pág.341].

IMAGEN 6.3. Taboada, J. (2010). *Paraísos Siniestros. Por su labor, Taboada se dedicaba a la fotografía arquitectónica y en 2010 comenzó con esta idea de mostrar viviendas de interés social.* [Imagen]. Recuperado de: https://www.eluniversal.com.mx/sites/default/files/2018/04/25/alta_densidad_jorge_taboada_2.jpg [pág.343].

IMAGEN 6.4. Taboada, J. (2010). *Paraísos Siniestros. Para el arquitecto, estas viviendas representan una cadena de corrupción. Se hacen sin planeación* [Imagen]. Recuperado de: https://www.eluniversal.com.mx/sites/default/files/2018/04/25/alta_densidad_jorge_taboada_4.jpg [pág.343].

IMAGEN 6.5. Iván Guillén (Arq3Drender). (2015). *Manacar Mall* [Imagen]. Recuperado de: https://mir-s3-cdn-cf.behance.net/project_modules/1400_opt_1/9c8cbe29051803.55df6b16eb983.jpg [pág.343].

IMAGEN 6.6. Fotogramas de: Lotte Schrieber (Productora), Lotte Schrieber (Directora), Lotte Schrieber (Guión) (2011). *TLATELOLCO* [Documental]. Austria-México. Sixpackfil. [pág.343].

IMAGEN 6.7. Fitopardo. (2014). *Mexico City urban skyline in Santa Fe - Fotografía de stock* [Imagen]. Recuperado de: <https://www.gettyimages.com.mx/detail/foto/mexico-city-urban-skyline-in-santa-fe-imagen-libre-de-derechos/500245826>. [pág.343].

IMAGEN 6.8. Castillo, S. (2019). *Three Amigos vs. Cine Mexicano Independiente.* [Gráfico]. [pág.344-345]. Con información de:

- *ALEJANDRO G. INÁRRITU AWARDS* en *IMDB*. EE.UU. Recuperado de: <http://www.imdb.com/name/nm0327944/awards>. consultado el: 12 de Septiembre de 2017; *ALFONSO CUARÓN AWARDS* en *IMDB*. EE.UU. Recuperado de: http://www.imdb.com/name/nm0190859/awards?ref_nm_awd. consultado el: 12 de Septiembre de 2017; *GUILLERMO DEL TORO AWARDS* en *IMDB*. EE.UU. Recuperado de: http://www.imdb.com/name/nm0868219/awards?ref_nm_awdconsultado el: 12 de Septiembre de 2017.
- Imágenes correspondientes a: *Amores Perros* (2000): <https://static.filminlatino.mx/images/>

media/1029/2/still_0_3_790x398.jpg; *Y tú mamá también* (2001): <http://www.denofgeek.com/us/movies/y-tu-mama-tambien/256238/y-tu-mama-tambien-the-endless-summer-15-years-later>; *Cronos* (1993): <http://streamondemandathome.com/wp-content/uploads/2017/09/cronos-close-up.jpg>.

- *PREMIOS Y NOMINACIONES DE CARLOS REYGADAS* en *Filmin*. España. Recuperado de: <https://www.filmin.es/director/carlos-reygadas>. consultado el: 12 de Septiembre de 2017; *PREMIOS Y NOMINACIONES DE AMAT ESCALANTE* en *Filmin*. España. Recuperado de: <https://www.filmin.es/director/amat-escalante>. consultado el: 12 de Septiembre de 2017; *PREMIOS Y NOMINACIONES DE MICHEL FRANCO* en *Filmin*. España. Recuperado de: <https://www.filmin.es/director/michel-franco>. consultado el: 12 de Septiembre de 2017; *PREMIOS Y NOMINACIONES DE FERNANDO EIMBCKE* en *IMDB*. EE.UU. Recuperado de: http://www.imdb.com/name/nm0251774/awards?ref_=nm_awd. consultado el: 12 de Septiembre de 2017.
- Imágenes correspondientes a: *Batallas en el cielo* (2005): http://www.cine5x.com/peliculas/batalla_en_el_cielo_10.jpg; *La Región Salvaje* (2016): <https://cdn.proceso.com.mx/media/2016/09/La-region-salvaje-c.jpg>; *Después de Lucia* (2012): <http://4.bp.blogspot.com/-xk7qK44atNY/UVB574JzJ6I/AAAAAAAAAZyM/vgTwTkdDDzc/s1600/foto05.jpg>.

IMAGEN 6.9. Fotograma de :Jaime Bernardo Ramos, Frida Torresblanco, Christian Valdelièvre (Productores), Fernando Eimbcke (Director), Fernando Eimbcke y Paula Marcovich (Guión) (2004). *Temporada de Patos* [Cinta Cinematográfica].México-EE.UU. CinePantera, Esperanto Filmoj, Fidicine, Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE), Lulú, Titán Producciones. [Fotograma] [pág.349].

IMAGEN 6.10. Fotograma de :Jaime Bernardo Ramos, Frida Torresblanco, Christian Valdelièvre (Productores), Fernando Eimbcke (Director), Fernando Eimbcke y Paula Marcovich (Guión) (2004). *Temporada de Patos* [Cinta Cinematográfica].México-EE.UU. CinePantera, Esperanto Filmoj, Fidicine, Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE), Lulú, Titán Producciones. [Fotograma] [pág.349].

IMAGEN 6.11. Fotograma de :Jaime Bernardo Ramos, Frida Torresblanco, Christian Valdelièvre (Productores), Fernando Eimbcke (Director), Fernando Eimbcke y Paula Marcovich (Guión) (2004). *Temporada de Patos* [Cinta Cinematográfica].México-EE.UU. CinePantera, Esperanto Filmoj, Fidicine, Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE), Lulú, Titán Producciones. [Fotograma] [pág.349].

IMAGEN 6.12. Fotograma de :Jaime Bernardo Ramos, Frida Torresblanco, Christian Valdelièvre (Productores), Fernando Eimbcke (Director), Fernando Eimbcke y Paula Marcovich (Guión) (2004). *Temporada de Patos* [Cinta Cinematográfica].México-EE.UU. CinePantera, Esperanto Filmoj, Fidicine, Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE), Lulú, Titán Producciones. [Fotograma] [pág.349].

IMAGEN 6.13. Fotograma de :Jaime Bernardo Ramos, Frida Torresblanco, Christian Valdelièvre (Productores), Fernando Eimbcke (Director), Fernando Eimbcke y Paula Marcovich (Guión) (2004). *Temporada de Patos* [Cinta Cinematográfica].México-EE.UU. CinePantera, Esperanto Filmoj, Fidecine, Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE), Lulú, Titán Producciones. [Fotograma] [pág.350].

IMAGEN 6.14. Fotograma de :Jaime Bernardo Ramos, Frida Torresblanco, Christian Valdelièvre (Productores), Fernando Eimbcke (Director), Fernando Eimbcke y Paula Marcovich (Guión) (2004). *Temporada de Patos* [Cinta Cinematográfica].México-EE.UU. CinePantera, Esperanto Filmoj, Fidecine, Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE), Lulú, Titán Producciones. [Fotograma] [pág.352].

IMAGEN 6.15. Fotograma de :Jaime Bernardo Ramos, Frida Torresblanco, Christian Valdelièvre (Productores), Fernando Eimbcke (Director), Fernando Eimbcke y Paula Marcovich (Guión) (2004). *Temporada de Patos* [Cinta Cinematográfica].México-EE.UU. CinePantera, Esperanto Filmoj, Fidecine, Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE), Lulú, Titán Producciones. [Fotograma] [pág.354].

IMAGEN 6.16. Fotograma de :Jaime Bernardo Ramos, Frida Torresblanco, Christian Valdelièvre (Productores), Fernando Eimbcke (Director), Fernando Eimbcke y Paula Marcovich (Guión) (2004). *Temporada de Patos* [Cinta Cinematográfica].México-EE.UU. CinePantera, Esperanto Filmoj, Fidecine, Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE), Lulú, Titán Producciones. [Fotograma] [pág.355].

IMAGEN 6.17. Fotograma de :Jaime Bernardo Ramos, Frida Torresblanco, Christian Valdelièvre (Productores), Fernando Eimbcke (Director), Fernando Eimbcke y Paula Marcovich (Guión) (2004). *Temporada de Patos* [Cinta Cinematográfica].México-EE.UU. CinePantera, Esperanto Filmoj, Fidecine, Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE), Lulú, Titán Producciones. [Fotograma] [pág.357].

IMAGEN 6.18. Castillo, S. (2019) *Traslado en 30 minutos*. [Gráfico] [pág.358-359]. con información de:

- Jaime Bernardo Ramos, Frida Torresblanco, Christian Valdelièvre (Productores), Fernando Eimbcke (Director), Fernando Eimbcke y Paula Marcovich (Guión) (2004). *Temporada de Patos* [Cinta Cinematográfica].México-EE.UU. CinePantera, Esperanto Filmoj, Fidecine, Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE), Lulú, Titán Producciones. [Fotograma]

IMAGEN 6.19. Fotograma de :Jaime Bernardo Ramos, Frida Torresblanco, Christian Valdelièvre (Productores), Fernando Eimbcke (Director), Fernando Eimbcke y Paula Marcovich (Guión) (2004). *Temporada de Patos* [Cinta Cinematográfica].México-EE.UU. CinePantera, Esperanto Filmoj, Fidecine, Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE), Lulú, Titán Producciones. [Fotograma] [pág.361].

IMAGEN 6.20. Fotograma de :Jaime Bernardo Ramos, Frida Torresblanco, Christian Valdelièvre (Productores), Fernando Eimbcke (Director), Fernando Eimbcke y Paula Marcovich (Guión) (2004). *Temporada de Patos* [Cinta Cinematográfica].México-EE.UU. CinePantera, Esperanto Filmoj, Fidicine, Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE), Lulú, Titán Producciones. [Fotograma] [pág.363].

IMAGEN 6.21. Fotograma de :Jaime Bernardo Ramos, Frida Torresblanco, Christian Valdelièvre (Productores), Fernando Eimbcke (Director), Fernando Eimbcke y Paula Marcovich (Guión) (2004). *Temporada de Patos* [Cinta Cinematográfica].México-EE.UU. CinePantera, Esperanto Filmoj, Fidicine, Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE), Lulú, Titán Producciones. [Fotograma] [pág.363].

IMAGEN 6.22. Fotograma de :Jaime Bernardo Ramos, Frida Torresblanco, Christian Valdelièvre (Productores), Fernando Eimbcke (Director), Fernando Eimbcke y Paula Marcovich (Guión) (2004). *Temporada de Patos* [Cinta Cinematográfica].México-EE.UU. CinePantera, Esperanto Filmoj, Fidicine, Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE), Lulú, Titán Producciones. [Fotograma] [pág.363].

IMAGEN 6.23. Fotograma de :Jaime Bernardo Ramos, Frida Torresblanco, Christian Valdelièvre (Productores), Fernando Eimbcke (Director), Fernando Eimbcke y Paula Marcovich (Guión) (2004). *Temporada de Patos* [Cinta Cinematográfica].México-EE.UU. CinePantera, Esperanto Filmoj, Fidicine, Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE), Lulú, Titán Producciones. [Fotograma] [pág.365].

IMAGEN 6.24. Fotograma de :Jaime Bernardo Ramos, Frida Torresblanco, Christian Valdelièvre (Productores), Fernando Eimbcke (Director), Fernando Eimbcke y Paula Marcovich (Guión) (2004). *Temporada de Patos* [Cinta Cinematográfica].México-EE.UU. CinePantera, Esperanto Filmoj, Fidicine, Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE), Lulú, Titán Producciones. [Fotograma] [pág.365].

IMAGEN 6.25. Fotograma de :Jaime Bernardo Ramos, Frida Torresblanco, Christian Valdelièvre (Productores), Fernando Eimbcke (Director), Fernando Eimbcke y Paula Marcovich (Guión) (2004). *Temporada de Patos* [Cinta Cinematográfica].México-EE.UU. CinePantera, Esperanto Filmoj, Fidicine, Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE), Lulú, Titán Producciones. [Fotograma] [pág.365].

IMAGEN 6.26. Fotograma de :Jaime Bernardo Ramos, Frida Torresblanco, Christian Valdelièvre (Productores), Fernando Eimbcke (Director), Fernando Eimbcke y Paula Marcovich (Guión) (2004). *Temporada de Patos* [Cinta Cinematográfica].México-EE.UU. CinePantera, Esperanto Filmoj, Fidicine, Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE), Lulú, Titán Producciones. [Fotograma] [pág.367].

IMAGEN 6.27. Fotograma de :Jaime Bernardo Ramos, Frida Torresblanco, Christian Valdelièvre (Productores), Fernando Eimbcke (Director), Fernando Eimbcke y Paula Marcovich (Guión) (2004). *Temporada de Patos* [Cinta Cinematográfica].México-EE.UU. CinePantera, Esperanto Filmoj, Fidicine, Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE), Lulú, Titán Producciones. [Fotograma] [pág.367].

Tlatelolco a través de los medios de comunicación

IMAGEN 6.28. Fotograma de :Jaime Bernardo Ramos, Frida Torresblanco, Christian Valdelièvre (Productores), Fernando Eimbcke (Director), Fernando Eimbcke y Paula Marcovich (Guión) (2004). *Temporada de Patos* [Cinta Cinematográfica].México-EE.UU. CinePantera, Esperanto Filmoj, Fidecine, Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE), Lulú, Titán Producciones. [Fotograma] [pág.371].

CONCLUSIÓN: HACIA UN NUEVO CONJUNTO HABITACIONAL

IMAGEN A.1. Castillo, S (2015). *La plaza de las tres culturas vista desde el bajopunte* [Imagen]. México.[pág.372].

IMAGEN A.2. Cedillo, A (2017). *Tlatelolco sobre el aire 4* [Imagen]. México.[pág.375].

IMAGEN A.3. Castillo, S (2018). *Conmemoración número 50 de la masacre del 2 de octubre en la plaza de las Tres Culturas 1.* [Imagen]. México.[pág.377].

IMAGEN A.4. Castillo, S (2018). *Conmemoración número 50 de la masacre del 2 de octubre en la plaza de las Tres Culturas 2.* [Imagen]. México.[pág.377].

IMAGEN A.5. Castillo, S (2018). *Conmemoración número 50 de la masacre del 2 de octubre en la plaza de las Tres Culturas 2.* [Imagen]. México.[pág.377].

IMAGEN A.6. Castillo, M (2019). *Estatua en el jardín de médicos por la Paz en la IIa Sección de Tlatelolco.* [Imagen]. México.[pág.379].

IMAGEN A.7. Castillo, S. (2019). *Reloj solar conmemorando la hora del sismo de 1985 en lo que fué el desplante del edificio Nuevo León.* [Imagen]. México.[pág.379].

IMAGEN A.8. Castillo, S. (2019). *Edificio tipo C Arteaga con estructura reforzada tras sismo de 1985.* [Imagen]. México.[pág.379].

IMAGEN A.9. Castillo, S. (2016). *Arista de edificio Ignacio Zaragoza con estructura reforzada tras sismo de 1985.* [Imagen]. México.[pág.380].

IMAGEN A.10. Castillo, S. (2016). *Pasillos y pérgoles en andadores de la unidad con cimentación reforzada.*[Imagen]. México.[pág.380].

IMAGEN A.11. Castillo, S. (2019). *Remanentes de la fachada Oeste de la Torre Veracruz, en la tercera sección de Nonoalco-Tlatelolco.* [Imagen]. México.[pág.381].

IMAGEN A.12. Fotogramas de: Lotte Schrieber (Productora), Lotte Schrieber (Directora), Lotte Schrieber (Guión) (2011). *TLATELOLCO* [Documental]. Austria-México. Sixpackfil. [pág.383].

GRÁFICO A.13. Castillo, S. (2019) *Deterioro* [Collage]. [pág.385]. Con imagenes de:.

- Castillo, S. (2016). *Centro deportivo Antonio Caso antes de remodelación* [Imagen]. México.
- Castillo, S. (2016). *Hojas en pérgola de pasillos de la II Sección.* [Imagen]. México.
- Castillo, S. (2015). *Comercios abandonados en la tercera Sección.* [Imagen]. México.
- Castillo, S. (2017). *Teatro Ángela Peralta y Clínica del IMSS en proceso de Demolición.* [Imagen]. México.
- Castillo, S. (2017). *Cambio de fachadas en el acceso principal de Edificio Tipo C en la II sección.* [Imagen]. México.
- Castillo, S. (2017). *Contenedor de basura e incineración conocido como "Hongo" por su forma en aparente deterioro. Ia Sección* [Imagen]. México.

GRÁFICO A.14. Castillo, S. (2019) *Resistencia* [Collage] [pág.385]. Con imágenes de:

- Castillo, M. (2017) *Huerto Tlatelolco, un respiro verde entre Edificios en la Ciudad de México* [Imagen]. México. Recuperado de: <https://blog.seccionamarilla.com.mx/huerto-tlatelolco-df/>.
- VivirenTlatelolco.(2018)*ProtestaenlaplazadelastresCulturas*[Imagen].México.Recuperado de: <https://www.facebook.com/VivirEnTlatelolco/photos/1105229426289436>.
- Castillo, M. (2019). *Tlatelolco: Un día de viaje por esta zona en la CDMX*. [Imagen]. México. Recuperado de: <https://www.tiptapp.com.mx/tlatelolco-un-dia-de-viaje-cdmx/>
- Castillo, S. (2018) *Monóptero del jardín de Santiago Tlatelolco*. [Imagen]. México.
- Castillo, M. (2019). *Tlatelolco: Un día de viaje por esta zona en la CDMX*. [Imagen]. México. Recuperado de: <https://www.tiptapp.com.mx/tlatelolco-un-dia-de-viaje-cdmx/>
- Castillo, S. (2018). *Vestíbulo principal del Centro Cultural Tlatelolco*. [Imagen]. México.

IMAGEN A.15. Fotogramas de: Armando Casas, José Manuel Craviotto (Productora), José Manuel Craviotto (Directora), José Manuel Craviotto (Guión) (2018). *Olimpia* [Cinta Cinematográfica]. México. Pirexia Films, CUEC. [pág.389].

IMAGEN A.16. Fotogramas de: Armando Casas, Pedro Cueva, Ricardo Kleinbaum, Pablo Rovito, Elisa Salinas, Fernando Sariñana, Victor Sariñana, Fernando Socolowicz, Ekehardt Von Damm (Productores), Carlos Bolado (Director), Carlos Bolado, Carolina Rivera y Luis Felipe Ybarra (Guión) (2013). *TLATELOLCO, VERANO DEL 68* [Cinta Cinematográfica]. México-Argentina. Eficine 226, Fidecine, Maíz Producciones, Producciones Corazón, Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). [pág.389].

IMAGEN A.17. Fotogramas de: Priscila Doncel Albores, Eduardo Clemesha, Marco Polo Constandse, Andrea Gamboa, Leopoldo Gómez, Emilio Azcarraga Jean, Gabriel Ripstein, Avelino Rodríguez (productores) Gabriel Ripstein (Director) Silvia Jiménez, César Gándara, Emma Beltrán, Daniel Krauze, Carlos Pascual, Gibrán Portela, Gabriel Ripstein (guión). (2018) *Un Extraño Enemigo*. [Serie Web]. México-EE.UU. Televisa, Amazon Studios. [pág.389].

IMAGEN A.18. Fotogramas de: Adam Wiseman (productor) Adam Wiseman (Director) (2010) *Tlatelolco Desmentido*[Performance Audiovisual]. México. CONACULTA FONCA [pág.389].

IMAGEN A.19. Fotogramas de: Lorenzo Hemmer García (productor) Lorenzo Hemmer García (Director) (2010) *Voz Alta*. [Performance Audiovisual]. México. CONACULTA FONCA [pág.389].

IMAGEN A.20. CCU Tlatelolco. (2010). *Xipe Totéc*[Imagen]. México. Recuperado de: https://es.wikipedia.org/wiki/Centro_Cultural_Universitario_Tlatelolco#/media/Archivo:Xipe_T%C3%B3tec_3.jpg [pág.391].

Tlatelolco a través de los medios de comunicación

IMAGEN A.21. Castillo, S. (2017). *Escaleras al Sol en Torre Cuauhtémoc*. [Imagen]. México. [pág.391].

IMAGEN A.22. Castillo, S. (2018). *Mural de Escif en Edificio Chihuahua*[Imagen]. México. [pág.391].

IMAGEN A.23. Castillo, S. (2018). *Mural de Nicandro Puente en Edificio Molino del Rey* [Imagen]. México. [pág.391].

IMAGEN A.24. All City Canvas (2018). *Manos y Quetzal de XFamilia Crew en Tlatelolco*. [Imagen]. México. [pág.391]. Recuperado de: <https://www.allcitycanvas.com/wp-content/uploads/2018/10/Manos-y-Quetzal-XFamilia-Tlatelolco.jpg>

IMAGENA.25. Castillo, S. (2018). *Mural de Nicandro Puente en Edificio Aguascalientes*[Imagen]. México. [pág.391].

IMAGEN A.26. Cedillo, A. (2017). *Tlatelolco sobre el aire*[Imagen]. México. [pág.393].

IMAGEN A.27. Castillo, S. (2015). *Conjunto Urbano Presidente López Mateos* [Imagen]. México. [pág.395].

GLOSARIO

IMAGEN B.1. Castillo. S (2018). *Las imágenes fotográficas interpelan la memoria del público y remueven recuerdos y testimonios que habían permanecido en el olvido.* [Imagen]. México. [pág.396].

IMAGEN B.2. Castillo.S (2015) *Trazos paralelos.* [Imagen]. México. [pág.409].

REFERENCIAS

IMAGEN C.1. Castillo. S (2018). *Coexistencia-Vecindario* [Imagen]. México. [pág.410].

APÉNDICE

GRÁFICO A. Sebastián Castillo. *GRÁFICA Y LÍNEA DEL TIEMPO 1957-2018*. [pág. XX, XX] con información extraída de:

- El País (1990). *EL PRESIDENTE MEXICANO ANUNCIA POR SORPRESA LA PRIVATIZACIÓN DE LA BANCA*. [En Línea] pp.1, 55. Disponible en: https://elpais.com/diario/1990/05/03/economia/641685606_850215.html [Accedido 10 Jun. 2017].
- El Universal. (1988). *EN 1990 EL ENTONCES PRESIDENTE CARLOS SALINAS (AL CENTRO) INICIA EL PROCESO DE PRIVATIZACIÓN BANCARIA, EN EL MARCO DE LA MODERNIZACIÓN DEL SISTEMA FINANCIERO DEL PAÍS. CASI TODOS LOS SECTORES DE LA SOCIEDAD APLAUDIERON LA MEDIDA. EN EL EXTRANJERO, REFORZÓ LA IMAGEN Y POPULARIDAD DEL PRESIDENTE*. [Imagen]. Extraído de: http://fotos.eluniversal.com.mx/coleccion/muestra_fotogaleria.html?idgal=171.
- Cuartoscuro. (2001). *PROTESTAS, AEROPUERTO ALTERNO, ATENCO* [Imagen]. Extraído de: https://img.culturacolectiva.com/content/2016/05/171620_atenco4586copy.jpg.
- Cruz, M. (1988). *LA NOCHE DE 1988: FERNÁNDEZ DE CEVALLOS, CLOUTHIER, IBARRA DE PIEDRA, CÁRDENAS Y ÁLVAREZ*. [Imagen]. Extraído de: <https://www.proceso.com.mx/541892/6-de-julio-de-1988-un-dia-como-hoy-hace-30-anos/foto-22>.
- Especial.(sin fecha) Central de Abastos de la Ciudad de México [Imagen]. Extraído de: <https://www.proceso.com.mx/533076/asaltantes-matan-a-una-mujer-policia-en-la-central-de-abastos/central-de-abastos>.
- Rojkind Arquitectos. (2013). *CINETECA NACIONAL SIGLO XXI / ROJKIND ARQUITECTOS* [Imagen]. Extraído de: <https://www.archdaily.mx/mx/751218/cineteca-nacional-s-xxi-rojkind-arquitectos/53039db3e8e44ef683000069-cineteca-nacional-s-xxi-rojkind-arquitectos-photo>.
- Santiago Arau. (2016). *DISTRIBUIDOR VIAL SAN ANTONIO* [Imagen]. Extraído de: https://twitter.com/Santiago_Arau/status/750845365209837568.
- Guillermo Calderón, Pedro A. Calderón (productores) y Emilio Fernández (director), Emilio Fernández y Mauricio Magdaleno (Guión) (1951). *VÍCTIMAS DEL PECADO* [Cinta Cinematográfica].México. Cinematográfica Calderón S.A.
- Lemús Avilés, E. (2017). *A 50 AÑOS DEL TRATADO DE TLATELOLCO*. extraído de:<http://revistafal.com/2017-un-ano-para-recordar/>.
- Centro Universitario de Cinematografía (productores) y Leobardo López Aretche(director), Oriana Fallaci y Leobardo López Aretche(Guión) (1968). *EL GRITO* [Cinta Cinematográfica].México. Centro Universitario de Cinematografía.

Tlatelolco a través de los medios de comunicación

- Angélica Ortiz (Productora) y Carlos Velo (Director), Fernando Galiana y Carlos Velo (Guión) (1967). *DON JUAN 67* [Cinta Cinematográfica]. México. AM Libra Producciones.
- Emilio Caballido (Productor) y Gilberto Gazcón (Director), Emilio Caballido y Gilberto Gazcón (Guión) (1971). *LOS NOVIOS* [Cinta Cinematográfica]. México. Cinematográfica Jalisco S.A.
- Hector López (Productor) y Jaime Humberto Hermosillo (Director), José de la Colina, Joseph Conrad y Jaime Humberto Hermosillo (Guión) (1978). *NAUFRAGIO* [Cinta Cinematográfica]. México. CONACITE Uno, Dasa Films S.A.
- Edgardo Gazcón (Productor) y Gilberto Gazcón (Director), Gilberto Gazcón, Ramón Obón, Fernando Galiana (Guión) (1980). *PERRO CALLEJERO* [Cinta Cinematográfica]. México. Gazcón Films S.A., Estudios Churubusco S.A.
- Televisa S.A.B (Productor) y desconocido (Director), Jacobo Zabłudovsky (Guión) (1985). *24 HORAS* [Programa de Televisión]. México. Telesistema Mexicano S.A., Fundación Televisa.
- Héctor Bonilla y Valentín Trujillo (Productores) y Jorge Fons (Director), Guadalupe Ortega, Xavier Robles (Guión) (1989). *ROJO AMANECER* [Cinta Cinematográfica]. México. Cinematográfica Sol S.A.
- Mario Almada (Productor) y Avinadain Bautista (Director), Desconocido (Guión) (1990). *ATENTADO* [Cinta Cinematográfica]. México. Producciones Xochítl.
- Jaime Bernardo Ramos, Frida Torresblanco, Christian Valdelièvre (Productores), Fernando Eimbcke (Director), Fernando Eimbcke y Paula Marcovich (Guión) (2004). *TEMPORADA DE PATOS* [Cinta Cinematográfica]. México-EE.UU. CinePantera, Esperanto Filmoj, Fidecine, Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE), Lulú, Titán Producciones.
- Lotte Schrieber (Productora), Lotte Schrieber (Directora), Lotte Schrieber (Guión) (2011). *TLATELOLCO* [Documental]. Austria-México. Sixpackfilm.
- Armando Casas, Pedro Cueva, Ricardo Kleinbaum, Pablo Rovito, Elisa Salinas, Fernando Sariñana, Victor Sariñana, Fernando Socolowicz, Eckehardt Von Damm (Productores), Carlos Bolado (Director), Carlos Bolado, Carolina Rivera y Luis Felipe Ybarra (Guión) (2013). *TLATELOLCO, VERANO DEL 68* [Cinta Cinematográfica]. México-Argentina. Eficine 226, Fidecine, Maíz Producciones, Producciones Corazón, Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM).
- Alexa Arnoff, Juan Aura, Pablo Aura, Adrian Bazán, Elías Lara Baeza, Pedro Boullosa, Beatriz Bouras, Marco De Molina, Omar Gonzalez Gamez, Samantha Guillén, Epigmenio Ibarra, Verónica Langer, Jesús Magaña Vázquez, Rodrigo Milanesi, Gustavo Moheno, Antonia Nava, Tenoch Ochoa, Angel Pulido, Elisa Rios, Marco Antonio Salgado, José Luis Sámano, Eduardo Terán, Georgina Terán, Francisco Villarreal, (Productores), Pablo Aura (Director), Pablo Emiliano de la Rosa, Pablo Aura (Guión) (2018). *INFLUENCIA*

[Cinta Cinematográfica]. México. Las Visitas Films, Fondo de Inversión y Estímulos al Cine (FIDECINE), BDC Producciones, Teté Films, Burumbio Productora, Raw Data, Argos Cine, Cinema226, Equipment & Film Design.

- Keystone USA-ZUM/Rex Shutterstock. (1985). *THE NUEVO LEON FLATS IN TLATELOLCO AFTER THE 8.1-MAGNITUDE EARTHQUAKE ON 9 SEPTEMBER 1985*. [Imagen]. Extraído de: <https://www.theguardian.com/cities/2015/may/07/mexico-city-tlatelolco-housing-complex-history-cities-50-buildings>.
- Archivo El Universal. (sin fecha) *DESASTRE. LOS CASI SEIS MIL TÍTULOS QUE LA CINETECATENÍA BAJO SU RESGUARDO SE REDUJERON A DESECHOS*. [Image]. Extraído de: <http://archivo.eluniversal.com.mx/notas/837792.html>.
- Alfredo Sánchez Ariza. (1971). *DOCUMENTOS DESCLASIFICADOS DE LOS SERVICIOS DE INTELIGENCIA DE ESTADOS UNIDOS CONFIRMAN QUE LA MATANZA ESTUDIANTIL DEL 10 DE JUNIO DE 1971 FUE ORQUESTADA DESDE LAS MÁS ALTAS ESFERAS DEL PODER PÚBLICO EN MÉXICO, EN CUYA TRAMA FUERON PROTAGONISTAS CENTRALES EL EX PRESIDENTE LUIS ECHEVERRÍA ALVAREZ Y LOS ENTONCES SECRETARIOS DE LA DEFENSA NACIONAL Y DE RELACIONES EXTERIORES, HERMENEGILDO CUENCA DÍAZ Y EMILIO O. RABASA, RESPECTIVAMENTE, QUIENES SOLICITARON AL EMBAJADOR ESTADUNIDENSE, ROBERT HENRY MCBRIDE, ASESORÍA DE WASHINGTON EN LA CAPACITACIÓN DE GRUPOS PARAMILITARES. CANAL SEIS DE JULIO ELABORÓ UN NUEVO VIDEO SOBRE EL TEMA, EN EL CUAL SE PRESENTAN IMÁGENES INÉDITAS DE AQUELLOS HECHOS* [Imagen]. Extraído de: <http://www.jornada.com.mx/2006/06/04/portada.pdf>.
- Oginoknauss.org. (1968). *MANIFESTACIÓN DEL MOVIMIENTO ESTUDIANTIL DEL 2 DE OCTUBRE DE 1968* [Imagen]. Extraído de: <https://www.archdaily.mx/mx/772426/clasicos-de-arquitectura-conjunto-habitacional-nonoalco-tlatelolco-mario-pani/55dbd8cee58ece052b00004d-clasicos-de-arquitectura-conjunto-habitacional-nonoalco-tlatelolco-mario-pani-imagen>.
- Desconocido. (2017). *LOS MEXICANOS LE ATRIBUYERON CUESTIONES MÍTICAS AL CAMBIO DE SIGLO, QUE LOS HIZO CAMBIAR DE PARTIDO PERO NO DE CLASE POLÍTICA*. [Imagen]. Extraído de: <https://www.arenapublica.com/articulo/2017/08/15/6855/no-hay-lideres-politicos-en-mexico-la-alternancia-politica-no-funciono>.
- EPA. (2010). *VEHICLES PASS A PIECE OF LIGHT ART CALLED XIPE TOTEC BY US ARTIST THOMAS GLASSFORD SET ON THE WALL OF A 22-STORY UNIVERSITY BUILDING IN MEXICO CITY* [Imagen]. Extraído de: <https://www.telegraph.co.uk/news/picturegalleries/picturesoftheday/8156537/Pictures-of-the-day-24-November-2010.html?image=21>.

- *BILLETES DE LA FAMILIA A, EMITIDOS Y FABRICADOS POR EL BANCO DE MÉXICO*. (2018). Extraído de: <http://www.anterior.banxico.org.mx/billetes-y-monedas/servicios/canje-de-piezas-en-mal-estado-o-antiguas/canje-de-piezas-en-mal-estado-o-antiguas/valor-actual-billetes-que-ya-.html>
- Sin Autor. (2018). *CLARK FLORES, EL GIGANTE DEL OLIMPISMO MEXICANO* [Imagen]. Extraído de: <http://www.cronica.com.mx/fotonotas/894234/35.jpg>
- Colección Villasaña-Torres. (2018). *LA GRAN SERPIENTE QUE HAY DEBAJO DE LA CIUDAD DE MÉXICO* [Imagen]. Extraído de: <http://www.eluniversal.com.mx/entrada-de-opinion/colaboracion/mochilazo-en-el-tiempo/nacion/sociedad/2017/07/12/la-gran-serpiente>
- Archivo El Universal. *LA CIUDAD EN EL TIEMPO. LA TERMINAL CENTRAL DE AUTOBÚSES DEL NORTE*[Imagen]. Extraído de: <http://www.eluniversal.com.mx/galeria/metropoli/cdmx/la-ciudad-en-el-tiempo-la-terminal-central-de-autobuses-del-norte#imagen-15>.
- Archivo El Universal. (1985). *TRAGEDIA HERIBERTO SORIANO FRANCO. FUNDADOR DE LA UNIÓN POPULAR IXHUATEPEC (UPI), ASEGURÓ QUE LAS COSAS NO CAMBIAN EN SU COMUNIDAD, DONDE PERSISTE EL RIESGO*. [Imagen]. Extraído de: <http://archivo.eluniversal.com.mx/notas/810097.html>.
- Sin Autor. (2015). *LA VIOLENCIA EN MÉXICO ESTÁ IMPARABLE*. [Imagen]. Extraído de: <https://laopinion.com/2015/08/04/dos-ex-militares-salvadoreños-son-sicarios-en-tamaulipas/>.
- Dirck Halstead/The LIFE Images Collection/Getty Images. (1990). *GEORGE BUSH AND NAFTA LEADERS* [Imagen]. Extraído de: <https://www.gettyimages.es/license/50472155>.
- Alejandro Prieto Posadas y José María Gutiérrez Trujillo. (1960). *CONJUNTO HABITACIONAL UNIDAD INDEPENDENCIA, SAN JERÓNIMO LÍDICE* [Imagen]. Extraído de: https://78.media.tumblr.com/6c47e93c3c51acab30c65d9b774d09b5/tumblr_mjgthyguU01qg7a6mo1_1280.jpg
- Antonio Salas Portugal. (1964). *CONJUNTO HABITACIONAL NONOALCO-TLATELOLCO*. [Imagen] Obras para México. BANOBRAS. México 1961. Extraído de ADRÍA, Miquel. Mario Pani: la construcción de la modernidad. Gustavo Gili. México. 2003.
- Sin Autor. (1962). *TORRES DE SATELÍTE, MEXIQUE* [Imagen]. Extraído de: *ARCHITECTURE D'AUJOURD'HUI 102*, Junio de 1962, xxiii, Francia.
- Archivo El Universal. (2015). *EL SENADO DE LA REPÚBLICA, UBICADO EN PASEO DE LA REFORMA, EN LA COLONIA TABACALERA* [Imagen]. Extraído de: <http://www.eluniversal.com.mx/articulo/nacion/politica/2015/10/19/sube-senado-16-mdp-gasto-en-viajes-al-extranjero>.

AGRADECIMIENTOS

Esta tesis se concluyó en Octubre de 2020, después de múltiples eventos que extendieron su tiempo a lo largo de mucho vagaje, retrospectiva, autoconocimiento y una pandemia, la cual es incierta ante todos los cambios actuales que están sucediendo. En todas estas situaciones quiero agradecer a mi madre, por siempre estar ahí, quererme, soportarme, entenderme y contarme anécdotas sobre los años 60 y 70. Gracias a ella, tengo un panorama mucho más personal del movimiento estudiantil y agradezco su sabiduría y temple.

A mis hermanas Paola y Mariana, y a mi cuñado Patricio, por ser un apoyo muy importante familiar del cual siempre las conversas de sobremesa se vuelvan interesantes y me ayuden a lidiar el mundo complejo, y posturero que a veces suele ser el de la arquitectura. A mi sobrino Patricio, ya que me recuerda muchas veces lo que pasó cuando era más chico y mi interés era más introspectivo, ser autodidacta, y que el tiempo familiar es lo más importante.

Finalmente, este trabajo quiero agradecer a mi Padre, que dejó su existencia terrenal años atrás, pero su presencia espiritual y de herencia conductual me ayudó a siempre no dejar de concluir lo que tuve propuesto.

Quiero también agradecer a mis sinodales por tener la paciencia y experiencia de haberme guiado en los temas, y por su amplio conocimiento en el campo teórico de la arquitectura. Espero como academia haya más retrospectiva en los elementos que trabajamos día a día para que nuestra profesión sea más analítica y observante a las condiciones sociales que estamos ligados.





DATOS TÉCNICOS

-Trabajo realizado con tipografía Bebas Neue para encabezados y portada. Aileron Bold, Regular y Oblique para subtítulos, y Adobe Caslon Pro para cuerpo de texto.

-Tamaño de papel del documento es Carta EE.UU. 215,9 mm x 279,4 mm.

-Maquetación realizada en Adobe InDesign CC 2015-2020.

