



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
PROGRAMA DE POSGRADO EN HISTORIA DEL ARTE
FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

DE “EL GRITO” A “ROJO AMANECER”. UN PUÑADO DE IMÁGENES PARA
RECORDAR EL 68.

ENSAYO ACADÉMICO
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE
MAESTRA EN HISTORIA DEL ARTE

PRESENTA:
BERTHA ALICIA AGUILAR GARCIA

TUTOR PRINCIPAL
DR. ÁLVARO VÁZQUEZ MANTECÓN
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA

TUTORES
JULIA TUÑÓN PABLOS
INSTITUTO NACIONAL DE ANTROPOLOGÍA E HISTORIA
RENATO GONZÁLEZ MELLO
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

CIUDAD DE MEXICO, MAYO, 2018



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.

Índice

Agradecimientos	1
Introducción.....	5
La crónica	13
El entramado de la mirada.....	36
La conformación del testigo.....	55
A manera de conclusión: las contingencias de la memoria	86
Fuentes.....	95
Bibliografía	95
Hemerografía.....	97
Recursos electrónicos.....	98
Archivos:.....	99
Filmografía:	99

Agradecimientos

Este escrito es el resultado de un proceso interrumpido y retomado.

Contiene, como todos los productos humanos, limitaciones de tiempo y espacio, vestigios de sus intenciones no cumplidas, promesas, y residuos de sus condiciones de producción.

Hace diez años, en el 2008, fui admitida en la maestría en Historia del Arte con la intención de estudiar las imágenes y la transmisión de la memoria del 68 mexicano. En ese momento, los estragos que la llamada “guerra contra el narcotráfico” estaban causando en México eran ya francamente notables. Al mismo tiempo, la promesa y las actividades que ciertos sectores de izquierda habían organizado en torno a la figura de Andrés Manuel López Obrador se desintegraban en el olvido y la animadversión. Este contexto es uno de los múltiples posibles que podrían configurarse al traer a la memoria el 2008. En otras palabras, era este el contexto que estaba en mi mente cuando la oportunidad de estudiar la maestría en Historia del Arte se presentó. En aquellos años era importante para mi estudiar movimientos sociales cuyas estrategias de visibilidad y de memoria hubiesen resultado exitosas por un periodo de tiempo prolongado, con respecto a la duración de mi vida.

Estudiar el 68, y sobre todo las dos películas escogidas para tal propósito, *El grito. 1968.* y *Rojo amanecer*, fue una decisión sencilla, que asumí con naturalidad. Fue una consecuencia impensada de varias circunstancias y decisiones débilmente concatenadas.

Desde muy pequeña, mi presencia ocasional en marchas y mítines me hizo estar en contacto con una multitud que tomaba y vaciaba el Zócalo y las avenidas del centro de la Ciudad de México, una multitud que enarbolaba diferentes consignas y demandas, todas ellas orientadas a un futuro mejor, reformista a veces, a veces utópico, a veces revolucionario. Ya para 2008,

había visto muchos ancianos que seguían yendo a estas marchas y empezaba a preguntarme si yo sería una de ellos al pasar el tiempo. Estos ancianos cantaban consignas viejas y nuevas. Recuerdo el odio, la impotencia, la esperanza en sus caras. Alrededor de estos rostros, surgió mi primera pregunta sobre la importancia del recordar.

El 68, un 68 visto desde la perspectiva de la UNAM, tiene una presencia particular en mi ámbito familiar. Mi padre y mis tíos habían estudiado en la UNAM, y por esa razón, desde muy pequeña, me había sido dicho que yo iba a estudiar en esa casa de estudios. Mi padre estaba todavía adscrito a la UNAM cuando la huelga del 68 irrumpió, y tuvo una participación parcial en una de tantas células no coordinadas por el Consejo General de Huelga. Así que, aunque no dedicados a mantener viva la memoria del 68, su mención ocurría de vez en cuando.

Cuando llegó mi tiempo para estudiar, terminé en el CUEC. En el CUEC, me encontré con Xavier Robles, Jorge Ayala Blanco, Alfredo Joskowicz, Mario Luna, Marcela Fernández Violante, Carlos Mendoza; todos involucrados de una manera u otra manera con el 68. En el CUEC vi *El grito* por primera vez. A la distancia me parece que su exhibición formaba parte de los ritos de iniciación de una historia compartida, que daba sentido de pertenencia al Centro. A su vez, una historia oral, difusa, podía entretenerse con las anécdotas que sobre el 68 y sus postrimerías abundaban en el Centro. Recuerdo todavía, una clase en la que Ayala Blanco comentaba cómo había enseñado *Rojo amanecer* a una clase de estudiantes chinos, sin subtítulos. Haciendo burla de la película, decía que todos los estudiantes habían creído que se trataba de una invasión alienígena. La enseñanza informal del CUEC señalaba a *El grito* como la película que había que hacer y a *Rojo Amanecer* como la película que no había que hacer. Mi estancia en el centro me puso en contacto con esta conversación, antes desconocida para mí, que comparaba ambas películas.

Cuando fui admitida a la maestría Historia del Arte, esta investigación era parte de un conjunto de proyectos sobre las películas del 68. En ese entonces la circunscripción de la tesis al estudio de dos películas era pertinente. Había pocos ensayos críticos sobre el tema y las películas escogidas eran las más conocidas, habían tenido más difusión y su fortuna crítica era mayor. La fecha de culminación del trabajo se planeaba para finales de 2010, inicios de 2011.

Diferentes circunstancias hicieron que la revisión y culminación de este escrito se prolongara. En esos seis años, otras dos tesis sobre la memoria y las películas del 68 han sido publicadas, la de Carolina Tolosa y la de Juncia Avilés. Ambas son estudios sistemáticos que abordan la totalidad de las referencias en pantalla a este evento. Además de ello contextualizan los momentos sociales y políticos de producción de casi todas las películas, ligando la memoria a los presentes en donde estas películas se realizaron.

Surgieron entonces dos preguntas: en este panorama académico, ¿qué puede aportar un ensayo dedicado al estudio de dos películas cuando la totalidad del corpus ya ha sido estudiada?, ¿por qué comparar estas dos películas y no otras?

Mi parecer es que este ensayo puede cobijarse bajo esas investigaciones. Agradezco el mapa que estas tesis realizan sobre el 68 y su representación fílmica. Sus estudios marcan un espacio general que ahora me permite, con mayor facilidad, concentrarme en lo que de inicio me interesaba más: desentrañar las múltiples y a veces contradictorias estrategias de construcción audiovisual que estas películas contienen. Puedo demorarme en el análisis de algunos tropos que son evidentes en la pantalla en el contexto de estos otros estudios a los que puedo hacer referencia. Esta morosidad me permite ir a contracorriente de algunas explicaciones dadas hasta la fecha o brindar mayor detalle a los mecanismos que a todos resultan evidentes.

Ahora bien, ¿qué sustento académico puede usarse para defender la elección de estas dos películas particulares? Me parece que, en principio, su divulgación ha sido mucho mayor. Esto ha provocado que hayan marcado los imaginarios de ciertas generaciones. Su divulgación también ha permitido que ambas películas hayan cosechado una abundante crítica, lo que permite tener cierta idea sobre su recepción por el público. Son películas emblemáticas del 68; son todavía éstas y no otras, las películas con las que se asocia la representación 68. Además, poseen suficiente distancia entre sí para poder observar las modificaciones y estancamientos de la memoria.

La última revisión de este texto es de 2018. Agradezco las interrupciones acontecidas desde su primera escritura hasta la actual. El tiempo me ha permitido leerme, mesurarme y refinar mis argumentos. Me ha permitido tener múltiples e inusitados colaboradores.

Agradezco a mis profesores, Alfredo Joscowickz, Carlos Menéndez, Mario Luna, Jorge Ayala Blanco, José Felipe Coria, Juan Mora, Álvaro Vázquez Mantecón, Julia Tuñón Pablos, Renato González Mello, Linda Báez, Rita Eder, Elia Espinoza y Deborah Dorotinsky, la feliz conjunción entre cine e historia del arte. De los anteriores, quisiera agradecer triplemente a mi tutor, Álvaro Vázquez Mantecón por su paciencia infinita y doblemente a mis sinodales, por su apoyo a través de este largo proceso. Agradezco a mis colegas de la maestría y del SUAC, Jaime Aldaraca, Sandra Zetina, Javier Ramírez, Israel Rodríguez, Gabriela Torres, Juncia Avilés, Ramón Mejía, Eloísa Rivera, Liliana Carachure, y Claudia Pretelin, que me hicieron reflexionar sobre la imagen arduamente. Por último, agradezco a mi familia, Luis Manuel, Bertha Alicia, Sebastián, Mariela, Adriana, Toño, Diego e Itzel, por su inconmensurable apoyo y motivación. Este cierre se lo debo a todos.

Introducción

Periódicos incompletos, páginas rasgadas, imágenes intervenidas, noticias recortadas, expedientes faltantes. Buscando en la Hemeroteca Nacional y en el Archivo General de la Nación, encontré una materialidad rota, fragmentada, sobre el movimiento estudiantil de 1968 en México. En algunas ocasiones, los tomos del mes de octubre no estaban disponibles. En otras, las notas alusivas habían sido recortadas. Los legajos habían sido trasladados a otros expedientes o puestos a resguardo. O bien, el material simplemente se había esfumado.

En un principio, la dificultad para consultar ciertas fuentes periodísticas me hizo pensar que una estrategia de ocultamiento hacía inaccesibles ciertos documentos. Sin embargo, un día en la Hemeroteca Nacional, después de preguntar por enésima ocasión sobre el volumen que contenía los números del mes de octubre y noviembre de *La voz de México*, ocurrió un evento imprevisto. El volumen me fue entregado. Recolecté con dificultad la información que necesitaba, las páginas estaban hechas trizas. Al entregarlo, un bibliotecario espetó que ese volumen no podía ser consultado pues su estado de conservación era lamentable.

[Fig. 1]



Este evento me brindó una visión complementaria sobre la dificultad para consultar ciertos materiales relativos al movimiento estudiantil. Me hizo comprender que las fuentes del 68 están rodeadas de una excesiva atención, por una preocupación común que ha puesto a

resguardo sus documentos y, en el uso innumerable de sus hojas, contribuido a destruir y disgregar su materialidad. Una prueba de ello es la palabra “*Judas*”, escrita en tinta azul,

sobre la cabeza de un miembro de la policía en una fotografía contenida en un ejemplar del semanario *¿Por qué?* a resguardo en la Hemeroteca Nacional, [FIG. 1].

Estos manidos periódicos y revistas dan cuenta de la importancia que el movimiento estudiantil de 1968 posee en la historia mexicana reciente. A mi parecer, esta notoriedad no se explica solamente por la importancia de sus demandas, ni por su temporalidad, ni por su localización, ni por su represión por parte del Estado mexicano.¹ En cambio, y a riesgo de caer en un argumento circular, me parece que una causa de su notoriedad se encuentra precisamente en la labor de difusión y de memoria realizada sobre este evento.

Desde un inicio, sus integrantes y partidarios —hechos visibles por una serie de protestas paralelas de carácter mundial y por la atención brindada a las Olimpiadas— rebatieron la propaganda negativa en su contra y posteriormente se opusieron al olvido mediante actos conmemorativos, tales como la escritura, la marcha anual y la edificación de monumentos. Gracias a ello, ciertos intelectuales mexicanos, como Hugo Hiriart y Héctor Aguilar Camín, sostuvieron, a veinte años del suceso, que el 68 fracturó el monolítico aparato político y gubernamental del PRI.² Pasados cuarenta años, se erigió un memorial al movimiento y desde ciertas ópticas gubernamentales, se le considera merecedor de recuerdo.³

El 68 resulta ejemplar desde esta perspectiva. Enseña maneras de producir y conservar

¹ Un análisis de otras causas que contribuyeron a dar notoriedad al 68 puede consultarse en: Juncia Avilés Cavasola. “Símbolos para la memoria: El movimiento estudiantil mexicano de 1968 en su cine 1968-2013” (Tesis de doctorado, UNAM, 2015), 23-34 pp.

² Hugo Hiriart, “La revuelta antiautoritaria”, en *Pensar el 68*. (México: Cal y arena, 1988), p 17. Héctor Aguilar Camín, “Gustavo Díaz Ordaz: retrato y conjuro”, en *Pensar el 68*. (México: Cal y arena, 1988), 97.

³ Un estudio sobre este tema puede consultarse en: Carolina Mónica Tolosa Jablonska. “México 1968: Memorias públicas y representaciones cinematográficas” (Tesis de maestría, UNAM, 2013), 91-92.

memoria a contracorriente de los medios de difusión masiva y del poder estatal. Muestra, a su vez, los traspés del recuerdo, sus contradictorias demandas. Por ello, el análisis del movimiento estudiantil resulta relevante para estudiar algunos de los mecanismos que vuelcan la memoria colectiva hacia la historia y mantienen vivos los recuerdos y las demandas de los movimientos sociales.

La reflexión sobre la memoria del 68, y más acertadamente, sobre su rememoración —que entiendo, bajo la guía de Paul Ricoeur, como un proceso intencional mediante el cual se hace presente algo ausente que se sabe ocurrido— es el objetivo de esta tesis.⁴ Este escrito indaga el proceso circular de volcar la memoria corporal en un soporte material para que luego encuentre otros cuerpos que la acojan. Para ello estudia cómo los soportes materiales registran las tensiones producto de la vivencia del acontecimiento y el posterior intento de reunir las diferentes percepciones del mismo en un relato veraz. Asimismo, analiza cómo estos relatos, y por ende las tensiones de sentido en los que se encuentran inmersos, se usan y legan en las representaciones posteriores del evento.

Con lo anterior en mente, mi tesis se acota a las películas *El grito. México 1968* (1969) de Leobardo López Aretche y *Rojo amanecer* (1989) de Jorge Fons.

El grito es un documental que reconstruye cronológicamente, a partir de una división en cuatro meses (de julio a octubre) la mayor parte de los hitos del movimiento estudiantil mexicano de 1968. Ensayo su recuento mediante la recopilación de un variopinto de materiales visuales, sonoros y textuales. Además del material filmado por los estudiantes del CUEC de la UNAM, contiene fotografía fija (tanto de fotógrafos que publicaron en prensa como de estudiantes adscritos al Centro), metraje producido por las cámaras del noticiario

⁴ Paul Ricoeur, *La memoria, la historia, el olvido*, trad. Agustín Neira (Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2013), 47-51.

estadounidense CBS, voz en off grabada en estudio y cintas sonoras (producidas por personal de RadioUNAM) que registraron el acontecer de las marchas y mítines. El documental fue dirigido por Leobardo López Aretche (1942-1970), editado por Ramón Aupart y filmado de manera colectiva por estudiantes del Centro, entre los que destaca Roberto Sánchez. Su exhibición comenzó de manera clandestina en 1971 en cineclubes. La producción y distribución oficial han corrido a cargo del CUEC y de la Dirección General de Difusión Cultural-UNAM, que lo estrenaron oficialmente en 1974, en la Cineteca Nacional.

Rojo amanecer es una ficción que ocurre primordialmente al interior de un departamento del conjunto habitacional Nonoalco-Tlatelolco, durante los días 2 y 3 de octubre de 1968. El relato se desenvuelve bajo la sombra del movimiento estudiantil, que se hace presente mediante menciones, la decoración del cuarto de los estudiantes y la representación sonora de la manifestación del 2 de octubre. Los personajes principales son los integrantes de la familia de clase media que lo ocupa, que es asesinada, a excepción del hijo menor, por miembros del Batallón Olimpia. La película dirigida por Jorge Fons, miembro de la primera generación del CUEC, producida por Víctor Trujillo y Héctor Bonilla, actor de *El cambio*, dirigida por Alfredo Joskowicz y basada en un argumento de Leobardo López. El guion fue escrito por el matrimonio conformado por Guadalupe Ortega y Xavier Robles. La película se filmó en 1989, se exhibió comercialmente en 1990 y resultó un éxito de taquilla. Obtuvo ocho estatuillas en la ceremonia de premiación de los Arieles. Se encontró brevemente censurada, situación que se resolvió con la anuencia de la Secretaría de Gobernación ante la presión ejercida por la Sociedad General de Escritores de México (SOGEM) y otras asociaciones civiles.

Ambas películas son los referentes filmicos más conocidos del movimiento y probablemente resulten los primeros en ser nombrados cuando se aborda la filmografía que gira en torno al

68. Son, por medio de sus diferentes canales de exhibición, las cintas más vistas y reseñadas. Es evidente que el interés primario que estas películas suscitan nace de ser la representación del movimiento estudiantil: están en su lugar como antídoto del olvido. Por lo tanto, no es casual encontrar en sus fortunas críticas un discurso que difumina los límites entre el acontecimiento y la película que lo retoma. La razón primordial de este fenómeno se encuentra en los contenidos referenciales embebidos en las películas. Estos contenidos vueltos imagen cinematográfica entretejen tanto una interpretación como una reconstrucción del evento y producen en los espectadores lecturas y tomas de postura políticas tanto de lo acontecido como de su configuración filmica. Pese a que es un error asimilar estas películas con el acontecimiento del cual abrevan, es necesario tener en mente que su abordaje del 68 condicionó su producción y su fortuna crítica.

Además de su notoriedad, estas películas fueron elegidas por la distancia temporal que las separa. Entre la creación de ambas películas existe un lapso de veinte años, tiempo que permite entenderlas como actos de representación que muestran los cambios y permanencias de la memoria.

En un principio, el espaciamento en su producción, su adscripción a una retórica distinta (documental-ficción), y, por tanto, la cualidad referencial de la imagen (*El grito* mantiene una relación indicial con el hecho mientras que *Rojo amanecer* una relación icónica), subrayan las profundas divergencias en torno a las maneras en que ambas películas representan el 68. Sin embargo, una segunda mirada no puede dejar de notar similitudes en sus recursos de configuración. Dos décadas después del acontecimiento, puede observarse cómo *Rojo amanecer* retoma las primeras historias del 68. Estas reiteraciones serán usadas como ejes para pensar el conjunto de imágenes que estas películas albergan, generan y legan y cuya variación en el tiempo resulta fundamental para entender el proceso temporal de esta

memoria.

Para ello y con la intención de mostrar algunas de las imbricaciones causales que conforman la imagen del 68 en la materialidad del cine, este escrito construye puentes entre la vivencia del movimiento y su evocación; entre la fugacidad del acontecimiento y su puesta al día. A través de una minuciosa descripción de ciertas secuencias de las películas y su contextualización, mi intención es analizar cómo estas películas recurrieron a la crónica, al testimonio y a la prueba documental para representar una cierta vivencia del movimiento estudiantil. Estos recursos entran en juego con el fin de encarnar una experiencia del 68. En otras palabras, para construir una memoria colectiva, estas películas apelan a la corporalidad de cada espectador.

El acercamiento a las películas se produjo a través de vías sucesivas y divergentes. Revisé algunos de los numerosos libros sobre el 68 publicados a principios de los setentas y a finales de los ochentas, ya que sincrónicamente correspondían a los momentos de producción de los filmes. También recurrí a los estudios contemporáneos sobre el tema, al trabajo llevado a cabo por Juncia Avilés, Alberto del Castillo, Ariel Kuri, Israel Rodríguez, Carolina Tolosa y Álvaro Vázquez Mantecón. De manera paralela, leí exhaustiva más no totalmente, la fortuna crítica de ambas películas.

Para pensar el problema de la memoria y del cine, usé escritos dedicados a otros temas. Procuré ceñirme a unos cuantos autores. Esta escritura usa primordialmente la reflexión sobre la memoria y la historia que Paul Ricoeur plasma en *La memoria, la historia y el olvido*, el recuento sobre teoría filmica que Arlindo Machado elabora en *El sujeto en la pantalla*, la distinción entre testigo y superviviente elaborada por Giorgio Agamben en *Lo que queda de Auschwitz*, y las implicaciones para la mirada en el contexto del documental que Vivian

Sobchack propone en *Carnal Thoughts*.⁵ Algunas frases, que pudieran considerarse descontextualizadas ya que fueron concebidas para comprender otros problemas, resultaron profundamente esclarecedoras. Otros autores serán mencionados a lo largo del texto. Dejo a los pies de página el deber de rendir constancia de estas filiaciones.

Las hojas que siguen esperan conducir al lector a través de los recursos para disponer la imagen y el sonido que permean tanto a *El Grito* como a *Rojo amanecer*. Estos recursos procuran dos cometidos íntimamente relacionados entre sí: en primer lugar, pretenden dotar a las películas de veracidad, y, en segundo lugar, intentan hacer y rescatar memoria, imponiendo al espectador la obligación de recordar.

Teniendo en cuenta la complejidad intrínseca del cine, ciertas secuencias serán analizadas desde diferentes perspectivas. Esta reiteración tiene por objetivo explorar las diferentes connotaciones, a veces contradictorias, que una misma secuencia puede producir. Este análisis amplifica para el cine la perspectiva sobre la fotografía que Roland Barthes desarrolla en *Lo obvio y lo obtuso*: “una misma lexía moviliza léxicos diferentes. ¿Y qué es un léxico? Un léxico es una porción del plano simbólico (del lenguaje) que se corresponde con un corpus de prácticas y técnicas.”⁶ Cada capítulo explora un léxico diferente para analizar estas películas y, por ende, reconstruye un contexto distinto para las mismas. Reconoce que, en palabras de Barthes, “la imagen, en su connotación, estaría constituida entonces por una

⁵ Arlindo Machado, *El sujeto en la pantalla. La aventura del espectador, del deseo a la acción*, (Barcelona: Gedisa, 2009)

Ricoeur, *La memoria, la historia, el olvido*.

Giorgio Agamben, *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. Homo Sacer III*, trad. Antonio Gimeno Cuspinera (Valencia: Pre-textos. 2002)

Vivian Sobchack, “Inscribing Ethical Space. Ten Propositions on Death, Representation and Documentary” en *Carnal Thoughts. Embodiment and Moving Image Culture*, (Berkeley, Los Angeles: University of California Press, 2004)

⁶ Roland Barthes, *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*, (Barcelona: Paidós, 2015), 47.

arquitectura de signos extraídos de una profundidad variable de léxicos.”⁷ Quede el lector advertido: el uso de este método provoca que ciertas recurrencias resulten inevitables.

⁷ Roland Barthes, *Lo obvio y lo obtuso*, 48.

La crónica

[Fig. 2]



La oscuridad es rasgada por unos pocos rayos de luz provenientes del proyector o de la pantalla. Lo primero que el ojo del espectador recibe es una cita de Romain Rolland: “A los hombres libres de todas las naciones, que luchan, que sufren y que vencerán”. Le sigue el título de la película, “*El*

grito”. México 1968 [Fig. 2].

El título localiza y data al documental, y al hacerlo, vuelca la memoria personal en el ámbito de lo social. En otras palabras, la película asigna a aquello que se propone mostrar un lugar y un tiempo y con ello, intenta un primer desprendimiento de la experiencia personal, para situarse en el curso de un tiempo social, mensurable.⁸ El título es un recurso fílmico que brinda a lo que se está a punto de mirar un lugar entre lo que hubo ocurrido, alejándolo del ámbito de la ficción. De manera efectiva, este signar induce a cada espectador a relacionar la memoria que conserve del momento con lo visto en pantalla.

[Fig. 3]



La datación fílmica continúa: toma la forma de un primer intertítulo: julio [Fig. 3]. En orden cronológico, a medida que la película avanza, aparecerán otros tres: agosto, septiembre, octubre. Estos son los meses escogidos para relatar una historia; el transcurso de tiempo que la película ha

⁸ Ricoeur, *La memoria, la historia, el olvido*, 193, 194, 201-203.

decidido elaborar; este es un tiempo que se ha decidido ilustrar. Las imágenes, así montadas y así entendidas, se supeditan a este orden cronológico. Es como si, al hacerlo, se pretendiera imponer un rigor que impidiese cualquier adulteración proveniente de la subjetividad.

La división por meses brinda la estructura general del montaje y supedita la aparición del material filmico, sonoro y fotográfico a esta cronología. Este ordenamiento transparenta el esfuerzo por construir un relato veraz y ortodoxo a través de la disposición sucesiva de los acontecimientos. Por ello, no ha de extrañar que desde las primeras críticas que abordan *El Grito*, ya sea para denostarlo o aprobarlo, se haga mención de su uso. Ramón David escribe: “la película se divide (como los hechos mismos) formalmente en cuatro partes: los meses que duró el movimiento”.⁹ Emilio García Riera define la película como “una sucesión de imágenes que se pretende rigurosamente histórica”.¹⁰

Jorge Ayala Blanco, cuya reseña, no sólo por minuciosidad sino también por extensión, es la más citada, escribió en 1974:

A semejanza de un número dedicado por la Revista de la Universidad al movimiento estudiantil, la película fue planeada muy seriamente como una reconstrucción en forma cronológica, una simple relación de los hechos, dividido en cuatro partes que corresponden a los meses principales del Movimiento.¹¹

Tal vez la mención a la *Revista de la Universidad* no sea casual. En ella, el autor junto con Guadalupe Acevedo, Margarita Suzán y Jorge González Teyssier escribieron un artículo sobre el movimiento estudiantil llamado “Relación de los hechos;

⁹ Ramon David, “Diorama de la cultura”, *Excélsior. El periódico de la vida nacional*, abril, 1972, s/n, expediente A-01255, Acervo Hemerográfico, Cineteca Nacional, Ciudad de México, Mexico.

¹⁰ Emilio García Riera, *Excélsior. El periódico de la vida nacional*. s/n, expediente A-01255, Acervo Hemerográfico, Cineteca Nacional, Ciudad de México, Mexico.

¹¹ Jorge Ayala Blanco, *La búsqueda del cine mexicano (1968-1972)*, Vol. II (México: UNAM, 1974), 340.

julio/agosto/septiembre/octubre/1968". Esta crónica fue una de las primeras publicadas sobre el movimiento estudiantil de 1968, abarcando el lapso de julio a octubre. Su brevedad la habilita como un apoyo escrito para la memoria, una guía que bien pudo servir como referencia para hilvanar la estructura cronológica de la película. Mientras Ayala Blanco contribuía en la escritura de ese número en el mes de diciembre, Leobardo López Aretche, su alumno y colega, pudo empezar a recolectar el material visual, sonoro y escrito, que más tarde conformaría el documental. Aunque el inicio de la edición y recolección del material de *El grito* queda poco claro, la mayoría de los participantes en su elaboración (y de los académicos que lo estudian) parecen estar de acuerdo en el inicio de su postproducción durante el mes de enero de 1969. Es posible conjeturar que Leobardo López haya conocido y probablemente utilizado como referencia el texto de su maestro y coetáneo.¹²

Es menester retomar el análisis sobre la crónica como estructura general de la película. Entiendo crónica en el sentido más acotado del término, siguiendo la definición propuesta por la Real Academia de la Lengua, donde el relato entendido como crónica toma la forma de una sucesión lineal de hechos.

El grito elige julio para iniciar su periplo. La elección del mes de julio como fecha del inicio del movimiento estudiantil puede encontrarse en otras crónicas escritas hacia finales de 1968 y los setentas tempranos, fecha de producción del documental. Esta demarcación continúa hasta la fecha. Lo único que parece variar en estos escritos tempranos es la delimitación de los hechos previos, la inclusión o exclusión de anteriores movimientos de disenso ciudadano.

¹² Guadalupe Acevedo, Jorge Ayala Blanco, Margarita Suzán, y Jorge González Teyssier, "Relación de los hechos; julio/agosto/septiembre/octubre/1968." *Revista de la Universidad*, 1968, 1-33. Reimpreso en: Tarsicio Ocampo V, *México, conflicto estudiantil II, 1968. Documentos y reacciones de prensa* (Cuernavaca: Centro intercultural de Documentación, (CIDOC. DOSSIER), Cuaderno No. 23, 1969), 28-59.

Los antecedentes más señalados son los movimientos de profesionistas, obreros o campesinos de la década de los cincuenta en México. Estos antecedentes se reafirman en publicaciones cercanas al comunismo como *La voz de México*. Tal vez una percepción generacional también esté involucrada en esta elección, donde los cronistas más jóvenes experimentan el movimiento como un acontecimiento singular, el inicio de una actitud combativa frente a las políticas gubernamentales, mientras que escritores con más edad lo reivindican como otra lucha más de ciertos sectores sociales reprimidos por el gobierno. Estas palabras de Elizabeth Jelin, contenidas en *Los trabajos de la memoria*, resultan esclarecedoras para entender este fenómeno:

La edad, el momento de la vida en que suceden los acontecimientos, deja marcas específicas, porque afecta a condiciones de vida, experiencias y horizontes futuros. En términos sociales o colectivos, la edad—o en términos técnicos de la 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”.¹³

El mes de julio: la primera secuencia del documental lo ilustra mediante la presentación de unos estudiantes fuera de un plantel escolar. El lugar es cualquier centro de enseñanza media o superior; no hay, en imagen, nada que permita identificarlo. Allí se despliegan, al tiempo que se describen mediante una voz *off* femenina —la primera voz convocada al tejido sonoro de la película—, las conductas de estos jóvenes. Muestra: esto es julio, en un día común, en un plantel escolar como cualquier otro. La intención del montaje es construir un tiempo habitual, un espacio de recreo similar a cualquier otro.

¹³ Elizabeth Jelin, *Los trabajos de la memoria*, (Madrid: Siglo Veintiuno, 2002), 166.

Sin embargo, a través de la propia narración, el acontecimiento se superpone a este tiempo habitual. En pocos minutos, aunque en la pantalla siga la convivencia entre los estudiantes, la escena se transforma. El sonido re-significa a la imagen. Sobre el recreo de los estudiantes, a través de las palabras, se cierne la amenaza. La voz femenina hace surgir de la recurrencia de los días, el acontecimiento que marca la memoria, que hace un hito en el tiempo.

Las imágenes del plantel escolar no se le ofrecen al espectador para que establezca una libre asociación entre ellas, sino están enmarcadas en una lectura que permite descifrarlas con velocidad. En relación a esta re-significación de la imagen mediante la narración, Roland Barthes propone:

toda imagen es polisémica, toda imagen implica, subyacente a sus significantes, una cadena flotante de significados, de la que el lector se permite seleccionar unos determinados e ignorar todos los demás. (...) en toda sociedad se desarrollan diversas técnicas destinadas a fijar la cadena flotante de significados, con el fin de combatir el terror producido por los signos inciertos: una de las técnicas consiste precisamente en el mensaje lingüístico.¹⁴

Es la voz la que hace de su fluir el tránsito de la normalidad a la represión. Dice:

Son mexicanos. Son pendencieros, 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. Veintiséis camiones, número desproporcionado para el número de muchachos que se peleaban. De los veintiséis camiones, sólo dos o tres se detuvieron en el lugar de la pelea. Los demás se fueron a la manifestación que

¹⁴ Roland Barthes, *Lo obvio y lo obtuso*, 39.

en ese momento se estaba desarrollando en otro extremo de la ciudad. 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 protesta seguía la represión.

Las licencias históricas del relato son significativas: la fusión, en un solo evento, de las peleas del 22, 23, y 24 de julio (entre la vocacional 2 del IPN, la preparatoria privada Isaac Ochotorena y las preparatorias 2 y 6 de la UNAM) con la represión de las dos marchas del 26 de julio –también fusionadas–. Las dos marchas aludidas son, la que conmemoraba la revolución cubana, celebrada por adherentes de la izquierda mexicana, y la que protestaba por la represión estudiantil, convocada por los líderes de la FNET. Estos datos eran claramente conocidos y se encontraban disponibles en las primeras cronologías del movimiento. El relato pierde en exactitud lo que gana en brevedad.

La voz *off*, es decir, no proveniente de personaje alguno visible en la pantalla, construye el hecho histórico en un terreno ya preparado por la datación y la localización de lo que se contempla.

Mediante el recurso de la voz *off*, *El grito* propicia un significado para las imágenes, construido a pulso de montaje audiovisual. Más allá del logro de este procedimiento en la recepción de lo visto, se ha de señalar su uso como procedimiento para imantar a las imágenes de un sentido que no les es inherente. Michel Chion argumenta la importancia del factor tiempo en esta fusión entre la imagen y su comentario:

El valor añadido del texto sobre la imagen va mucho más allá de una opinión incrustada en una visión y a lo que se refiere es a la estructuración misma de la visión, enmarcándola rigurosamente. En todo caso, la visión de la imagen cinematográfica, fugitiva y pasajera, no se nos da a explorar según nuestro ritmo,

contrariamente a un cuadro en una pared o una fotografía en un libro, cuyo tiempo de exploración determinamos nosotros mismos, de modo que nos es más fácil verlos separándolos de su leyenda, de su comentario. Así, la imagen cinematográfica o televisiva que parece hablar por sí misma, de hecho es una palabra... de ventrílocuo.¹⁵

La voz *off* cesa poco antes que se sincronice el estruendo con la fotografía de la puerta rota de la Preparatoria 1; ya ha encauzado la recepción de las imágenes de la violencia a las que precede.¹⁶ La segunda secuencia del filme se arma con fotografías que diversos fotoperiodistas entregaron a las prensas. Las imágenes de estudiantes golpeados por granaderos o soldados se encadenan. El sonido acompaña a las imágenes: los gemidos, las percusiones, el sonido de cristales rotos, las sirenas, el ritmo de la marcha de los soldados. Los sonidos generalmente se sincronizan con las fotografías, pero se les prolonga en la forma de ecos o permanencias una vez que la imagen, a la que en principio acompañaron, es reemplazada por otra. El montaje entre imagen y sonido intenta encausar la emoción y producir empatía con el sufrimiento de los cuerpos proyectados. Aún más, el acompañamiento sonoro tiene por cometido permitir al espectador habitar la interioridad del cuerpo sufriente en el cual se ha cebado la represión. Este montaje sonoro puede asemejarse a lo que Chion denominó sonido interno:

se llamará sonido interno al que, situado en el presente de la acción, corresponde al interior físico como mental de un personaje: ya sean sus sonidos fisiológicos de

¹⁵ Michel Chion, *La audiovisión. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*, trad. Antonio López Ruiz (Barcelona: Paidós, 1993), 19.

¹⁶ La toma de la preparatoria por el ejército, ocurrida la madrugada del 30 de julio de 1968, se escoge como la primera prueba visual de la represión. Este montaje no presenta la presencia politécnica mientras que acentúa la imagen universitaria del conflicto. Una explicación más detallada sobre las causas y las consecuencias de estas decisiones formales puede encontrarse en: Carolina Mónica Tolosa Jablonska, *México 1968*, 154.

respiración, de jadeos y de latidos de corazón [...] o sus voces mentales, sus recuerdos, etc.... que llamaremos internos-subjetivos o internos-mentales.¹⁷

La voz *off* vuelve. Dice esta vez:

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 al 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.

El lugar y la relación que la voz *off* guarda con la imagen proyectada se transforma. Ya no narra lo acontecido a otros, sino lo que le acontece ahora. Ha vivido la represión y el recuento toma en cuenta tanto las sensaciones del cuerpo como su impacto en la subjetividad. A

¹⁷ Michel Chion, *La audiovisión*, 78.

medida que las palabras transcurren, se torna más clara la identidad de la que narra. Es Oriana Fallaci, la reconocida periodista italiana herida en Tlatelolco el dos de octubre de 1968. El testimonio que la película recupera para el bloque de julio—en la voz de Magda Vizcaíno, actriz de radio y teatro universitario—, es el rendido por la periodista para la revista *L'Europeo* desde su cama en el Hospital Español de la Ciudad de México, el 4 de octubre de 1968.¹⁸

La voz *off* convoca dos tiempos: acompaña a las imágenes de julio, y por tanto se refiere al inicio de la represión en julio. Al mismo tiempo, alude a la matanza del dos de octubre.¹⁹ Por tanto, la narración fílmica se construye en dos tiempos, el social y cronológico, compartido e irreversible, y el de los reflujos de la memoria personal. *El grito* intenta rigurosidad y distanciamiento en su construcción y recurre a la crónica, presumiéndole cualidades de narración objetiva. *El grito* intenta, al mostrar el paso del tiempo a la manera de la crónica, una ortodoxa representación histórica del movimiento. La omisión de una voz *off* rectora que explique los hechos y, por tanto, asuma con claridad una ideología (se encuentra, por el contrario, el uso de voces provenientes de diversas fuentes), pretende obliterar una

¹⁸ Oriana Fallaci, “Oriana Fallaci racconta : la notte di sangue in cui sono stata ferita”, *L'Europeo*, 17 de octubre de 1968, <http://www.oriانا-fallaci.com/numero-42-1968/articolo.html>.

Esta referencia es la más cercana al texto en pantalla, en comparación al resto de artículos publicados por Oriana Fallaci del mismo evento. No he encontrado una traducción exacta, impresa al español o al inglés de este testimonio. Lo anterior puede deberse a la directa traducción de la noticia del italiano o del inglés por parte de Leobardo López o alguno de sus allegados. No es arriesgado aseverar que la lectura hecha por Magda Vizcaíno está compuesta por varios textos de la periodista y, probablemente, incluya fragmentos re-escritos por el propio Leobardo López. En entrevista, la actriz recordó haber recibido el texto mecanografiado de manos del director.

¹⁹ El número de las personas asesinadas en la Plaza de las Tres Culturas no ha sido fijado hasta la fecha. Numerosas presiones —afectivas, políticas e históricas— por parte de entidades gubernamentales y actores sociales lo impiden. Mas allá de dichos debates por las cifras, la evidencia confirma la indefensión de la mayoría de los participantes al mitin y la existencia de la matanza del 2 de octubre de 1968 en Tlatelolco, cuyo número preciso de muertes no me es posible ni necesario determinar. Kate Doyle, en un cálculo que cruza reportes militares, oficios de los diversos hospitales que recibieron a los enfermos y comunicados gubernamentales recientemente desclasificados, establece 44 muertes.

En: Kate Doyle, “The Dead of Tlatelolco. Using the archives to exhume the past”, *The National Security Archive*, publicado el primero de octubre de 2006, <http://nsarchive.gwu.edu/NSAEBB/NSAEBB201/>.

inclinación indebida en la construcción del hecho histórico; de ahí la apuesta de construir los hechos sólo a través de la visión del registro y montaje de los acontecimientos. El “dejar que las imágenes hablen” se usa como una forma de inhabilitar la presunción del sesgo que se le había adjudicado a toda descripción estudiantil del conflicto.

Sin embargo, la objetividad y el distanciamiento no bastan para rendir cuenta de lo acontecido. Por ello, la crónica rigurosa se conserva en las imágenes, pero se desvanece en la banda sonora. Esta decisión de montaje produce un julio visto a través de los ojos de octubre y su recuerdo lacerante. La mera “reconstrucción en forma cronológica, una simple relación de los hechos,” no basta. El montaje audiovisual sobre los acontecimientos del movimiento estudiantil de 1968 delata, desde un inicio, una mirada contaminada de octubre. Lacerada por octubre.

Para comprender este péndulo entre objetividad y subjetividad presente en *El grito*, las palabras de Sigfried Kracauer con respecto al cine documental merecen ser citadas en extenso:

Este movimiento dialéctico, que primero se aparta del relato y luego vuelve a él, puede atribuirse a dos principios conflictivos, ambos bien fundados. El primero—supresión de la historia—encuentra apoyo en la profunda observación de Proust acerca de que las reveladoras afirmaciones de la cámara presuponen un desapego emocional por parte del fotógrafo. La fotografía, según Proust, es producto de la alienación, lo que implica que el buen cine es incompatible con la tentación del argumento. El segundo principio—aceptación de la historia—encuentra apoyo en la juiciosa observación de Ortega y Gasset a propósito de que nuestra capacidad para percibir y absorber un suceso será más perfecta si participamos emocionalmente de él. “parece que esos elementos que distorsionarían la

contemplación pura—intereses, sentimientos, compulsiones, preferencias
afectivas—son precisamente sus instrumentos más indispensables.²⁰

.....

El tiempo transcurrido entre el acontecimiento y su rememoración posibilita la antología de los relatos escogidos como ejes rectores de *Rojo amanecer*. Veinte años después, ante el descrédito del relato gubernamental —difundido en medios de tendencia oficialista y en sesgados procesos judiciales—, el testimonio de los manifestantes se erige como fundamento de la construcción de la historia del movimiento. Los relatos contruidos por los grupos vulnerados, desacreditados por los medios y soslayados por el poder, se volvieron, a fuerza de tozudez, el relato hegemónico de lo acontecido. Sin embargo, la falta de esclarecimiento jurídico con respecto a lo acontecido, el descrédito tanto de los procesos judiciales como de la cobertura mediática favorable al gobierno, aunado a la multiplicidad que conforma el ahora relato hegemónico dejaron en suspenso la verificación del testimonio.

Ante este panorama, los realizadores de *Rojo amanecer* vertieron en esta ficción una mezcla de los relatos más conocidos sobre el acontecimiento. Su constante referencia a textos o imágenes canónicas del movimiento del 68, asemeja su función a la del archivo. *Rojo amanecer* se encuentra bajo el signo de la memoria moderna, una memoria que, ante los ojos de Pierre Nora, es sobretodo archivística. Esta memoria “depende absolutamente de la especificidad de la marca, la materialidad del vestigio, la concreción de la grabación, la visibilidad de la imagen.”²¹

Esta especificidad de los contenidos se encuentra reforzada por un uso muy acotado de las

²⁰ Siegfried Kracauer, *Teoría del cine. La redención de la realidad física*, trad. Jorge Hornero. (Barcelona: Paidós, 1989), 269.

²¹ Pierre Nora, *General Introduction: Between Memory and History*, en *Realms of Memory. The Construction of the French Past*, ed. Pierre Nora, (Nueva York: Columbia University Press, 1996), 8.

digresiones temporales que el cine permite; la estructura de la crónica es usada sin interrupción a lo largo de *Rojo Amanecer*. En esta ocasión, el relato se centra sólo en un par de días de octubre de 1968. Los hitos espaciales se reducen a la Unidad Habitacional Nonoalco-Tlatelolco. El desarrollo del movimiento se narra en unos cuantos minutos en la secuencia del desayuno familiar. Los eventos posteriores a la matanza de Tlatelolco tampoco son representados en el filme.

Al calor de su estreno, la mayor parte de los críticos consideró que *Rojo amanecer* lograba representar fielmente el 2 de octubre de 1968 y capturar la atmósfera de esa época. En palabras del crítico José Homero:

La crónica histórica, intencionalidad de los realizadores de *Rojo Amanecer*, no se reduce a su aspecto lineal (...) su valía reside en la capacidad para involucrar elementos tan gaseosos como el retrato de una época, la crónica del desarrollo del movimiento estudiantil y de la matanza tlatelolca, la tipología generacional y el escorzo de los detentadores de la muerte...²²

Las reseñas positivas destacaron el uso de un montaje que asume las convenciones de la crónica como un recurso determinante para lograr este objetivo. Las críticas que mencionan el uso estrictamente lineal del tiempo abundan. En palabras del crítico Fernando Celín:

Rojo amanecer es una crónica muy precisa de lo que sucedió esa noche en Tlatelolco. Todo está en su lugar: los momentos clave, el ruido de los helicópteros, las consignas [...], lo que se contaba en aquellos días...²³

La crítica no es unánime: algunos escritos reprobaban la conjunción el uso de ciertos hitos del

²² José Homero, "Rojo amanecer", *Dcine. Revista de difusión e investigación cinematográficas, A.C.*, 31 de mayo de 1991, 11.

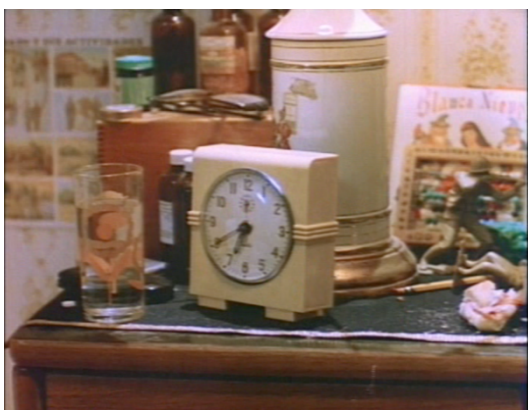
²³ Fernando Celín, "La negra noche de Tlatelolco", *Novedades*, 11 de noviembre 1990, expediente A03418, Acervo Hemerográfico, Cineteca Nacional, Ciudad de México, Mexico.

movimiento estudiantil en la estructura de la crónica. La fidelidad de la representación se pretende, pero no se cumple para críticos como Gustavo García, Felipe Coria o Jorge Ayala Blanco. Este último escribe:

... [*Rojo amanecer*] es una simple cronología supuestamente vivida y vagamente testimonial de la matanza del 2 de octubre en Tlatelolco, vista desde un departamento de la Unidad Habitacional Nonoalco-Tlatelolco. (...) al enfático hilo de las horas y las hojas de calendario mal pegosteadas (sic), se escamotearán ecos de los trágicos hechos consabidos.²⁴

Marcar el transcurso es recurrente en *Rojo amanecer*. El “enfático hilo de las horas” se establece como convención cinematográfica desde la primera secuencia. La película inicia con la cámara fija en un reloj despertador que, con su insistente repiqueteo, anuncia la hora. Poco tiempo después, una mano entra a cuadro y lo silencia. La mano toma el vaso de agua y la pastilla, situadas en el buró junto al reloj, y en su movimiento ascendente hacia la boca, lleva la cámara consigo. El rostro de don Roque, interpretado por Jorge Fegan, llena la pantalla.

[Fig. 4]



El tiempo que la cámara permanece fija sobre el primer encuadre, permite observar una naturaleza muerta dispuesta con esmero [Fig. 4]. Justo al centro del cuadro, la vertical imaginaria que producen el reloj y la lámpara divide al buró en dos reinos: el de la senectud y el de la niñez. Del lado

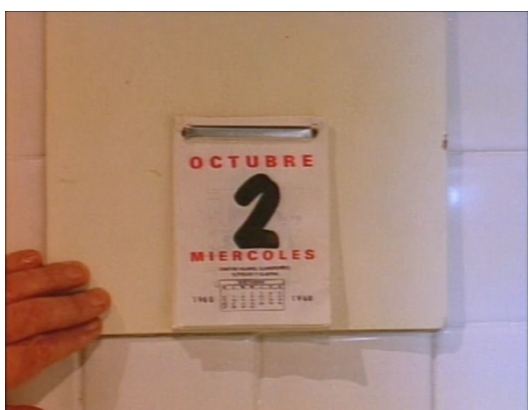
izquierdo, la pastilla, el vaso de agua, los envases de medicamentos y los lentes de aumento;

²⁴Jorge Ayala Blanco, *La eficacia del cine mexicano. Entre lo viejo y lo nuevo* (México: Grijalbo, 1994), 18-19.

la decrepitud y sus cuidados. Del lado derecho, los lápices de dibujo, el ábaco, los juguetes; el juego y el estudio. Incluso se ha intentado un cierto contraste entre la pulcritud y el desorden. La escenificación intenta, mediante la reunión de estos objetos, un cierto naturalismo. Entre la vejez y la niñez, se localiza la extensión de la “familia tradicional”.

Por ello, y al igual que *El Grito*, el primer tiempo que *Rojo amanecer* despliega es el tiempo cíclico de los hábitos, de las recurrencias, de la cronometría.²⁵ Es el tiempo íntimo de la memoria del cuerpo. El reloj de manecillas seguirá su curso, volverá a marcar las 6:40, así como lo hizo ayer. Y, a las 6:40, debidamente programado, volverá a sonar, indicándole al cuerpo el momento justo de llevar a cabo el ritual de la pastilla y el vaso de agua.

[Fig. 5]



Más no tarda en sumarse otra percepción del tiempo. La siguiente secuencia abre con la toma fija de un calendario. La mano de don Roque desprende la hoja para dejar ante la vista el día que empieza: miércoles dos de octubre de 1968 [Fig. 5]. El uso del calendario implica la adición

de otro tiempo al tiempo cíclico del reloj: el tiempo entendido por la cronología, aquél que sitúa el presente entre un pasado y un futuro, dentro de una trayectoria lineal. Este “tiempo crónico” permite la datación del acontecimiento, de aquello que al desprenderse de lo habitual permite su inscripción como fenómeno único, no recurrente, dentro de una cronología; así el acontecimiento puede señalarse como un nuevo punto de referencia en el devenir del tiempo.²⁶ Debido a su inserción en esta concepción temporal —que se da por hecho que el espectador comparte—, la imagen fílmica denota el tiempo de lo

²⁵ Paul Ricoeur, *La memoria, la historia y el olvido*, 203

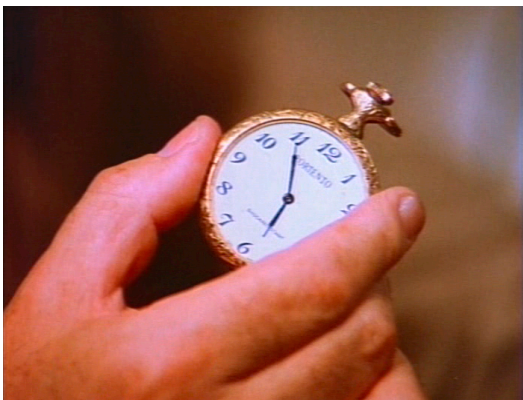
²⁶ Paul Ricoeur, *La memoria, la historia y el olvido*, 201-205.

irremediablemente pasado.

La realización de *Rojo amanecer* se apoya en este supuesto. Aunque por el momento, la irrupción de la violencia no se haya presentado en pantalla y la familia ficticia siga sumergida en sus hábitos, la toma del calendario es, ante los ojos del espectador, un aviso del acontecimiento que se avecina.

Las referencias verbales al tiempo, así como los primeros planos de los relojes se suceden a lo largo de la trama. El marcar las horas se usa simultáneamente para indicar el tiempo propicio de los hábitos, ya sea interrumpidos o llevados a término, y para inscribir en la trama filmica las referencias temporales del evento, usando a conciencia sus hitos. La película se cronometra a sí misma para acercar el relato ficticio a la datación histórica del mitin, la matanza, los cateos y los arrestos acontecidos la tarde y noche del dos de octubre de 1968, en la U.H. Nonoalco-Tlatelolco.

[Fig. 6]



El primer plano del reloj de cadena, sostenido por la mano de don Roque, ejemplifica lo escrito anteriormente [Fig. 6]. Al mismo tiempo que, desde el mitin imaginario que se desarrolla en la Plaza, una voz *off* profiere algunas palabras que se escuchan a medias: “compañeros... están

entrando los compañeros ferrocarrileros que traen una manta (...)”, la atención sobre el reloj se introduce de manera casual, tanto en imagen como en sonido, a través de la puesta en marcha de su mecanismo y del diálogo sostenido entre don Roque y Carlitos:

—*Don Roque*: Ya está... Mira... Este reloj me lo regaló el General Rodríguez hace cuarenta años. Imagínate... Y todavía sirve... Qué capaz que ahora las cosas duraran tanto... ¿Qué hora es?

—*Carlitos*: Cinco para las seis.

El tiempo de la familia y el tiempo de la manifestación se encuentran, por el momento, en el único tiempo común que comparten, el tiempo crónico. Este encuentro pretende un enriquecimiento mutuo. La imagen y palabra dentro del departamento dotan de un tiempo preciso a lo que acontece en el mitin. Las palabras y sonidos del espacio imaginario de la Plaza dotan de una contextualización histórica a lo que sucede dentro del departamento.

Michel Chion sucintamente describe las características del sonido ambiental y su poder para localizar la imagen en una geografía:

Se llamará sonido ambiente al sonido ambiental envolvente que rodea una escena y habita su espacio, sin que provoque la pregunta obsesiva de la localización y visualización de su fuente (...) Pueden llamárseles también sonidos territorio, porque sirven para marcar un lugar, un espacio particular, con su presencia continua y extendida por todas partes.²⁷

El sonido de *Rojo amanecer* establece una relación entre la Plaza de las Tres Culturas y el departamento que habita la familia ficticia. Esta relación es indispensable en la datación y localización de la trama. Cumple, además con otra función, ya que brinda información indispensable para el desarrollo del relato. El sonido de *Rojo amanecer* efectúa las funciones que Michel Chion elabora sobre el fuera de campo activo:

Se llamará fuera de campo activo a aquel en el cual el sonido acusmático genere preguntas (¿Qué es? ¿Qué sucede?) que reclamen respuesta en el campo e inciten a la mirada para que vea en él. El sonido crea entonces una atención y una curiosidad que empujan la película hacia adelante y mantienen la anticipación del

²⁷ Michel Chion, *La audiovisión*, 78.

espectador. (...) El fuera de campo activo está esencialmente constituido por sonidos cuya fuente es puntual o, dicho de otro modo, corresponde a objetos cuya visión puede ser localizada.²⁸

Por ello, algunos de los sonidos provenientes del exterior del departamento se usan para plasmar la amenaza que se cierne sobre Tlatelolco: la irrupción de la violencia mortal.

Juncia Avilés Cavasola escribe como el uso del sonido como un fuera de campo permite un efecto de ampliación de la realidad percibida al interior del departamento, donde el espectador 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:

...gran parte del mérito de la cinta reside en la dimensión sonora: la balacera en la plaza, el sonido del helicóptero y la llegada de las ambulancias conforman un enorme fuera de campo sin el cual la tragedia representada no alcanzaría el poder que tiene. Considero que esto se debe a que lo único más poderoso que la imagen del monstruo es (la presencia de) la ausencia del mismo, dado que es entonces la imaginación lo que le da forma y atributos.²⁹

Este uso del sonido se alinea cabalmente con una trama que se basa en la construcción de paralelismos entre la invención de una familia ficticia y representación de la matanza del dos de octubre. Es por ello que *Rojo amanecer* fusiona en la crónica dos apprehensiones del tiempo: una familiar, íntima, revestida por la permanencia de los hábitos, que construye el tiempo cíclico de los días que pasan ininterrumpidos; y aquella donde lo novedoso irrumpe, que construye el tiempo crónico, irreversible, que permite fijar el acontecimiento en el calendario.

²⁸ Michel Chion, *La audiovisión*, 86.

²⁹ Juncia Avilés Cavasola, *Símbolos para la memoria*, 431.

El uso de los hitos vertidos en testimonios y crónicas tempranos —posteriormente usados como pruebas documentales— en una estructura de crónica, genera un aura de fidelidad con lo acontecido. Esto se debe a la fusión, en palabras de José Homero, “...entre el micro y el macro relato histórico, entre el espacio interior y el exterior, entre la historia particular y la historia colectiva...”³⁰

Ya que la película se estructura como un depósito visual y sonoro de los lugares de memoria del 68, los críticos verifican que la trama use correctamente los referentes a los que alude. Esta comparación de la película a un depósito permite comprender el empeñamiento con el que los realizadores pretendieron reproducir con minuciosidad el pasado. Roland Barthes resulta esclarecedor para entender como la conjunción de ficción y reproducción (del pasado o de lo que actualmente es) produce un estilo: “cuando uno quiere ser “neutro, objetivo”, se esfuerza en copiar minuciosamente lo real, como si la analogía fuese un factor de resistencia ante el asedio de los valores (al menos ésa es la definición del “realismo” estético).”³¹

Es la fidelidad que esta estructura pretende, lo que se debatió con más fuerza en la crítica cultural de 1990. Los críticos se preguntan si la película es un coadyuvante o un veneno para la memoria. Por ello, es en cuanto escritura filmica de la historia como deben entenderse los elogios o los ataques que, en relación con la memoria son desarrollados en muchas de las reseñas sobre *Rojo amanecer*. Estas parecieran insertarse en el debate de la historia como un *pharmakon* que puede restaurar o dañar a la memoria, según lo desarrolla Paul Ricoeur.³² Sólo ofreceré dos ejemplos de entre los muchos que pudieran citarse. Así, como veneno de la memoria, Ayala Blanco escribe: “embalsamar con entelequias de telenovela martirológica

³⁰ José Homero, “Rojo amanecer”, 11.

³¹ Roland Barthes, *Lo obvio y lo obtuso*, 16.

³² Paul Ricoeur, *La memoria, la historia y el olvido*, 185-187.

la memoria histórica no equivale a mantenerla viva; es apenas una forma diluida de la memoria mercenaria y la cobardía, sin relieve filmico”.³³

Como soporte para la memoria, Paco Ignacio Taibo escribe:

El Estado parecía empeñado en dejar en el olvido la tragedia que uno de los suyos había desatado. (...) Tlatelolco, que tantas y tantas personas llevamos como un dolor permanente, está siendo contado a una juventud que sale del cine entre asombrada y dolorida. Mejor eso que la ignorancia del país en el que se vive. Creo que no se puede posponer para siempre la historia y que era irremediable que una película como ésta se rodara y se exhibiera tarde o temprano.³⁴

.....

El grito y *Rojo amanecer* comparten modos de representar el flujo temporal dispuestos por el uso evidente y compartido de la crónica. La estructura que ésta brinda es usada para disponer del tiempo filmico, encadenando las secuencias a un flujo temporal lineal e irreversible. Tanto en *El grito* como en *Rojo amanecer*, el uso de la crónica se entiende como un recurso de fidelidad que acerca la representación a lo que fue. Pareciera como si los realizadores hubieran asumido que su deseo de construir o representar la historia limitaba sus posibilidades de montaje. Por ello, la crónica es la estructura filmica que puede observarse con mayor nitidez.

Ambas películas inician con el tiempo de los hábitos suspendido, en algún punto de su narración, por el acontecimiento. Éste emerge marcado por la violencia: sea aquella la inicial, la acontecida a finales de julio, o la que marca historiográficamente el fin del movimiento

³³ Ver: Jorge Ayala Blanco. *La eficacia del cine mexicano*, 27.

³⁴ Paco Ignacio Taibo I, “Rojo amanecer”, *El Universal*, 4 de noviembre de 1990, s/p, expediente A-03418, Acervo Hemerográfico, Cineteca Nacional, Ciudad de México, Mexico.

estudiantil, la del 2 de octubre de 1968.

En ambas películas, el orden cronológico usado deja muchos eventos sin explicar. Este vacío revela otra faceta sobre el contexto social de estas representaciones. Ambas películas comparten la preconcepción de que el espectador conoce los hechos que observa y por lo tanto comprende el significado de motivos sonoros o visuales apenas esbozados. Esta dependencia entre conocimiento previo y recepción no es un fenómeno único a estas películas, sino que permea todos los productos culturales. El análisis que Roland Barthes dedica a la fotografía de prensa puede bien usarse para nuestros propósitos:

...el código de la connotación no es, verosíblemente, ni “natural” ni “artificial”, sino histórico, o, si así lo preferimos: “cultural”; sus signos son gestos, actitudes, expresiones, colores o efectos dotados de ciertos sentidos en virtud de los usos de una determinada sociedad: la relación entre el significante y el significado, es decir, la significación propiamente dicha, sigue siendo, si no inmotivada, al menos histórica por entero.³⁵

Aunque la relación entre posibilidad de lectura y contextualización social existe en cualquier producto cultural, la dependencia de estas películas en esta relación es evidente. La existencia de un referente común entre los autores y los espectadores del espacio-tiempo representado es necesaria en la comprensión cabal de *El grito* y *Rojo amanecer*.

Es por ello que la demora entre el fin de la postproducción y la exhibición de *El grito* fue un motivo de resquemor entre los estudiantes que produjeron la cinta. En una entrevista publicada en junio de 1973, Roberto González Morantes critica este atraso:

La película estuvo terminada en septiembre del 69 y ese era un momento

³⁵ Roland Barthes, *Lo obvio y lo obtuso*, 25.

oportunísimo para poderla exhibir; y sobre todo este tipo de cine que realmente envejece más rápido que cualquier otro tipo de cine, ¿no? El tipo de cine documental, reportaje, que o lo pasas rápidamente o ya se vuelve historia, y no una película motivadora de los acontecimientos que están sucediendo. Entonces con *El grito* sucedió algo similar, cuando se trata de exhibirla, o sea ya en el 71, ya realmente se tomaba como acontecimientos sucedidos en el planeta Venus y no en México, 1968.³⁶

Otro tipo de relación entre referente común y representación se establece en *Rajo Amanecer*. Ante la distancia temporal entre acontecimiento y producción, los realizadores incorporaron un breve relato del transcurso del movimiento hasta la mañana del dos de octubre en la secuencia del desayuno familiar. Luego de esta exposición, sólo hay retazos sonoros y visuales que refieren a los lugares de memoria del dos de octubre. Esta selección no es casual. El uso de cada uno de estos lugares de memoria, desde la fecha del calendario hasta la referencia al conocido poema de Octavio Paz, *Limpidez*, en la figura de un soldado limpiando la plaza, tiene como fin maximizar la inteligibilidad del relato a través del menor número de elementos.

Para mejor comprender esta estrategia, la de maximizar la lectura mediante una cuidadosa elección y no mediante la simple adición de elementos, es pertinente recurrir al análisis de Roland Barthes: “es probable que una buena fotografía de prensa (...) se apoye cómodamente en los supuestos saberes de los lectores, y se elijan las pruebas que proporcionen la mayor cantidad posible de información de este tipo, con la finalidad de “euforizar” la lectura”.³⁷ Es

³⁶ Jorge Brogno, “Entrevista a Alfredo Joskowicz, Carlos González Morantes y Federico Weingarsthofer”, *Cinematca*, junio 1973, expediente A-01255, Acervo Hemerográfico, Cineteca Nacional, Ciudad de México, Mexico.

³⁷ Roland Barthes, *Lo obvio y lo obtuso*, 27.

necesario explicar el uso esta cita con detenimiento, ya que Barthes se refiere a la producción de fotografía de prensa y se le está usando para analizar una ficción. *Rojo amanecer* no es un documental y por tanto no contiene pruebas. Sin embargo, si contiene una selección de imágenes y sonidos que tienen como fin representar dichas pruebas. Esta selección tiene como fin maximizar el efecto de fidelidad en la representación, minimizando el contenido de referencias. Es por ello que los realizadores de *Rojo amanecer* utilizaron a cabalidad los ya existentes lugares de memoria del movimiento estudiantil.

Otro punto de interés es la diferencia en el uso de la crónica entre ambos filmes. Estos cambios acompañan a las fluctuaciones de la historiografía y del recuerdo de la vivencia del 68. *El grito* fue editado en el año de 1969, bajo la sombra de la persecución y los procesos judiciales contra los integrantes del movimiento. Sus realizadores usaron la crónica para acercar el relato hacia la objetividad y evitar que el filme fuese percibido como una construcción subjetiva y, por ende, sesgada, del hecho histórico. Por su parte, los creadores de *Rojo amanecer* pretendieron una representación del hecho histórico, que trascienda la verosimilitud del relato y se acerque a la veracidad con lo acontecido.

Los realizadores de ambas películas parecieran padecer los efectos de la transición entre memoria e historia que Pierre Nora observa en cada cultura moderna:

La transición desde la memoria hacia la historia requiere que cada grupo social redefina su identidad mediante la excavación de su pasado. La resultante obligación de recordar hace de cada hombre su propio historiador. Así, el imperativo historiador ha avanzado mucho más allá del limitado grupo de historiadores profesionales.³⁸

³⁸ Pierre Nora, *General Introduction*, 10.

Para los creadores de *El Grito* y de *Rojo amanecer*, la crónica representaba un formato autorizado para la historia, y, por tanto, un movimiento desde la memoria hacia la historia. La intención no era aniquilar la memoria del evento mediante la historia, sino prolongar la primera a través de la última, en un ámbito de rápida transformación social y frágiles lazos culturales. Esta intención produce una deliberada reconstrucción del evento en unas películas con potencial de amplia distribución. Este rejuego entre memoria e historia parece seguir la sentencia de Pierre Nora:

Lo que llamamos memoria hoy en día es, por tanto, no memoria, sino historia. (...) Por supuesto, es imposible deshacerse de la palabra, pero cuando lo usemos, debemos estar atentos a la diferencia entre memoria verdadera, que hoy en día subsiste solamente en gestos y hábitos, tradiciones artesanales innombradas, íntimo conocimiento sensorial, arraigadas reminiscencias, y reflejos espontáneos, y memoria transformada por su paso a través de la historia, que es prácticamente lo opuesto: volitiva y deliberada, experimentada como un deber en lugar de espontánea, psicológica, individual y subjetiva, en lugar de social, colectiva y todo abarcadora.³⁹

Hacer crónica y plasmarla en un soporte fílmico, implica, en estas dos películas, rehacer la memoria y depositarla en otro soporte. Sin embargo, esta traslación no basta, otras estrategias entran en juego para reaprehender dicha memoria en el cuerpo de los espectadores.

³⁹ Pierre Nora, *General Introduction*, 8, 9.

El entramado de la mirada

Álvaro Vázquez Mantecón ha sido muy preciso en describir las circunstancias y motivaciones de los implicados en el registro de las imágenes que posteriormente conformarían *El grito*. Este párrafo puede considerarse un resumen de su recuento. Las brigadas del CUEC, tanto fotográficas como cinematográficas, se dieron a la misión de registrar las actividades que se llevarían a cabo en el contexto de la movilización social de 1968.⁴⁰ Esta misión era resultado de una urgencia por difundir las motivaciones y las acciones de la huelga estudiantil ante “el cerco informativo en el que la prensa oficial tenía confinado al movimiento”. El acto de filmar se entendió como una forma de “registrar [y mostrar] la relación [del movimiento] con la gente”. El metraje resultante, ya editado, debería fungir hipotéticamente “como comunicados del movimiento a la sociedad”.⁴¹

Marchas, volanteo, carteles, pintas, conciertos y mítines relámpago se filmaron por las cámaras del CUEC. Todos son actos de visibilidad del movimiento estudiantil; cuya intención es llevar ante la conciencia de quien mira, la existencia de aquellos a los que mira. Ante la censura y el sesgo informativo de los medios de mayor difusión, las cámaras universitarias duplicaron, mediante su registro, estos actos de visibilidad. La filmación se emprendió como un medio de difusión del movimiento, como una reivindicación de la urgente necesidad y deseo de ser vistos, como una estrategia de legitimación. El documentar filmando, para dejar constancia de lo que acontece, está sometido a este imperativo de lo inmediato; es por ello que la documentación de estas acciones propagandísticas se hizo, a su

⁴⁰ Álvaro Vázquez Mantecón, “La visualidad del 68” en *La Era de la Discrepancia: Arte y Cultura visual en México, 1968-1997*, ed. Oliver Debroise (México: Turner-UNAM, 2006), 34.

⁴¹ Álvaro Vázquez Mantecón, “El 68 en el cine mexicano” en *Memorial del 68* (México: Difusión Cultural UNAM-Centro Cultural Universitario Tlatelolco, 2007), 195.

vez, en un medio ejemplar de reproducción y propaganda.

Las motivaciones del equipo de filmación del CUEC eran claramente militantes. Son producto de la ecuación que iguala conocimiento con acción. En palabras de Elizabeth Jelin, “hay otro mecanismo que el sentido común da por supuesto: asociar un tipo de comportamiento con la existencia o ausencia de información, la idea de que si la gente “sabe”, cambiará su actitud, y en consecuencia, su práctica.”⁴²

Se usa al cine; la cámara intenta la concordia entre las posibilidades del registro fílmico y la expresión más elocuente del hacer y del padecer de los involucrados. Cuando esto no es posible, con el mero registro basta. Si los participantes de una marcha asumen como un acto político el mero acto de forzar hacia sí la mirada social, la resistencia al cerco informativo mediante la duplicación del acto de visibilidad, conserva íntegramente este supuesto. Las imágenes devuelven, de manera prístina, esta determinación en el filmar.⁴³

En palabras del crítico Francisco Sánchez:

El grito es un filme que exige la participación del espectador. No es un entretenimiento ni una lección de historia, sino la demanda de un diálogo y de un compromiso. El espectador pasa a ser testigo de un hecho concreto que inevitablemente le concierne y ante el cual tendrá que hacer una reflexión y adoptar una actitud. No hay escape: *El grito* no es un pasatiempo, es una jornada de trabajo militante.⁴⁴

⁴² Elizabeth Jelin, *Los trabajos de la memoria*, 126.

⁴³ El debate sobre si *El grito* debe entenderse como cine militante se debe, fundamentalmente a la impronta del Tercer Cine Latinoamericano en el imaginario del cine militante. Los interesados en entender a mayor cabalidad porqué *El grito* es cine militante, pueden consultar: Israel Rodríguez Rodríguez, *Entre la preocupación existencial y el cine social, la obra de Leobardo López Aretche* (Tesis de licenciatura, UNAM, 2008), 52-54,78,83-89.

⁴⁴ Francisco Sánchez, *La revista mexicana de cultura. El Nacional*, 30 de julio de 1972, s/n, expediente A-01255, Acervo Hemerográfico, Cineteca Nacional, Ciudad de México, Mexico.

Estas palabras se reflejan en la breve observación que Elizabeth Jelin hace sobre la producción de historias: “no se trata nunca de historias y de datos neutros, sino que están cargados de mandatos sociales.”⁴⁵

Ayala Blanco recuerda cómo los estudiantes “...concluyeron que su más adecuada forma de participación en el Movimiento era también la más consecuente y lógica para ellos: a través del cine”.⁴⁶ Sin embargo, su participación no se limitó a filmar; también marcharon, integraron un comité y produjeron fotografía fija.⁴⁷ El metraje de *El grito*, producto de estas filmaciones, muestra este compromiso general de los estudiantes del CUEC con el movimiento del que eran parte.

[Fig. 7]



Por ello no es de extrañar que se filmaran a sí mismos marchando. En la manifestación encabezada por el rector, acontecida el primero de agosto, una pancarta pequeña, modesta e improvisada, con las siglas del Centro, se alza sobre las cabezas de la multitud [Fig. 7]. Es una pancarta

más, la filiación de un grupo más, en un mar de grupos, mantas y cartelones.

Asimismo, el cuerpo de Leobardo López aparece, según recuerdo de Ramón Aupart, registrado en una de las tomas que conforman la secuencia de esta manifestación.⁴⁸ De espaldas a la cámara, enfundado en un suéter de Chiconcuac, Leobardo López muestra la semejanza de su cuerpo con el resto de los cuerpos que le rodean Es otro cuerpo más

⁴⁵ Elizabeth Jelin, *Los trabajos de la memoria*, 127.

⁴⁶ Jorge Ayala Blanco, *La búsqueda del cine mexicano*, 338.

⁴⁷ No está de más recordar que las fotografías fueron impresas y distribuidas, según Marcela Fernández Violante, a universidades fuera del Distrito Federal para mantener con ellas un conducto de información fiable. En: Olga Rodríguez Cruz, *El 68 en el cine mexicano* (Puebla: UIA, Plantel Golfo Centro, 2000), 17,18.

⁴⁸ En entrevista con José Ramón Aupart. 8/julio/2011.

[Fig. 8]



convocado a la protesta, que fisgonea, descansa y marcha. [Fig. 8].

Por ello, asevero que a la par de la crónica, *El grito* construye otra visualidad basada en la semejanza; otra tesitura del mirar que genera una relación horizontal entre el espectador y el sujeto

fotografiado. La inclusión del cuerpo de Leobardo López y de la pancarta del Centro, no es el recurso más relevante para lograr la semejanza de los cuerpos. Lo es el uso de la cámara subjetiva, que se practica desde las primeras tomas del montaje.

En la primera secuencia del documental, unos jóvenes se muestran fuera de un plantel escolar.⁴⁹ Ellos se divierten, juegan, platican, comen. El montaje intenta hacer una selección representativa del conjunto y conforma la multitud mediante el uso sucesivo de planos que individualizan a ciertos actores. Las tomas se articulan como breves momentos de atención hacia estos jóvenes anónimos, transformados en personajes. Ellos se saben observados y reaccionan ante la cámara. El lente sostiene el cruce de las miradas. [Fig. 9]

Para los jóvenes retratados, este cruce implica un reconocimiento doble: del camarógrafo concreto que los filma y del probable espectador que los mira. Los jóvenes se saben mirados por ambos sujetos y en ambos confían. Sonríen. La cámara, uno plural entre la multitud, encarna al futuro yo/nosotros que miro/miramos la proyección cinematográfica.

Allí, donde la mirada compartida evidencia el acto de ver, y en este caso particular el acto de

⁴⁹ Según recuerdo de Ramón Aupart, estos estudiantes fueron filmados por Leobardo López en 1969, durante la edición del documental. En entrevista sostenida el 8/julio/2011. Sin embargo, Carolina Tolosa vincula este material con las entrevistas a universitarios filmadas por Alfredo Joskowicz durante los meses de mayo y junio de 1968. Tolosa, Carolina, *México 1968: Memorias públicas y representaciones cinematográficas*, p. 45. En ambos casos, el uso del material es el mismo: el fin de la secuencia es mostrar la conducta habitual de los jóvenes, ya que el metraje producto de la huelga sólo registraba a los estudiantes en su militancia.

[Fig. 9]



filmar, la cámara subjetiva está presente.

La expresión “cámara subjetiva” se entiende como una “técnica de uso de la cámara con la que se sugiere el punto de vista de un personaje concreto”.⁵⁰

Produce, en el análisis de Gilles Deleuze, una imagen-subjetiva que es “la cosa vista por alguien “cualificado”, o el conjunto tal como lo ve alguien que forma parte de ese conjunto”.⁵¹ En *El grito*, el cuerpo que mira y filma se proyecta en el espacio de la imagen. En un segundo momento, la mirada del espectador hereda la mirada del camarógrafo. Esto permite al espectador que mira estar, de manera vicaria, en el lugar del cuerpo del camarógrafo que registra.

Esta sensación presencial tiene su raíz en la concepción más común que de la fotografía se tiene. La fotografía, y por ende la cinematografía, se concibe como una captura, química y mecánica, de una realidad externa, visible y palpable. Roland

⁵⁰ Ira Konigsberg, *Diccionario técnico Akal de cine*, trad. Enrique Herraldo Pérez y Francisco López Martín, (Madrid: Akal, 2004), 72.

⁵¹ Gilles Deleuze, *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*, trad. Irene Agoff, (Barcelona: Paidós, 1984), 109. El interesado en el tema de la identificación del punto de vista de la cámara con el punto de vista del espectador de cine, puede encontrar en el breve apartado “La identificación con la cámara”, de Christian Metz, una explicación a este fenómeno anterior a la puesta en cuadro y las elecciones del montaje. Christian Metz, *El significante imaginario. Psicoanálisis y cine*, trad. Josep Elías, (Barcelona: Paidós, 2001), 63-66.

Barthes indica: “la imagen no es real, pero, al menos, es el analogon perfecto de la realidad, y precisamente esa perfección analógica es lo que define la fotografía delante del sentido común.”⁵² Esta concepción es la que permite al espectador asumir que la cámara re-presenta lo que sucedió y, por ende, que le permite presenciar lo acontecido.

[Fig. 10]



El uso de la cámara subjetiva reaparece a lo largo del documental. En Ciudad Universitaria, al inicio de la manifestación por la autonomía universitaria, convocada por el rector Javier Barros Sierra, la cámara se acerca al podio como cualquier otro estudiante en la búsqueda de un buen lugar desde

dónde ver y escuchar. Un hombre, al sentir su presencia, voltea hacia ella directamente, la reconoce y se voltea de nuevo para seguir escuchando [Fig. 10]. No existe la restricción de voltear a cámara —que destruye la convención de la no-intervención del cinefotógrafo en el suceso fotografiado—, ya que el acto de filmar procura un doble registro: tanto de los acontecimientos como de la participación activa de la brigada del CUEC en el movimiento. El camarógrafo es un alumno mirando a otros alumnos, que se entremezcla en el cuerpo de la multitud, que registra la manifestación mientras con ella camina; la imagen establece una relación horizontal del mirar entre los que están delante y detrás de la cámara. No está de más insistir en la necesidad de camaradería que los estudiantes del Centro deseaban mantener con los otros estudiantes que, no provistos de una cámara, pudieran identificarlos como cuerpos ajenos a las manifestaciones. Por ello, según recuerdo de Alfredo Joskowicz, los camarógrafos llevaban un listón en el brazo con las siglas CUEC-UNAM.⁵³

⁵² Roland Barthes, *Lo obvio y lo obtuso*, 13.

⁵³ Alfredo Joskowicz, “La participación del CUEC. Otras memorias del 68”, *Cine-Toma. Revista de difusión*

Reitero: quienes filmaron el metraje que luego conformaría *El grito*, eran copartícipes del movimiento y deseaban plasmar su punto de vista; no eran agentes neutros. Es por ello que, en ciertas ocasiones, se incurre en la escenificación del acontecimiento. Ante la cámara se despliegan nuevos actos, generados por su presencia.

[Fig. 11]



Un ejemplo de la incidencia de la cámara sobre lo filmado, se encuentra en una toma registrada durante los disturbios que siguieron a la represión de las marchas del 26 de julio. Un camión incendiado en la noche brinda el contraluz necesario para levantar ante la cámara las manos con la V de la victoria, en una demostración de fuerza y algarabía [Fig. 11]. Si ésta no hubiera estado presente, las manos no hubieran sido levantadas al unísono contra el fulgor, procurando ser retratadas de la mejor manera. La cámara escenifica este evento, y al hacerlo, actúa en común con los jóvenes retratados. El camarógrafo deja constancia tanto de su presencia en el evento como de su mirada sobre éste. Se deja, en la imagen, el rastro del acto mismo de filmar. Se observa, en el montaje, la necesidad de incorporar esta carga del material filmado. Las contingencias políticas del rodaje producen una visualidad en precario equilibrio: entre la objetividad atribuida al registro producido por cualquier cámara y la subjetividad de la militancia.

El grito contiene desde su registro la intención colectiva de sus realizadores de mostrarse a sí mismos como militantes del movimiento estudiantil del 68. Las decisiones formales tanto de los camarógrafos como del director pueden entenderse a la luz de lo escrito por Siegfried

de la cultura cinematográfica, octubre y diciembre de 2008, 28.

Kracauer: “A pesar de su preferencia por la veracidad estricta, el director de documentales puede filmar las escenas que se desarrollan ante su lente con un irreprimible sentido de la implicación.”⁵⁴

De manera específica, el uso de la cámara subjetiva producto de las contingencias de la filmación determina su aura presencial y refuerza la función principal del documental: atestiguar lo ocurrido en orden de proyectarlo hacia el presente. La construcción de la mirada cinematográfica a través de la cámara subjetiva permite a Leobardo López la creación de una persona plural que mira lo que ocurre y que simbólicamente cede su lugar al espectador para que pueda estar en el lugar del acontecimiento. La cámara determina el lugar desde donde se mira y abre la imagen de la película, desde el momento mismo de su filmación hacia la subjetividad. En las palabras, contradictorias y acertadas, de Jorge Ayala Blanco, “la visión de *El grito* era subjetiva, de evocación”.⁵⁵

.....

A diferencia de los vínculos contraídos por *El grito* con la cámara subjetiva debido a sus específicas condiciones de filmación, *Rojo amanecer*, como ficción planeada, no sometida a los avatares del acontecimiento, tuvo absoluta libertad en la elección de sus encuadres y de las miradas destinadas hacia el objetivo de la cámara. Tanto los encuadres como su montaje están determinados de antemano.

La película pretende una concordancia entre el relato, el tono actoral, el escenario y su fotografía. La cámara sigue las normas convencionales de invisibilidad, de emplazamiento y de continuidad entre planos. Opta por mantenerse al nivel de los ojos de los personajes. Se

⁵⁴ Siegfried Kracauer, *Teoría del cine*, 257.

⁵⁵ Jorge Ayala Blanco, *La búsqueda del cine mexicano*, 349.

aprecia cierta medida en su movimiento, medida que se reproduce en los cortes del montaje. Los encuadres adoptan ángulos que pocas veces llaman hacia sí la atención.

Rojo Amanecer oculta la corporalidad del ojo que mira desde la cámara. Este ocultamiento es común en los filmes de ficción que intentan, a toda costa la suspensión de la descreencia. No hay intención de los realizadores de generar un distanciamiento en el espectador, ni de hacerlo consciente de su experiencia de mirar una película, una filmación. Por ello, el estilo de realización sigue los cánones del cine clásico hollywoodense, englobados por Noel Burch en el Modo de Representación Institucional (MRI). De manera escueta, los modos del MRI producen la “identificación del tema/espectador con el punto de vista de una cámara móvil.”⁵⁶ Esto se logra mediante “la recreación en la pantalla de la caja de perspectiva del *Quattrocento*, el dominio de los movimientos de la cámara y de todo un conjunto de estrategias cuyo significado se resume en el campo-contracampo: la ausencia/presencia del espectador sujeto en el centro mismo del proceso diegético.”⁵⁷

En términos generales, la película relaciona constantemente dos modos de percepción de lo mirado: aquél donde se mira al personaje realizar ciertas acciones (como mirar, hablar, moverse); y aquél donde la cámara focaliza, desde un ángulo ligeramente distinto, lo que el personaje mira, como si fuese partícipe de su intención de mirar. Es decir, la cámara concentra la mirada del espectador en los cuerpos de los personajes y absorbe la dirección de sus miradas mediante “falsos” puntos de vista. Esta alternancia se articula al interior de la toma o mediante el montaje externo gracias al uso del campo-contracampo. Como ya se ha

⁵⁶Noel Burch, *El tragaluz del infinito*, trad. Francisco Llinás (Madrid: Cátedra, 1999), 106.

⁵⁷Noel Burch, *El tragaluz del infinito*, 205.

asentado, el campo-contracampo es el montaje prevalente en el cine clásico.⁵⁸ Otros autores,

[Fig. 12]



alineados a la visión de Gilles Deleuze, prefieren el término “imagen semi-subjetiva”, ya que especifica la relación que el campo-contracampo genera entre un observante y lo por él observado.⁵⁹ Ambas nociones refieren a un montaje que construye una urdimbre fluida de percepciones compuesta por la percepción “subjetiva” hecha de los cruces de miradas entre los personajes y por la percepción “objetiva” donde estas miradas —y las palabras y el actuar de los personajes— se dan. La dinámica del montaje hace que cada plano pueda asumir alternativamente las funciones de ambos tipos de percepción.

El campo-contracampo permea la estructura de *Rojo amanecer* y es usado desde las cuatro primeras tomas que conforman su secuencia inicial: el despertar cotidiano de don Roque [Fig. 12].

La toma inaugural consiste en un movimiento de cámara que conecta dos lugares de atención para la mirada: el buró y la cara de don Roque. Al principio de la toma, el buró sólo es visto por el espectador.

⁵⁸ Noel Burch, *El tragaluz del infinito*, 205.

Arlindo Machado, *El sujeto en la pantalla. La aventura del espectador, del deseo a la acción* (Barcelona: Gedisa, 2009), 57-68.

⁵⁹ Gilles Deleuze, *La imagen-movimiento*, 110-111.

Cuando la mano de don Roque entra a cuadro, apaga el despertador y toma la pastilla y el vaso de agua, el espectador comprende que alguien más comparte su visión sobre este conjunto de objetos. Mientras este personaje, apenas introducido al relato, todavía mira su vaso de agua y su pastilla, el espectador ha sido forzado a desplazar su atención: el cuerpo del hombre se ha convertido en el nuevo objeto de su mirada. Este rejuogo entre la mirada del espectador y Don Roque no cesa. Las siguientes dos tomas, las manos de Don Roque ajustando sus zapatos y la cara de su nieto durmiendo, son introducidos como nuevos objetos de la atención de Don Roque. Estos desplazamientos de la mirada y de la atención, que producen el reflujo entre un mirar cercano al punto de vista del personaje y un mirar que se enfoca en el personaje mirando, son frecuentes a lo largo de la película.

El campo-contracampo brinda al espectador una visión privilegiada desde donde observar tanto lo que los personajes miran, como a los personajes mirando. Este uso de la cámara y del montaje permite cierta libertad con respecto a la vinculación que el espectador quiera asumir con el conjunto de emociones, juicios y actos mostrados o emitidos por los miembros de la familia ficticia. Sin embargo, las percepciones compartidas entre los personajes y el espectador facilitan la identificación con la familia retratada. Esta identificación se extiende a las situaciones que se despliegan a lo largo de la trama: éstas se dan a conocer desde la intimidad de la mirada de esta familia.⁶⁰

La asignación de una postura diferente a cada uno de los miembros de una familia “típica” en cuanto al movimiento estudiantil—así como una natural predisposición para la metonimia

⁶⁰ En el capítulo “El sistema de la sutura”, Machado aborda el campo-contracampo desde la terminología de Jean-Pierre Oudart. Cada plano se ofrece como la mirada de alguien desconocido que se hará visible en el plano que sigue. Esta articulación del montaje propicia un saber de la diégesis desde la perspectiva del conjunto de los personajes de una película. Aunque sería erróneo pensar que el sistema de la sutura es el único sistema de montaje del campo-contracampo presente en *Rojos Amanecer*, su prevalencia puede notarse a lo largo de la película. Ver: Arlindo Machado, *El sujeto en la pantalla*, 69-88.

y sus juegos de escala y abstracción— produjo una crítica y análisis que afirmaba contemplar a la sociedad mexicana de 1968 a través del retrato de una familia. Este carácter típico de la representación se lleva a cabo a través de un correcto uso tanto de la demografía como del detalle, como apunta David William Foster.⁶¹ La repetición en las reseñas de las palabras “microcosmos”, “sociedad” y “familia”, apuntan hacia esa dirección.

Para algunos críticos, la película adquiere los atributos de representación histórica donde se orquestan muchas voces y puntos de vista. Rafael Medina de la Serna escribe:

...ese espacio cerrado (...) contiene en su interior un microcosmos representativo de la sociedad mexicana de 1968: una familia de clase media, con padre burócrata, madre-ama de casa, abuelo jubilado, dos hijos preparatorianos y dos chiquillos de primaria.⁶²

Múltiples textos ofrecen alternativas escritas a la misma idea. De manera más cauta, Álvaro Vázquez Mantecón escribe: “Cada uno de los miembros de la familia es presentado como una síntesis de valores y creencias de tres generaciones que acaban por conformar un retrato de la clase media mexicana de fines de los años sesenta.”⁶³

Ahora bien, la atención dedicada a los miembros de la familia es dispar. Esta falta de simetría funciona en *Rojo amanecer* como primera categorización en la representación del 68.

El tiempo en pantalla otorgado a cada personaje se justifica y relaciona con el tiempo que se le encuentre en el departamento. La norma prescribe: la cámara acompaña persistentemente a los personajes que se encuentran en su interior.⁶⁴ Mediante esta jerarquía de la atención,

⁶¹ David William Foster, *Mexico City in Contemporary Mexican Cinema* (USA: University of Texas Press, 1992), 8.

⁶² Rafael Medina de la Serna, “Rojo amanecer”, *Dicine. Revista de difusión e investigación cinematográficas A.C.*, noviembre de 1990, 20.

⁶³ Álvaro Vázquez Mantecón, “Reseñas de películas. No se olvida...”, *Estudios Interdisciplinarios de América Latina y el Caribe*, vol. 9, n.1, (enero -junio 1998): 142.

⁶⁴ La excepción a esta regla ocurre en ocho secuencias donde se visibilizan otros espacios, generalmente en la compañía de o en relación a uno de sus habitantes.

el filme privilegia ciertas percepciones del 68 ante otras. Padre e hijos mayores desaparecen después del desayuno y reaparecen hacia el tercer cuarto de la película. Gracielita y Carlitos salen con su padre hacia la escuela y regresan, con una ligera diferencia, a la hora de comer. Gracielita sale nuevamente para reaparecer una vez ocurrida la matanza en la Plaza. De esta manera, la mayor parte del tiempo filmico se concentra en Alicia, la madre, don Roque, el abuelo y Carlitos, el hijo menor, tres personajes no comprometidos con el movimiento estudiantil. Sobre ellos recaerá mostrar el extrañamiento del día y su desviación de lo cotidiano. Su disposición hacia el movimiento estudiantil (preocupada, en el caso de Alicia, recelosa en el caso de don Roque o desatenta en el caso de Carlitos) se escenifica para conformar un conocimiento común, supuestamente compartido por los espectadores y los cineastas, sobre la recepción del mismo en estratos de la sociedad no militantes.

Aparentemente la cámara y los diálogos no obligan al espectador a tomar postura, ya que los cineastas incluyeron actitudes diversas, aunque apenas bocetadas, hacia el movimiento estudiantil. Sin embargo, las miradas a las que se dedica más tiempo pertenecen a personajes ajenos al movimiento que permiten atestiguar la represión por su cercanía a los estudiantes. Por ello no es de extrañar que el espacio-tiempo que se le ofrece al espectador se encuentre lejano a las acciones de proselitismo de los directamente involucrados en el movimiento.

En resumen, el análisis del uso del campo-contracampo en Rojo amanecer facilita el estudio de los mecanismos y matices de la proyección corporal del espectador en el evento representado. El uso conjunto de las convenciones del cine clásico, el enfoque en unos cuantos personajes, y la mesura otorgan al estilo de Rojo amanecer su carácter intimista. Aunado a ello, la referencia constante a eventos pasados, por ejemplo, la fecha marcada en el calendario y las noticias transmitidas por televisión, hacen que las barreras entre la ficción y la representación del pasado se debiliten.

Al usar un tipo de realización donde la cámara parece no incidir sobre lo que se filma, Rojo amanecer fusiona su punto de vista con los contenidos que la cinta alberga. Estas elecciones brindan al espectador la sensación de estar observando un acontecimiento histórico, de estar de manera vicaria en el lugar de los hechos. Es esta conformación la que produce una fortuna crítica que se enfoca primordialmente en la representación que la película haga del 68.

Son pocas las críticas que analizan meramente las decisiones formales de Rojo amanecer en cuanto ficción. De manera inversamente proporcional, son muchas las que anclan su análisis en su representación del pasado. Este escrito, por ejemplo, no escapa esa tendencia.

Estas críticas parecerían ir en contra de la distinción que tanto filósofos como el sentido común establecen entre documento y ficción. Un ejemplo de esta distinción es la “oposición radical” entre fotografía y cine propuesta por Roland Barthes. Para Barthes, la recepción de la imagen fotográfica está predeterminada por la relación que el espectador establece con su contenido, asumiendo a priori, que el contenido está intrínsecamente relacionado con un acontecimiento, y que es un producto de dicho evento. De manera contraria, el cine disolvería la relación entre producción y contenido en orden de presentar una creación. La atención del espectador entonces, no estaría centrada en el acontecimiento filmado, sino en el goce o reflexión de un producto artístico, verosímil mas no veraz. En sus palabras:

...tendríamos que poner en relación a la fotografía con una conciencia puramente espectadora, y no con la conciencia creadora de ficciones, más proyectiva, más “mágica”, de la que, en cambio, dependería el cine en general; estaríamos así autorizados a ver, más que una diferencia de grado entre cine y fotografía, una oposición radical: el cine ya no sería una fotografía animada; el haber estado ahí

desaparecería en el cine, en beneficio de un estar ahí de las cosas.⁶⁵

En el cine de ficción, el haber estado ahí de los hacedores se disuelve a favor del artificio. En orden de ser efectivo, los espectadores del cine de ficción no deben centrar su atención, mientras observan la película, en el trabajo de su producción: la presencia de estilistas, maquillistas, vestuaristas, fotógrafos, actores, etcétera. Sin embargo, ciertas películas de ficción que, como *Rojo amanecer*, retoman un hecho histórico parecieran funcionar bajo un doble entendido: el de ocultar su producción en orden de visibilizar un acontecimiento. En este caso, “el haber estado ahí” de los realizadores desaparece en favor del “haber acontecido”. En otras palabras, el evento histórico que la película toma como referente enmarca la relación que el espectador establece con la película.

Dentro de este contexto, la intención de la representación adquiere una carga histórica tanto para los realizadores como para la audiencia. Es por ello que, una vez pasado el estreno de *Rojo amanecer*, algunos de los involucrados en su realización compartieron ciertas historias en las que se revelaba su participación, o la de alguno de sus allegados, en el movimiento del 68. A través de dichas declaraciones, los cineastas clarificaban ante el público su posición ante el evento, sus filiaciones e incluso, su derecho a atestiguar sobre lo acontecido. Jorge Fons fue el más ambiguo al informar que de “cierta manera” *Rojo Amanecer* era el resultado de una experiencia personal, ya que había sido estudiante del CUEC durante ese tiempo.⁶⁶ Héctor Bonilla compartió que algunos de sus amigos, involucrados en el movimiento, desaparecieron después del 2 de octubre.⁶⁷ Xavier Robles enunció que él formaba parte del

⁶⁵ Roland Barthes, *Lo obvio y lo obtuso*, 45,46.

⁶⁶ Cristina Pacheco, “Habla a Siempre! Jorge Fons, director de La Noche de Tlatelolco” *Siempre!*, enero, 1991, s/n, expediente A03418, Acervo Hemerográfico, Cineteca Nacional, Ciudad de México, Mexico.

⁶⁷ Moisés Ramírez Piña, “Al principio todos criticaban “Rojo Amanecer”, hoy la aplauden”, *El Universal*, espectáculos, 3 de mayo 1991, 10, expediente A03418, Acervo Hemerográfico, Cineteca Nacional, Ciudad de México, Mexico.

Consejo Nacional de Huelga y su esposa militaba en el movimiento.⁶⁸ María Rojo recordó encontrarse presente en la Plaza de las Tres Culturas ese 2 de octubre.⁶⁹ Todos estos comentarios públicos están destinados a generar un vínculo entre la representación y la vivencia; al mismo tiempo que otorgan autoridad a los cineastas.

En ese mismo tenor deben leerse las historias que los realizadores produjeron acerca del peligro al que se sometieron al filmar la película. Tanto Xavier Robles como Jorge Fons han dicho que la película se realizó en la clandestinidad.⁷⁰ Dicha versión de las circunstancias de producción de *Rojo amanecer* no soporta la revisión de las noticias publicadas sobre la escritura del guion, la preproducción y filmación de la película. Tanto el interés de filmar la película como el inicio y fin de su filmación fueron hechos públicos en periódicos de distribución nacional.⁷¹ Sólo hasta después de su exhibición, algunos de los cineastas

⁶⁸ Blanca Ruiz, "Los rojos son los amaneceres", *Mira*, 41, expediente A03418, Acervo Hemerográfico, Cineteca Nacional, Ciudad de México, Mexico.

⁶⁹ Ana María González, "El tema del movimiento del 68 no es extemporáneo: Héctor Bonilla", *La Jornada Cultura*, 27 de octubre de 1990, 29, expediente A03418, Acervo Hemerográfico, Cineteca Nacional, Ciudad de México, Mexico.

⁷⁰ Rocío Ramírez Hernández, "La censura ha acallado muchas voces. *Rojo Amanecer* no se olvida", *Novedades, Espectáculos*, 2 de octubre de 1990, 1, 2, expediente A03418, Acervo Hemerográfico, Cineteca Nacional, Ciudad de México, Mexico.

Olga Rodríguez Cruz, *El 68 en el cine mexicano*, 81, 91.

⁷¹ Estos son algunos ejemplos de la publicidad dada a estas etapas de la película:

José Luis Gallegos C, "Adquirió el Banco de Guiones el Tema "Bengalas en el Cielo", que Trata Sobre los Sucesos del 2 de Octubre de 1968, en Tlatelolco", *Excélsior, Espectáculos*, 24 de mayo 1987, s/p, expediente A03418, Acervo Hemerográfico, Cineteca Nacional, Ciudad de México, Mexico.

María Luisa Vélez, "Héctor Bonilla filma "Bengalas en el cielo", sobre los hechos de Tlatelolco", *Novedades*, 27 de mayo 89, s/p, expediente A03418, Acervo Hemerográfico, Cineteca Nacional, Ciudad de México, Mexico.

Vázquez Villalobos, "Qué, Quién, Cómo, Dónde", *El Heraldo de México, Espectáculos*, 28 de mayo de 1989, s/p, expediente A03418, Acervo Hemerográfico, Cineteca Nacional, Ciudad de México, Mexico.

Fely González, "Tlatelolco 68, Tema de un Filme para Jorge Fons", *El Sol de México, Espectáculos*, 2 de junio de 1989, s/p, expediente A03418, Acervo Hemerográfico, Cineteca Nacional, Ciudad de México, Mexico.

José Luis Gallegos C, "Terminó el Rodaje de una Cinta Sobre el Movimiento Estudiantil de 1968", *Excélsior, Espectáculos*, 13 de junio 1989, s/p, expediente A03418, Acervo Hemerográfico, Cineteca Nacional, Ciudad de México, Mexico.

involucrados consideraron necesario relatar una historia donde su integridad estuviera en peligro.

La contextualización que Jorge Fons y Xavier Robles produjeron sobre las circunstancias de filmación de *Rojo amanecer* tiene como fin equiparar la mirada de estos cineastas con el quehacer de los documentalistas: traer estas imágenes a la vista de los espectadores conlleva un riesgo, acaso de muerte para los cineastas involucrados. Es como si los cineastas quisieran acogerse a la noción descrita por Sobchack de una “mirada en peligro” donde el “peligro personal los absolviera éticamente del acto de propositivamente buscar y mirar la muerte de los otros a través de la cámara”.⁷² A falta de una cámara y una realización que demuestren en sus imágenes el peligro de su producción, los cineastas de *Rojo amanecer* imaginaron un contexto en el cual el peligro de filmar era real; el daño a sus propios cuerpos podría haber acontecido si los cineastas hubiesen sido descubiertos.

.....

Tanto en *Rojo amanecer* como en *El grito* las estrategias de rodaje y edición entran en juego para permitir la proyección del cuerpo en los espacios documentados, en la primera, y ficticios, en la segunda. En ambas películas, la cámara se declara parte de un sujeto plural que mira, de una colectividad. Sin embargo, mientras que en *El grito* la cámara subjetiva permite estar en el lugar del cuerpo de los militantes, en *Rojo amanecer* el campo-contracampo amplía la mirada para acoger las percepciones de otros personajes que representan miembros de la clase media mexicana de los sesentas tardíos.

Es necesario reiterar que una causa de esta diferencia es la inscripción del proceso de

José Luis Gallegos C, “El Filme Bengalas en el Cielo Está en Proceso de Posproducción”, *Excélsior*, Espectáculos, 7 de octubre 1987, s/p, expediente A03418, Acervo Hemerográfico, Cineteca Nacional, Ciudad de México, Mexico.

⁷² Vivian Sobchack, *Carnal Thoughts*, 252.

producción en el pietaje mismo que las conforma. *El grito* es el producto circunstancial de un proceso histórico conocido como el movimiento estudiantil de 1968; sus circunstancias de producción y posproducción condicionaron su visualidad, que acopla el uso de la cámara subjetiva con una estructura de crónica que pretende la objetividad. Por su parte, *Rojo amanecer* resulta de la re-elaboración de este hecho histórico. En esta película, tanto el registro de la puesta en escena como el montaje gozan de la misma intención: ambos elaboran un campo-contracampo, a medio camino entre una cámara desprendida de la mirada de los personajes y sometida a sus percepciones. Dicho campo-contracampo permite cierta solidaridad con los miembros de una familia ficticia que, aunque puedan expresar recelo sobre la movilización estudiantil, se encuentran atados por lazos afectivos a los estudiantes; por ende, la visión sobre los hechos del 68 ya no es la de los estudiantes, sino la elaborada por un sector de la clase media mexicana que se identifica con este movimiento social.

Este desplazamiento de los estudiantes hacia sus familias puede estar relacionado a una conformación de saberes que amplifica el agravio, lo que produce a su vez una generalización del recuerdo. Dicha generalización produciría un anclaje del pasado en el presente. En palabras de Elizabeth Jelin: “A partir de la analogía y la generalización, el recuerdo se convierte en un ejemplo que permite aprendizajes y el pasado se convierte en un principio de acción para el presente.”⁷³

Por último, la fortuna crítica de ambas películas las analiza primordialmente como representaciones del 68 y por ello, juzga su eficacia como productos audiovisuales en la medida en que su representación se acerque a la verdad del evento histórico. Esto puede resultar evidente en el caso de *El grito*, debido a su estatuto ontológico como documental. El

⁷³ Elizabeth Jelin, *Los trabajos de la memoria*, 50.

caso de *Rojo amanecer* requiere mayor análisis, debido a su estatuto ontológico como ficción. Ha sido mi interés demostrar que esto se debe al uso conjunto de la crónica, el campo-contracampo, y los lugares de memoria que la película acoge en la conformación de la película. No es de extrañar que la crítica de *Rojo amanecer* haya puesto tanta atención al lugar desde donde se mira lo que ocurre en la trama. Por ello su fortuna crítica hace mención constante a las técnicas por las cuales esta ficción fue producida (ya sea la actuación, el uso de la banda sonora, la fotografía o la puesta en escena) en la medida en que iluminen las estrategias de representación del evento histórico.

La conformación del testigo

Jorge Ayala Blanco acuñó el término “posTlatelolco” para referirse al cine hecho por algunos realizadores mexicanos a principios de los setentas.⁷⁴ Aunque el crítico no usó esa expresión para *El grito*, la referencia al 2 de octubre se encuentra contenida, en la narración de Oriana Fallaci, desde el inicio de este documental. Sus palabras, “si doy vueltas a este punto es porque no era una guerra y no tenía que ser una noche de sangre”, imponen ese prisma a toda la película.

Antes de Tlatelolco hubo una filmación. Después de Tlatelolco hubo una edición. *El grito* es pos Tlatelolco porque a sus realizadores no les basta una estructura cronológica y una narración en tercera persona; en consecuencia, el documental no brinda el mismo énfasis a todos los acontecimientos representados. Aunque cumple con la labor de testimoniar la frescura y la rebeldía de los jóvenes, el peso depositado en recuperar la memoria de la matanza en Tlatelolco funciona como primera categorización de lo acontecido.

Dentro de la película, la representación de los muertos del 2 de octubre muestra la magnitud del agravio y se usa para llevar a la memoria lo que se considera el punto más álgido de la represión gubernamental. De manera causal, la fuerza con la que estas imágenes fueron proyectadas hacia la memoria hizo del 2 de octubre la sinécdoque del movimiento, facilitando su inscripción en una memoria más amplia de represión política y relegando a un segundo plano otras lecturas, y otros momentos, sobre estos meses de represión y rebeldía.

Estas decisiones formales no son exclusivas a este largometraje. *El grito*, así como otros documentos tempranos producidos por académicos y estudiantes sobre el movimiento de

⁷⁴ Jorge Ayala Blanco, *La búsqueda del cine mexicano*, 361.

1968, no proyectan al futuro la totalidad del movimiento estudiantil con la misma intensidad. Esta memoria desigual acarrea consecuencias para las subsiguientes reelaboraciones sobre este evento histórico.

En este sentido, conviene citar a Elizabeth Jelin con respecto a la construcción del pasado:

Las controversias sobre los sentidos del pasado se inician con el acontecimiento conflictivo mismo. Como señala Rousso, “si queremos comprender la configuración de un discurso sobre el pasado, hay que tomar en cuenta el hecho que ese discurso se construye desde el comienzo del acontecimiento, que se enraíza allí”.⁷⁵

Para entender este tratamiento desigual en la representación del acontecimiento y sus consecuencias en la posterior producción de representaciones sobre el mismo, se hace necesario analizar tanto la estructura general de las películas como las secuencias específicas donde se representa la muerte violenta en *El grito* y en *Rojo amanecer*. Su estructura general ya ha sido analizada en los capítulos anteriores. Este es el momento de ahondar en la representación del dos de octubre de 1968 contenida en *El Grito*.

Como es sabido, la secuencia del mitin y la matanza del dos de octubre en Tlatelolco fue conformada a pesar de la ausencia de pietaje proveniente de las cámaras del CUEC sobre ese día en particular. La reconstrucción del mitin antes de la irrupción de la violencia usa filmaciones hechas por las cámaras universitarias durante otros mítines en esa plaza. Las secuencias de la matanza y la presentación de los cadáveres usan fotografías de diversos periódicos y fragmentos de cine filmados por la CBS.⁷⁶ La pista sonora incorpora el testimonio de Oriana Fallaci, ráfagas de ametralladora, gritos y disparos aislados.

⁷⁵ Elizabeth Jelin, *Los trabajos de la memoria*, 44.

⁷⁶ Olga Rodríguez Cruz, *El 68 en el cine mexicano*, 24.

El montaje audiovisual de estas secuencias está construido con el objetivo de conmover al espectador mediante una puesta en escena de la experiencia emotiva de lo sucedido. La intención es producir un sentido íntimo del acontecimiento cuya carga afectiva impulse hacia la solidaridad, el deber de memoria y la animadversión al olvido. Para conseguir este objetivo, se usa la ya descrita cámara subjetiva y una narración en primera persona de los acontecimientos. Así como en secuencias anteriores, el uso de la primera persona se manifiesta en dos montajes concatenados: uno visual y otro sonoro.

Dentro del montaje sonoro, la voz adquiere predominancia. Durante el mitin y posterior matanza del dos de octubre, la voz *off* que personifica a Oriana Fallaci, brinda su versión de lo acontecido, versión que ya ha aparecido en otras dos ocasiones a lo largo de la película. El seguimiento de este testimonio, claramente distinguible por ser recitado por una voz femenina, lo constituye como el relato más importante en el tejido de voces convocadas.

Esta vez, su enunciación de los hechos se prolonga por diez minutos. Su discurrir vuelve a trasladar al espectador desde la normalidad hacia el acontecimiento. Cierta tono ominoso trasuda ya desde las primeras frases. La amenaza pre-configura la violencia:

He preguntado qué tal iban las cosas. Si estaba la policía, si se esperaba un ataque y me habían dicho que no, que la manifestación parecía que iba a ser tranquila en realidad (...) Mientras la plaza se llenaba, ha llegado Ángel, otro chico de los jefes del Consejo General (sic) de Huelga. Parecía muy turbado y me ha dicho: “sabes, he llegado con retraso porque casi toda la Plaza desde tres o cuatro kilómetros de aquí está rodeada de carros de combate, camiones cargados de soldados con las ametralladoras y no dejan pasar a nadie.

Posteriormente, la narración recoge ciertos eventos que describen la violencia ejercida hacia los integrantes del mitin.

Apenas había terminado de hablar Sócrates cuando un helicóptero empezó a volar encima de la plaza, un helicóptero verde del ejército, en círculos concéntricos, cada vez más bajo... (...) Mientras discutíamos por la presencia del helicóptero, éste había lanzado dos bengalas verdes (...) ... se oyó un gran ruido, un ruido absurdo. Estaba más allá de lo absurdo, porque no había ocurrido nada que pudiera preconizar la llegada de las tropas. (...) Yo comencé a verlos caer, sabes, como cuando vas a cazar y las liebres corren, como hacen las liebres cuando les dan, hacen una especie de cabriola y luego se quedan quietas ...

El tono íntimo de la rememoración de Oriana Fallaci comunica aquello que no puede verse en pantalla: suple a la imagen con los saberes transmitidos por los relatos orales y escritos del acontecimiento. Sus palabras convocan imágenes que se funden con el material visual. Dicho encabalgamiento produce una condena contra los miembros del Ejército, que son retratados como los perpetradores de la violencia.

A pesar de su eficacia, la inserción del testimonio de Oriana Fallaci fue considerado como un yerro en la vocación de objetividad de *El grito*. Para algunos críticos, este recuento emocional inhibía el distanciamiento necesario para comprender lo sucedido a cabalidad.

Ejemplo de ello puede encontrarse en la crítica de Emilio García Riera:

...los testimonios orales que explican lo que se ve, no son los más adecuados; los trágicos hechos de Tlatelolco, por ejemplo, son ilustrados por la voz de Oriana Fallaci, una periodista italiana que sólo podía dar de ellos una visión falsamente objetiva y sentimental.⁷⁷

Una visión concordante con la de García Riera es la de Francisco Sánchez, que escribe:

⁷⁷ Emilio García Riera, "El grito", *Excelsior. El periódico de la vida nacional*, s/f, s/p, expediente A-01255, Acervo Hemerográfico, Cineteca Nacional, Ciudad de México, Mexico.

...me parece más imperdonable aún que el análisis verbal del hecho más grave que narra el filme (la matanza de Tlatelolco) se haya circunscrito al relato que del mismo hiciera en una revista norteamericana una cursi y mediocre reportera europea.⁷⁸

Es menester situarse en la complejidad de los días inmediatamente posteriores al dos de octubre. La virulencia de los comentarios de Oriana Fallaci en contra del Estado mexicano produjo una instantánea campaña de desprestigio en su contra. Las acusaciones contra la veracidad de su testimonio se difundieron en ciertas publicaciones de gran tiraje.⁷⁹ Su versión fue cotejada con otras para encontrar en ella incongruencias que la rindieran inválida. Una muestra de esto puede encontrarse en el artículo donde Ernesto Julio Teisser coteja el testimonio de Oriana Fallaci con el de Manuel Gómez Muñoz, su traductor aquel 2 de octubre de 1968:

El principal “argumento” de quienes insisten en que la tropa “agredió a la multitud inerme” se basa en el dicho de mujeres histéricas como por ejemplo la periodista italiana Oriana Fallaci... Veamos ahora lo que tiene que decir Manuel Gómez Muñoz ... “la periodista se negó a declarar, aduciendo que había sido víctima de actos de salvajismo... agregó que el Ejército había disparado, agrediendo a los estudiantes, cosa que ella sabía muy bien que era mentira...”⁸⁰

La intención de estos medios era dañar la fiabilidad de Fallaci, en un ambiente donde

⁷⁸ Sánchez, “La revista mexicana de cultura”, s/f, s/p, expediente A-01255, Acervo Hemerográfico, Cineteca Nacional, Ciudad de México, México.

⁷⁹ Ejemplo de ello se encuentra en los siguientes titulares: “Corresponsal italiana que denigra a México”, *El Universal. El Gran Diario de México*, octubre 5, 1968, 1. “Fallaci o Falacia”, *Revista de América*, noviembre 23, 1968, 4, 5. “Aguantemos a Oriana Fallacy (sic), que dirá de una feria donde la trataron mal?” *Siempre! Presencia de México*, noviembre 27, 1968, 22, 70.

⁸⁰ Ernesto Julio Teisser, “Reflexiones sobre el “miércoles rojo” 1: antes que nada, conocer los hechos” *Novedades de México*, octubre 6, 1968, 1, 2. Consultado en: Tarcisio Ocampo V., *CIDOC Dossier No. 23*, 293-296.

múltiples y contradictorias visiones de lo acontecido estaban en disputa. Aunado a esto, los primeros relatos publicados por la periodista describían afectuosamente a Sócrates Amado Campos Lemus, uno de los líderes estudiantiles que después de su arresto, detención y posible tortura, declaró ser parte de un esquema para provocar la violencia en aquel día. Esta declaración fue ampliamente utilizada por el Estado Mexicano y por los medios de comunicación que le eran favorables. Cualquier asociación con personas cuya honorabilidad había sido puesta en duda, debilitaba la vocación de verdad del testimonio de la periodista, cuya visión de los hechos pudiera entonces leerse como ingenua, desinformada o falaz. Leobardo López insistió en el uso de este testimonio a pesar de las debilidades que este documento, puesto en duda públicamente, engendra en una cinta que pretende ser veraz. Este relato le resultó valioso porque Fallaci cumple de manera idónea con las cualidades exigidas al testigo. Respecto de dichas cualidades, Paul Ricoeur escribe:

La especificidad del testimonio consiste en que la aserción de la realidad es inseparable de su acoplamiento con la auto-designación del sujeto que atestigua (...) Y el testigo es el que, primeramente se declara tal. Se nombra a sí mismo. (...) el testigo pide ser creído (...) es, pues, aquel que acepta ser convocado y responder a una llamada eventualmente contradictoria (...) El testigo fiable es el que puede mantener en el tiempo su testimonio.⁸¹

Oriana Fallaci reconoce su presencia en el acontecimiento, rinde testimonio, permanece en su palabra y la confirma si se le requiere. Desde esta posición, narra la muerte de otros que se encontraban en la Plaza. Su mirada es detallada, ya que recuerda nombres, acciones precisas, frases, sensaciones corporales, y pensamientos. Aunado a ello, su recuento adquiere

⁸¹ Paul Ricoeur, *La memoria, la historia, el olvido*, p. 211-213.

amplia difusión: es publicado en diversas revistas, periódicos de amplia circulación y posteriormente en el libro *Nada y así sea*.⁸²

De manera adicional, su profesión le permite representarse como el fiel de la balanza. El oficio de periodista hace de la difusión objetiva de lo visto un deber profesional y esto le permite ocupar la posición de un tercero entre dos versiones interesadas: la del Consejo Nacional de Huelga y la del Estado mexicano. Como señala Paul Ricoeur, el testigo “atesta ante alguien la realidad de una escena a la que dice haber asistido, eventualmente como actor o como víctima, pero, en el momento del testimonio, en posición de tercero respecto a todos los protagonistas de la acción.”⁸³

Un valor adicional de este testimonio radica en la cercanía temporal entre acontecimiento y publicación. Este es uno de los primeros recuentos publicados que inculpa al Estado mexicano y absuelve a los manifestantes. A favor de Oriana Fallaci se encuentran su fama y su condición de extranjera, que la libran de las presiones ejercidas contra la prensa nacional. Con respecto a esta última, los reporteros mexicanos que presenciaron el acontecimiento no adjudicaron la matanza al Estado mexicano debido a una censura explícita o asumida. De igual manera, es difícil encontrar testimonios firmados por estudiantes, publicados en octubre, y que condenen al gobierno. La mayoría de los testimonios que inculpan al Estado mexicano fueron publicados bajo el cobijo del anonimato.

Uno de los pocos testimonios que escapa a esta lógica, es el rendido por la periodista María Luisa “La China” Mendoza, que escribió:

⁸² Oriana Fallaci, *Nada y así sea*, (Barcelona: Noguer, 1979).

Por ello, no resulta sorprendente que haya diferencias en la representación de Sócrates Amado Sánchez Lemus entre el primer testimonio publicado por Oriana Fallaci en *L'Europeo* y el contenido en el libro *Nada y así sea*. Dichas diferencias tienen su origen en el posterior conocimiento por parte de la periodista de los procesos judiciales en contra del líder estudiantil.

⁸³ Paul Ricoeur, *La memoria, la historia, el olvido*, 212.

Este México es mi patria y me duele hasta la raíz del grito, del grito que se multiplicó en la plaza de las 3 culturas y que terminó en aquel espeluznante silencio de los muertos uno tras otro en fila, en el suelo, tapados con las pancartas inútiles, empapados por la lluvia pertinaz que duró dos horas. El grito mudo de los cientos de detenidos con las manos en la nuca, de los jóvenes desnudos bajados a culatazos en el edificio más balaceado de este nuevo getto [sic] que es Tlatelolco.⁸⁴

Tal vez, y aquí sólo se puede estar en el reino de la especulación, el nombre de la película se deba a este relato.

Por último, no es de extrañar que Leobardo López, presente en el mitin aquel 2 de octubre, no haya incluido su propio testimonio. Formaba parte del CNH. Arrestado en Tlatelolco, se le detuvo en la cárcel bajo los siguientes cargos: invitación a la rebelión, asociación delictuosa, sedición, daño en la propiedad ajena, ataque a las vías de comunicación, robo de uso, despojo, acopio de armas, homicidio y lesiones.⁸⁵ Bajo dichos cargos estuvo encarcelado hasta el 13 de noviembre de ese mismo año, logrando su libertad al mismo tiempo que Áyax Segura, uno de los líderes que se declaró culpable de la violencia acontecida en la plaza.⁸⁶ Por lo anterior, su testimonio no podría haberse leído como una visión no interesada sobre el movimiento.

Más no sólo es su condición de fiel de la balanza lo que distingue el testimonio de Oriana

⁸⁴ María Luisa Mendoza, “La o por lo redondo”, *El Día*. Octubre 4, 1968, 2.

⁸⁵ “México: Genocidio y Delitos de Lesa Humanidad. Documentos fundamentales 1968-2008”, *Los procesos de México 68. La criminalización de las víctimas*, tomo 1, (México: Comité 68 Pro Libertades Democráticas A.C., 2008), 35.

⁸⁶ Forma B-26, juzgado 1 de distrito penal, número de partida 272/68, número de alcaldía 7519/68. Es interesante notar cómo la asunción de una historia típica de activismo y cárcel para Leobardo López Aretche recorrió su fecha de liberación para conjuntarla con aquella más conocida, la de diciembre de aquel año.

Fallaci entre otros. Para entender su uso múltiple, resulta útil la distinción propuesta por Giorgio Agamben:

En latín hay dos palabras para referirse al testigo. La primera, *testis*, de la que deriva nuestro término testigo, significa etimológicamente aquél que se sitúa como tercero (*terstis*) en un proceso o litigio entre dos contendientes. La segunda, *superstes*, hace referencia al que ha vivido determinada realidad, ha pasado hasta el final por un acontecimiento y está, pues, en condiciones de ofrecer un testimonio sobre él.⁸⁷

La definición clásica del testigo enuncia que basta con que un tercero haya visto lo ocurrido para poder rendir su testimonio. Sin embargo, para lograr la cualidad emotiva que la edición desea transmitir, un tercero no resulta suficiente. Oriana Fallaci recibió dos heridas de bala en el mitin de Tlatelolco aquel 2 de octubre. La secuencia fotográfica de este suceso fue ampliamente distribuida en la prensa internacional y nacional.⁸⁸ Estas fotografías se muestran en *El grito*. Oriana Fallaci resulta adecuada para las intenciones del documental porque es, a la vez, testigo y superviviente.

Como superviviente, la periodista se encuentra en un lugar privilegiado para hablar de aquellos cuya experiencia del evento los condujo hacia la muerte y hacia la incapacidad de

⁸⁷ Agamben, Giorgio. Trad. Antonio Gimeno Cuspinera. *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. Homo Sacer III* (España: Pretextos), p. 15.

⁸⁸ La secuencia fue reproducida en múltiples medios, entre los cuales pueden contarse: la revista francesa *Paris-Match* donde las notas al pie de las fotografías enuncian que se observa el asesinato de tres asistentes al mitin. Jean Taousson y Charles Courriere, “La nuit qui mit les jeux en péril”, *Paris-Match*, 12 de octubre de 1968, 50. Tanto *Newsweek* como *Life en español* indican en sus notas al pie que se ve a Oriana Fallaci herida entre los cadáveres de dos hombres. En *Newsweek* sólo aparece una fotografía del evento. “Mexico: Night of Sadness”, *Newsweek*, 14 de octubre de 1968, 48. “Terror en una noche triste”, *Life en español*, noviembre de 1968, 18-19. La secuencia también fue publicada en *La voz de México*. Dice: “esta secuencia muestra los dramáticos momentos vividos por la periodista italiana Oriana Fallaci, durante la masacre. Ella resultó herida. El hombre que la protege—¿será uno de los periodistas italianos desaparecidos?—fue asesinado.” En: “El pueblo debe conocer el paradero de más de 200 estudiantes desaparecidos”, *La voz de México*, 20 de octubre de 1968, 13.

rendir testimonio. No está de más recordar que en su escritura, Oriana Fallaci declara su deber de contar lo visto ya que debe atestiguar por otros que, silenciados, no tienen acceso a la palabra.⁸⁹ Un ejemplo de ello es lo recogido por *La Voz de México*, donde la periodista narra su experiencia en el hospital. Después de describir brevemente la muy grave condición de los heridos a su alrededor, escribe:

...una enfermera vino a mí y me dijo: “Por favor diga la verdad cuando escriba”.

Luego un joven doctor se acercó y me dijo: “Por favor escriba, por nosotros, todo lo que ha visto. Por favor, por nosotros, escriba la verdad”.⁹⁰

Este uso del testimonio en la banda sonora, donde se hace necesario articular una relación presencial y encarnada con los acontecimientos descritos, encuentra su equivalente en la configuración del testigo en la imagen de la película. Ya he descrito el uso de una cámara subjetiva que brinda al espectador la ilusión de encontrarse presente en el lugar documentado. Esta condición presencial de la cámara es usada intencionalmente en las secuencias que muestran lo acontecido en la Plaza y su desenlace, los cadáveres después de la matanza. Es preciso recordar que estas secuencias usan casi exclusivamente fotografías periodísticas para representar el evento. Ya que casi la totalidad de lo mostrado se articula mediante encuadres de la cámara sobre dichas fotografías, estas elecciones resultan relevantes para entender la manera en que este evento es reconstruido.

Roland Barthes explicita la existencia de un segundo proceso de significación de la fotografía, posterior al momento de su captura y revelado. Este proceso es determinado por su inserción en un medio impreso de reproducción masiva: “la imposición de un segundo

⁸⁹ Paul Ricoeur, *La historia, la memoria y el olvido*, 215.

⁹⁰ Ramón Ramírez, *El movimiento estudiantil de México. Julio/ Diciembre de 1968*, tomo II, (México: Era, 1969), 455.

sentido al mensaje fotográfico propiamente dicho, se elabora a lo largo de los diferentes niveles de producción de la fotografía (elección, tratamiento técnico, encuadre, compaginación)”.⁹¹ Todo el material fotográfico contenido en *El grito* es sometido a una tercera “imposición de sentido”, en que se pueden distinguir cuatro diferentes instancias de significación producto de la traslación de las fotografías hacia el cine: selección de las imágenes, reproducción técnica, montaje y re-encuadre.

Durante las secuencias del mitin del dos de octubre y de la presentación de los cadáveres, las fotografías elegidas habitualmente reproducen la común precariedad del mirar de aquellos que presenciaron el acontecimiento. La reproducción filmica de las impresiones fotográficas produce un alto contraste en la imagen proyectada, que genera una restricción en la información transmitida. El re-encuadre y los desplazamientos dentro de las fotografías y su montaje con los fragmentos de cine, modulan lo que estas imágenes indican por separado. La posibilidad del cine de asignar una temporalidad a las imágenes, un transcurrir ante la mirada, y en una segunda instancia, generar nexos entre ellas, permite asignar acciones y reacciones: hay quienes corren, hay quienes disparan, hay quienes mueren.

El grito recolecta las fotografías de los heridos y de los muertos. Aparecen en *La voz de México*, en *Por qué?*, en *Avance*. Aunque recolectar estas imágenes es una decisión posterior al momento de filmar el material que compone *El grito*, esta recolección comparte el espíritu de denuncia presente desde los Comunicados: volver visible, dar prueba de la represión. Se considera necesario representar este acontecimiento a pesar de la falta de material filmado. Por ello se usa la fotografía de prensa. Estas ya conocidas imágenes se duplican, porque se considera necesario verlas nuevamente. Al trasladarlas de soporte y proyectarlas, dichas

⁹¹ Roland Barthes, *Lo obvio y lo obtuso*, 17.

imágenes se hacen presentes otra vez y acrecientan las posibilidades de retardar el natural tránsito del recuerdo hacia el olvido.

La secuencia de la matanza se contrapone visual y sonoramente con la secuencia de la presentación de los muertos. La primera se caracteriza por una espiral de movimiento, que se acelera con velocidad, en donde la narración sonora y visual parten de la normalidad para arribar al caos y a la fragmentación de la palabra. La segunda se caracteriza por su mesura, su silencio y su estatismo. Entre ambas se inserta la brecha entre los vivos y la muerte. La experiencia fílmica propuesta al espectador es capturada en estas palabras de Jorge Ayala Blanco:

Elipsis total: sólo fotos borrosas, desconcierto, griterío, allanamiento de moradas, soldados sonrientes, el edificio ardiendo, captura de civiles, tres de los periodistas derribados junto a la Fallaci. La masacre es irreconstruible [sic], indirecta, atroz. Cadáveres diseminados en la morgue.⁹²

Esta representación de la violencia se acoge a los lineamientos subyacentes que la presentación de la imagen de la muerte norma para el género del documental, llevados a la luz por las diez proposiciones escritas por Vivian Sobchack. Su segunda propuesta enuncia:

Es la visible mortificación de—o la violencia hacia—el cuerpo viviente, intencional, responsivo y representable la que se sitúa como el índice para el morir; y es el cese visible de la conducta intencional y responsiva lo que se sitúa como el símbolo de la muerte.⁹³

En *El grito* existe una distinción entre la representación del acto de morir y la representación

⁹² Jorge Ayala Blanco, *La búsqueda del cine mexicano*, 347.

⁹³ Vivian Sobchack, *Carnal Thoughts*, 235.

de los muertos. Mientras que la representación de la muerte violenta resulta elusiva, ya que su acontecimiento parece escapar entre los momentos no registrados entre la captura de las imágenes, los cuerpos que representan la muerte son propuestos como producto de este momento irrecuperable para la representación. Estos cuerpos se muestran como objetos; el cadáver no puede mostrarse o dirigir su mirada, ya que ha perdido la volición que caracteriza a los cuerpos vivos. El cadáver no es sujeto, sólo objeto de contemplación.⁹⁴

Poco antes de mostrarnos las imágenes de los cadáveres, la voz de Oriana Fallaci se extingue. La intención de preservar en la memoria a las víctimas, se apoya en el silencio. Este vacío permite escuchar los sonidos del espacio donde la película se proyecta, mezclando la imagen del pasado con el sonido del presente, haciendo al espectador consciente de los sonidos de la sala y los de su propio cuerpo.

El situar la visión en el pasado y el sonido en el presente, permite que aflore con fuerza la relación histórica que se mantiene con la fotografía en general y con la fotografía de prensa en particular. En esta relación, es tan importante el contenido fotográfico como el estatuto presencial de la fotografía. Este último presenta a la fotografía como evidencia incontrovertible de lo que fue. En palabras de Roland Barthes:

...la fotografía instala, no una conciencia del estar ahí de la cosa (...), sino la conciencia del haber estado ahí. (...) en la fotografía se da una conjunción ilógica entre el aquí y el entonces. (...) su realidad es la de haber estado allí, pues en toda fotografía se da la siempre pasmosa evidencia del: así sucedieron las cosas.⁹⁵

Cinco planos resuelven la secuencia de la presentación de los muertos [Fig. 14]. Después de una toma general de los cadáveres acomodados en el piso, la particularidad de los rostros se

⁹⁴ Vivian Sobchack, *Carnal Thoughts*. 234, 237.

⁹⁵ Roland Barthes, *Lo obvio y lo obtuso*, 45.

[Fig. 14]



impone. Cada plano, con una duración aproximada de diez segundos, plasma un retrato. En los cuatro planos siguientes, la imagen de la muerte violenta ocupa todo el espacio de la pantalla. Ya que estos rostros aparecen por vez primera, la edición obliga al espectador a verlos por más tiempo, con el fin de que los retenga en la memoria.

Se muestra con sencillez: no hay re-encuadres. Hay una quietud de la cámara y de lo que muestra. La segunda toma es un primer plano de la cara ensangrentada de un muchacho. La boca y los ojos permanecen abiertos. Los planos que siguen presentan contenidos similares. Ninguno abarca la totalidad de los cuerpos. El alto contraste permea las imágenes utilizadas para esta secuencia; la sangre, la sombra, el suelo, la ropa y la carne se confunden. Se muestra el despojo, el espectador mira lo acontecido en estos cuerpos y puede inferir la continuación de esta violencia en el fuera de campo, en otros cuerpos no mostrados.

Los encuadres de *El grito*, que asemejan el cuerpo de la cámara con el cuerpo de la multitud, generan un vínculo de identidad con los jóvenes asesinados. La intención de generar memoria se articula mediante la identificación. La

secuencia no indica solamente “éste podría haber sido yo”, sino “éstos somos nosotros”. El pronombre que la película asigna a los cuerpos es *nosotros* y ante el público adecuado dicha sensación debió cristalizarse en una frase como “éstos son nuestros muertos”.

Es necesario profundizar sobre lo anteriormente escrito. A lo largo de su duración, *El grito* relaciona momentos de represión por parte del Estado seguidos por momentos de acción por parte de los manifestantes. Debido a la estructura del documental, el momento donde esta dinámica se fractura es en la representación del 2 de octubre de 1968. No hay acción que siga a esta represión. No hay mayor contraste para las actividades, la algarabía y la rebeldía de los cuerpos vivos, que la inacción y la quietud de los cuerpos muertos. *El grito*, que muestra los cuerpos jóvenes inmersos en la acción política usa como antípoda la presentación de los cadáveres. Es decir, la posibilidad y la imposibilidad de acción se muestran a la luz de un antagonismo insuperable cuando su puesta en escena involucra la visión de los cadáveres.

[Fig. 15]



La secuencia que presenta los muertos del dos de octubre brinda un tratamiento diferente a una sola fotografía dentro de su conjunto: la última imagen muestra a una mujer que sostiene entre sus manos la cabeza de un (a) joven [Fig. 15].

La imagen proviene de la portada del *Paris Match* del 12 de octubre de 1968 y fue poco difundida en México.⁹⁶ En portada, la imagen tiene un carácter ambivalente: ¿quién es esta persona? ¿Qué le sucede? ¿Está enferma, conmocionada, herida, muerta?; la mujer de pelo cano, ¿tiene lazos de parentesco o la ayuda fortuitamente? El pasto, los pequeños árboles y el muro encalado no corresponde al lugar donde se

⁹⁶ Jean Taousson, Charles y Courriere, “La nuit qui mit les jeux en péril”, 50.

fotografiaron los cadáveres mostrados anteriormente.

Sin embargo, las incógnitas de la fotografía se acotan cuando se monta en la secuencia que recupera los muertos del dos de octubre. Dentro de la lógica de la secuencia descrita, esta mujer sostiene la cabeza de un cadáver y al hacerlo, visibiliza una relación. Al interior del relato, la mujer tendrá que asentar mediante testimonio esta muerte y declarar legalmente su filiación en orden de recuperar y enterrar este cadáver. Por ello, no es de extrañar que, al finalizar esta secuencia, la película muestre un funeral. En la lógica del filme, este entierro corresponde al de un joven asesinado el 2 de octubre en Tlatelolco. A pesar de las apariencias, este material corresponde a otro evento, ya que documenta el funeral de Luis González Sánchez, asesinado el 17 de noviembre de 1968. Después del dos de octubre, las cámaras del CUEC seguían en funcionamiento.

[Fig. 16]



Aún más importante para el relato cinematográfico es la creación de un nuevo sentido para la fotografía mediante el uso de *zoom in*: la imagen se re-encuadra sobre el rostro de la mujer que mira hacia la cámara [Fig. 16]. El *zoom* focaliza la atención en la persona que, mediante el

acto de estar, atestigua. El *zoom* resalta el cruce de miradas entre la cámara y la mujer. Esta puntuación sobre el acto de mirar, este re-encuadre, reafirma para la cámara su posición de testigo. La mirada de la mujer y su parco semblante permiten múltiples lecturas, pero hay una inequívoca y elemental: “estoy aquí mirando”. La cámara asigna sobre el espectador esta misma condición; el espectador también se encuentra allí mirando, se ha encontrado allí mirando desde el principio.

Es ante el cadáver que el sentido ético de la mirada aflora con mayor vigor. En otras palabras,

esta construcción filmica posa sobre el espectador la dimensión ética de su mirada. Por el mero hecho de mirar, el espectador se ha involucrado con el evento representado. El análisis de Vivian Sobchack merece citarse en extenso:

Ante el evento cinematográfico de una muerte no simulada, el mismo acto de mirar la película está cargado éticamente, y este acto en sí mismo es un objeto de juicio ético. Esto significa que el espectador es—y se le considera— éticamente responsable por su visible respuesta visual. Los signos cinematográficos del acto de ver la muerte brindan un fundamento visible mediante el cual el espectador juzga no solamente el comportamiento ético del cineasta en respuesta a la muerte, más también su propia respuesta ética hacia la visible acción visual representada en pantalla. Al menos dos espectadores están éticamente implicados en su relación con el evento visto; tanto el camarógrafo que ve el evento de la muerte a través del lente de su cámara como el espectador que mira la película que hace esa muerte visible. Por ende, la responsabilidad sobre la representación de la muerte mediante su inscripción cinematográfica, reside tanto en el cineasta como en el espectador —y en la relación ética constituida entre la visión de cada uno.⁹⁷

La relación del espectador con la representación de una muerte no simulada en pantalla se asemeja a la relación que el oyente establece con el habla del testigo. En palabras de Elizabeth Jelin, el que escucha en la entrevista testimonial tiene un “pacto” que “se basa en una presencia no obstructiva u obstruyente, pero visible y activa de quien escucha.”⁹⁸

El saber de la muerte de otros, referidos en pantalla mediante el uso de la primera persona del plural, demanda del espectador una presencia no obstructiva, visible y activa de quien

⁹⁷ Vivian Sobchack, *Carnal Thoughts*, 244.

⁹⁸ Elizabeth Jelin, *Los trabajos de la memoria*, 84.

mira. Un dilema ético le es propuesto, un dilema que apunta a su quehacer. ¿Qué debe hacer el espectador ante estos muertos? ¿les llora, les acepta, combate las causas que los condujeron a la muerte?... ¿Les olvida?

Es para presentar este dilema que la voz *off* regresa al relato. Estas palabras no se encuentran en los textos escritos por Oriana Fallaci, aunque sean vocalizadas por la actriz que la interpreta. Obedecen al empeño con que los realizadores buscan que el espectador recuerde. La última frase de la película resiente el agravio que supone el olvido: “Qué incómodos son los muertos... La gente se cansa pronto de ellos, ¿sabes?”

.....

El dilema ético sobre la visualidad de la represión se le presenta a los espectadores tanto en *El grito* como en *Rojo amanecer*. El flujo entre acción y represión presente en *El grito* y que culmina con la presentación de los cadáveres de Tlatelolco, no es usado por *Rojo amanecer*. Ya que la ficción se concentra en la historia del dos de octubre, esta estructura es inasimilable. Sin embargo, ambas películas usan como desenlace de sus historias la representación de los cadáveres. Para arribar a estas imágenes, *Rojo amanecer* introduce los resultados de la acción violenta de manera gradual.

Debido a su asociación espacio-temporal, Carlitos y don Roque conforman una dupla. Esta inicia el relato, ocupa gran parte del tiempo filmico y resulta imprescindible en el avance de la trama. En distintas secuencias, la dupla, o uno de sus integrantes, presencia (con el fin de que el espectador observe) los elementos ajenos a la unidad Nonoalco-Tlatelolco. Estos elementos resultan fundamentales para acrecentar poco a poco la sensación de amenaza que se cierne sobre todos los personajes.

Un ejemplo de ello puede encontrarse en la secuencia donde Carlitos y su abuelo juegan con canicas y soldados de plomo recostados en el pasillo que comunica a los departamentos [Fig.

[Fig. 13]



13]. Su juego es interrumpido por el sonido de unas pisadas: por las escaleras emergen tres personajes, cuyas armas son un signo visible de la amenaza. Después de los planos de Carlitos y el abuelo mirando en su dirección, estos personajes son observados desde el suelo, en un contracampo que recoge la mirada de la dupla.

Los agentes miran hacia la Plaza. El contracampo que muestra lo que los agentes observan, se niega al espectador. En este caso particular, la cancelación del contracampo puede leerse como la oposición de los cineastas a ocupar los cuerpos de los personajes que están en el lugar de los francotiradores que dispararon a la multitud aquel 2 de octubre de 1968. Sin embargo, dicha prohibición es recurrente. El privilegio otorgado al espectador de *Rojo*

amanecer, que le permite compartir la mirada de los personajes, se cancela cada vez que el punto de vista se dirige hacia la Plaza de las Tres Culturas, escenario del mitin y de su represión.

Hay tres excepciones a esta regla: la cámara subjetiva que encarna la mirada de don Roque y muestra la Plaza al amanecer, la cámara ubicua que la muestra, desde lo alto, en la obscuridad de la noche y la toma final, que muestra a Carlitos caminando en la Plaza al amanecer. En las dos primeras tomas, la Plaza aparece en calma. Ambas excepciones han

sido denunciadas por Ayala Blanco como pruebas de la falta de rigor cinematográfico del director Jorge Fons.⁹⁹ En mi opinión, ambas tomas fueron utilizadas para contextualizar el departamento y funcionan como simples marcadores de localización. Hay un afán por clarificar el lugar donde ocurre el relato, que sería inteligible sin su localización.

Los realizadores de *Rojo amanecer* han expuesto que la escasez de recursos económicos fue la fuerza disuasiva que los convenció para no mostrar la Plaza. Una razón que privilegiaba la realización del guion de Xavier Robles ante otros posibles tratamientos del evento histórico, se encuentra en la previsión del propio guionista por abaratar desde la escritura los costos de producción de la película. En numerosas entrevistas, el guionista compartió el razonamiento que lo impulsó a escribir un guion donde la Plaza no estuviese presente. En entrevista con Blanca Ruiz, Xavier Robles aseveró: “no podíamos contar con el ejército en la plaza, los tanques, los helicópteros, porque no teníamos muchos recursos”.¹⁰⁰ Jorge Fons secunda esta opinión.¹⁰¹ Representar el mitin, con su cúmulo de extras, objetos de época y efectos especiales, implicaba, para una puesta en cuadro tradicional, un gasto fuera de las capacidades financieras de la producción.

Estas entrevistas explican llanamente la circunstancia por la cual la representación visual de la matanza en la Plaza fue soslayada en *Rojo Amanecer*. Estos comentarios nos brindan una apertura para entender los razonamientos que produjeron esta obra y no otra. Asimismo, deben entenderse como el contexto que los cineastas crearon para explicar su obra ante los otros. En palabras de Roland Barthes, “el texto constituye realmente el derecho a la mirada

⁹⁹ Jorge Ayala Blanco, “La matanza en off”, 21-23.

¹⁰⁰ Blanca Ruiz, “Los rojos son los amaneceres”, *Mira*, s/f., s/n, expediente A03418, Acervo Hemerográfico, Cineteca Nacional, Ciudad de México, Mexico.

¹⁰¹ Olga Rodríguez Cruz, *El 68 en el cine mexicano*, 89-91.

del creador sobre la imagen.”¹⁰²

Algunos críticos valoran dicha decisión, ya que, si lo relevante es el tema a tratar, es importante conciliar el deseo de representar con las posibilidades del quehacer cinematográfico. Un ejemplo de ello puede encontrarse en la reseña escrita por Nelson Carro:

...en *Rojo amanecer* [Xavier Robles] consigue que todo el asunto resulte cinematográficamente verosímil, comenzando con una toma de partido imprescindible para hacer viable el proyecto: encerrar toda la acción entre las cuatro paredes del departamento.¹⁰³

Sin embargo, la decisión de no mostrar la Plaza y la matanza produce una tensión al interior de la película. Que un material filmico se organice alrededor de un referente histórico que no se muestra, produce efectos allende las condiciones de producción de la imagen. La transmutación de la percepción, en creación de saberes, primeramente, y en esquemas ideológicos, en segunda instancia, es un pasaje tan natural como previsible. En palabras de Roland Barthes, “connotación perceptiva, connotación cognoscitiva: que da el problema de la connotación ideológica (en el más amplio sentido del término) o ética, la que introduce razones o valores en la lectura de la imagen.”¹⁰⁴ Por ello, su lectura escapa a la explicación meramente económica que los cineastas involucrados compartieron en entrevistas y comunicados.

El no mostrar la matanza en la plaza, tuvo, para los críticos, no sólo una connotación económica sino también una connotación ética. Esta decisión es ponderada por algunos críticos como un acierto y por otros como un equívoco. Otra vez, la crítica asume al filme

¹⁰² Roland Barthes, *Lo obvio y lo obtuso*, 40.

¹⁰³ Nelson Carro, “Rojo amanecer”, 9.

¹⁰⁴ Roland Barthes, *Lo obvio y lo obtuso*, 28.

como un evento que sobrepasa lo cinematográfico y que se inserta en un debate sobre la historiografía y el sentido del 68.¹⁰⁵

Entre los que piensan que es una decisión acertada, se encuentran aquéllos que aducen, con sentido práctico, que era necesario adecuarse a las posibilidades de producción, ya que lo verdaderamente relevante—para el cine, para México— era realizar una película sobre el 68, y más concretamente sobre el 2 de octubre de aquel año. Ver Tlatelolco en pantalla reanudaría el debate social sobre el evento histórico e imprimiría, debido a su tema, mayor calidad al cine mexicano. Personas directamente involucradas en el movimiento y afectadas por la represión, como Luis González De Alba y Roberto Escudero brindaron su apoyo moral al estreno y realización de la película.¹⁰⁶

Un ejemplo de este tipo de crítica se encuentra en “Butaca”, del diario Uno más Uno:

Rojo amanecer despunta como la película mexicana del año (...) En *Rojo amanecer* se dan cita dos factores vitales para la desganada industria cinematográfica nacional: el intento de abordar temas serios eliminando autocensura de por medio y un guion sencillo desde el punto de vista de producción (...) Otro de los aciertos del filme es su punto de vista sobre los sucesos: la cobarde matanza de jóvenes estudiantes o la muerte de soldados y

¹⁰⁵ El único que parece escapar de este sistema de enunciación donde lo que es más importante es la representación del pasado es Salvador Elizondo y algunos críticos que se acogieron a su postura. Al elevar la película a tragedia, a una forma elevada de arte, Elizondo se deslindó de los problemas de representación histórica. Salvador Elizondo, “Entre Nuevo Cine y Rojo amanecer”, *El Nacional*. 24 de octubre de 1990, s/n, expediente A03418, Acervo Hemerográfico, Cineteca Nacional, Ciudad de México, Mexico.

¹⁰⁶ Patricia Vega y Javier Molina, “Rojo amanecer no merece el trato que le da Eduardo Valle”, *La Jornada*, 6 diciembre 1990, s/n, expediente A03418, Acervo Hemerográfico, Cineteca Nacional, Ciudad de México, Mexico.

Roberto Escudero, “Una mirada a *Rojo amanecer*”, *El Nacional*, 30 noviembre de 1990, s/n, expediente A03418, Acervo Hemerográfico, Cineteca Nacional, Ciudad de México, Mexico.

pueblo en general es vista a través de los ojos de sus protagonistas (...)¹⁰⁷

Otros elogian la cancelación del contracampo ya que asumen que dicha decisión respeta la prohibición moral, el tabú, de representar la muerte violenta. Estos escritos aducen una brecha insalvable entre representación y acontecimiento que es necesario tomar en cuenta. Es interesante notar que esta apreciación se encuentra contextualizada por los cánones éticos del documental, donde la representación de la muerte violenta debe conllevar una justificación ética. Lejos parecen quedar las licencias propias de la ficción. Por ejemplo, Francisco Sánchez escribe:

Una representación realista de la masacre, con miles de extras y un presupuesto millonario para su puesta en escena, sería un dislate por varios motivos. Se gastarían muchos recursos, el drama real se transformaría muy posiblemente en un show y—como diría Borges—el tigre de verdad sería el que no estuviera en el verso. Seres vivos sufrieron un drama real. Toda representación del hecho, por muy bien realizada que estuviera (recordemos el ejemplo excelso de *El Acorazado Potiomkin*), sería en cierto sentido un escarnio. No mostrarlo directamente, sino sólo de forma sugerida, es en cambio una noble manera de respetarlo en su misteriosa esencia.¹⁰⁸

La representación ficticia de la muerte se confunde con su representación indiciaria. Esto se debe a los referentes históricos utilizados a lo largo de la trama. Esto permite que el tabú en la presentación de los despojos y las reglas éticas en la representación de los cadáveres se usen para evitar la representación de la muerte de los personajes que estarían en el lugar de

¹⁰⁷ "Butaca", *Uno más uno*. 18 de octubre de 1990, s/n, expediente A03418, Acervo Hemerográfico, Cineteca Nacional, Ciudad de México, Mexico.

¹⁰⁸ Francisco Sánchez, "Rojo amanecer: directo al corazón", *El Nacional*, 21 de febrero de 1993, s/n, expediente A03418, Acervo Hemerográfico, Cineteca Nacional, Ciudad de México, Mexico.

los manifestantes. Dentro de este marco ideológico, el desviar la mirada ante la Plaza se asume como la forma más “noble” de representar lo sucedido. El marco ético que circunscribe a la mirada del espectador explica la aparente paradoja de considerar un acierto no mostrar la violencia acontecida en la Plaza de las Tres Culturas, aunque la película gravite en torno a la violencia acontecida el 2 de octubre de 1968.

Las críticas que denuestran a *Rojo amanecer* sucumben al mismo imperativo moral. Jorge Ayala Blanco, uno de los más feroces detractores de la película, usa la cancelación del contracampo como la base de su crítica. Escribe:

Rojo amanecer o la entelequia del contracampo impedido. Entelequia: abolición sustitutiva de la realidad por un artificio frágil y deforme que se erige en falsa conciencia de las cosas (...) Hay en México toda una ideología del contracampo impedido. Recuérdese la manipulada y ocultadora transmisión televisiva de la toma de posesión presidencial de Salinas de Gortari, donde jamás hubo contracampo de sus opositores partidarios en ostentosa protesta: la bulliciosa matanza de *Rojo amanecer* ha recurrido exactamente al mismo procedimiento de ocultación manipuladora, optando por una lógica inconcreta e insubstancial.¹⁰⁹

Otra vez el rigor y los cánones bajo los que se juzga un documental son aplicados a esta ficción. Es por ello que Ayala Blanco equipara la transmisión de un evento real, la toma de posesión de Salinas de Gortari, con la representación de un evento histórico. En consecuencia, el crítico reniega la postura ética de los realizadores a través de sus decisiones formales: el no mostrar la Plaza equivale a obliterar la matanza ocurrida en este espacio y con ello promover la clausura del pendiente histórico con el movimiento del 68 y sus

¹⁰⁹ Jorge Ayala Blanco, “Fons y las entelequias de la telenovela martiroológica”, *El Financiero*, 24 de octubre de 1990, s/n, expediente A03418, Acervo Hemerográfico, Cineteca Nacional, Ciudad de México, Mexico.

víctimas. Si lo relevante es la investigación y el esclarecimiento de lo ocurrido en Tlatelolco el 2 de octubre de 1968, una película que actualiza y da por hecho el desvío de la mirada ante esa matanza banaliza el deseo de justicia y de verdad históricas de los que aún recuerdan.

La suspensión de contracampo en lo tocante a la matanza acontecida en la Plaza de las Tres Culturas muestra como la estructura de la crónica en conjunción con el uso de referentes extra cinematográficos pone en la mesa de escrutinio las maneras en las que se representa la visión de lo acontecido y por lo tanto el lugar, tanto como metáfora espacial como postura ética, desde donde se observa el dos de octubre de 1968.

Una vez que la matanza ha acontecido en la plaza, los hijos mayores regresan al departamento. Aterrados, narran su experiencia. Traen consigo una prueba de lo ocurrido: un estudiante herido, delirante, que murmura de manera incansable sobre la muerte de su hermana.

La siguiente secuencia muestra el departamento en un remanso de calma. La secuencia inicia con la cámara enfocándose en la imagen de un vidrio roto. En una secuencia anterior, Carlitos y su madre toman refugio en el piso de su departamento mientras que un disparo atraviesa este vidrio y un cuadro del Sagrado Corazón de Jesús.

Juncia Avilés ha notado que este vidrio roto, que reaparece a lo largo de la película, hace referencia a la famosa fotografía capturada por los hermanos Mayo el tres de octubre de 1968.¹¹⁰ El uso de esta referencia visual cumple al menos con dos propósitos. Uno de ellos es evidente: al recrear esta fotografía, que funciona como prueba indiciaria del acontecimiento, *Rojo amanecer* reclama para sí la fidelidad con el acontecimiento que se le atribuye a dicha imagen fotográfica. Su uso es comparable al que la película da a la literatura

¹¹⁰ Juncia Avilés, *Símbolos para la memoria*, 266.

con más presencia del 68: Carlos Monsiváis, Elena Poniatowska y Ramón Ramírez, a quienes Xavier Robles dedica su libreto. *Rojo amanecer* rinde tributo y se nutre de estos relatos e imágenes. Estos referentes producen baluartes de fidelidad y brindan atributos de veracidad a la cinta.

A la par, otra lectura de su uso puede ser sugerida a partir de las acciones que los personajes establecen con esta imagen icónica. Para ello es necesario describir con más detalle la manera en que esta imagen se le presenta al espectador.

[Fig. 17]



Al principio, sólo se aprecia la ventana rota. Después de una breve pausa sobre el campo vacío, una mano toca los contornos del agujero que dejó la bala [Fig. 17]. Este plano es seguido por un plano americano, que permite ver que es uno de los hermanos mayores, Sergio, el que toca

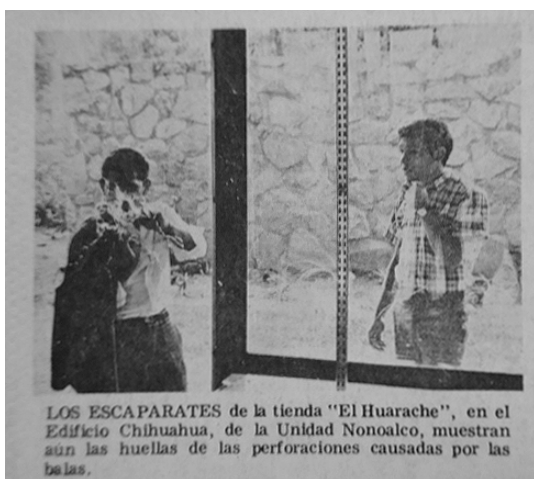
el vidrio roto y constata el daño generado por los disparos. Dentro de la lógica de la película, que presenta a Sergio siendo incapaz de avizorar la matanza, entender la gravedad de lo sucedido y comprender a cabalidad el acontecimiento, el tocar el vidrio se presenta como un acto que pretende acercar lo acontecido a la conciencia. Es como si al tocar el vidrio, Sergio se cerciorara de la veracidad de su memoria.

El vidrio roto inscribe la violencia en un ente tangible y por ende puede usarse como un referente para la memoria. Es índice de la violencia acontecida. Ahora bien, esta imagen canónica es presentada al espectador a través de la cámara subjetiva, ofreciéndole la posibilidad vicaria de tocar los contornos de esta huella. Es decir, de tocar la marca de una violencia ya acontecida, de un hecho que sucedió en el pasado.

Por ello, la referencia de esta imagen a los vidrios rotos de Tlatelolco se expande también a

otras fotografías menos conocidas sobre los daños que dejaron los disparos en esa unidad habitacional.

[Fig. 18]



Publicadas al mismo tiempo que la fotografía que se volvió icónica, estas muestran a vecinos de Tlatelolco llevando las manos donde la mirada las llama: a tocar el agujero dejado por la bala [Fig. 18]. *Rojo amanecer* duplica el gesto de los viandantes capturados por los camarógrafos de *El Heraldo*.¹¹¹ Hay una

intención de percibir “las huellas de las perforaciones causadas por las balas” no sólo a través de la visión sino a través del tacto. Es como si la mirada invitara al tacto. El tocar funciona como la comprobación de la veracidad de lo visto.

Este vaivén entre violencia escuchada y violencia vista se entreteje a lo largo de la trama. A medida que la película avanza, el espectador es presentado con otras imágenes que corroboran lo escuchado acerca de la represión en la Plaza. La visualidad de la violencia se hace cada vez más recurrente y grave. Este escalonamiento refleja los cuidados puestos en la representación de la muerte violenta en *Rojo Amanecer* para obtener el máximo efecto emocional.

Hacia el final de la película, la violencia se apodera del departamento al que sólo habían llegado indicios. Encontrados en el baño por miembros del Batallón Olimpia, los estudiantes echan a correr. Los agentes les disparan, asesinándolos a ellos y a casi toda la familia que los resguardaba. Carlitos se salva de la matanza: había sido ocultado debajo de la cama por su

¹¹¹ “Gráficas de los Sucesos Ocurridos ayer en Tlatelolco”, *El Heraldo de México*, III, 3 de octubre de 1968, s/p.

abuelo Roque. Lo que sucede en el filme no tiene confirmación en evidencia documental alguna.¹¹² La muerte es brutal, el castigo desproporcionado. En esta resolución del argumento, los realizadores llevan al extremo la percepción reinante sobre la desproporción de la violencia llevada a cabo por el Estado mexicano.

A diferencia del tratamiento dado a lo acontecido en la Plaza, la secuencia de la matanza no escatima en la visualidad de la violencia. Un conjunto de efectos especiales produce la ilusión de los fogonazos de las pistolas y el brotar de la sangre de los cuerpos. Esta representación visual de los asesinatos tiene al menos dos propósitos. En una primera instancia, la visión de la violencia brinda una prueba tangible a lo escuchado y relatado hasta ese momento. Asimismo, al igual que en *El grito*, la presentación de los cadáveres permite al espectador contemplar la diferencia entre la volición de los vivos y la inacción de los muertos.

[Fig. 19]



Una vez que la matanza ha acontecido, Carlitos sale de su escondite y camina entre los cadáveres de sus familiares y los estudiantes. [Fig. 19]. Los cuerpos se exhiben cuando el sobreviviente transita por el espacio y los mira. Mediante el uso del campo-contracampo reaparecen dos

percepciones de la imagen. La cámara subjetiva muestra lo que Carlitos ve, mientras que la cámara objetiva se apega al espacio donde el niño transita. La cámara y el montaje estructuran una visión donde sólo es posible descubrir las consecuencias últimas de lo sucedido a la par del niño.

La duración de los planos elaborados a través de la cámara subjetiva es muy breve; fluctúa

¹¹² Vázquez Mantecón, “Reseñas de películas, No se olvida...”, 142.

entre tres y cinco segundos. Ya se ha notado uno de los motivos que los críticos intuyen para esta decisión: el tabú de representar la muerte violenta impide mantener la mirada fija en los cadáveres. Debe recordarse que este tabú es propio de aquellas imágenes que enseñan cadáveres inscritos bajo el signo de la realidad, ya que el tratamiento de la muerte violenta en la ficción generalmente no sucumbe a estos imperativos éticos.

La fusión entre acontecimiento y ficción produce un contexto que permite señalar como morboso el prolongar las tomas donde se muestra el asesinato de la familia. En cambio, enseñar brevemente estos cadáveres de la ficción, funciona para la trama porque los muertos representados son, gracias al poder de la metáfora, los muertos del 68.

Ya para los ochentas tardíos, las imágenes de la matanza se han fijado en la memoria colectiva. La brevedad de las tomas permite la proyección de lo ya visto, las fotografías que documentan el dos de octubre, sobre la representación de los muertos en *Rojo Amanecer*.

[Fig. 20]



Los encuadres colaboran para fortalecer el vínculo entre lo acontecido con su representación. Por ejemplo, la cara del padre sobre un piso descontextualizado, la mirada dirigida al vacío y la boca entreabierta [Fig. 20], recuerda a la imagen ya descrita del muchacho que aparece en *El grito*.

[Fig. 21]



Asimismo, resalta la semejanza entre la imagen de Carlitos tomando entre sus manos la cabeza de su madre y la fotografía de la mujer que sostiene la cabeza de una persona en *El grito* [Fig. 21]. La posición de ambos testigos, hincados y con las manos sobre el cuerpo yerto, se acoge a una

similar iconografía del sufrimiento.

Es necesario hacer una precisión: no es la singularidad de las fotografías de los cadáveres de Tlatelolco la que produce una familiaridad entre las imágenes. Estas imágenes, tanto las aparecidas en las publicaciones periódicas como las recogidas en las películas, están insertas en sistemas icónicos que las hacen reconocibles. Es por ello que resulta sencillo volcar los contenidos de las ya conocidas fotografías periodísticas a estas imágenes cinematográficas.

[Fig. 22]



La secuencia que muestra la muerte adquiere su poder emotivo al articularse en la figura del testigo-sobreviviente, aquél que carga el peso de recordar. Brinda un cuerpo que acoge en sí mismo la abrumadora memoria. En el caso de *Rojo amanecer*, esto se articula mediante el uso del

campo-contracampo. Un ejemplo de ello es el montaje del plano general de Carlitos hincado, mirando hacia el frente y el plano siguiente donde se presenta un primer plano de la cara del padre [Fig. 22]. La cámara subjetiva del contracampo permite al espectador estar en el lugar del niño: mirar lo que él ve.

Esta decisión formal conlleva una posibilidad metafórica para el espectador: habitar la visión del único sobreviviente de la matanza, tanto la mostrada (el interior del departamento) como la aludida (la Plaza de las Tres Culturas). La conjunción del estilo de realización con el tema tratado permite a la ficción una función propia del documental, donde el registro brinda testimonio de lo ocurrido.

El mirar adquiere un estatuto presencial y por ello potencia el deber de memoria. Ante el imperativo de recordar, el valor dado a las características formales de la película se atenúa. En palabras del crítico Nelson Carro: “es difícil juzgar la calidad de la película, poder verla

con objetividad, porque su importancia trasciende obviamente lo cinematográfico”.¹¹³

¹¹³ Nelson Carro, “rojo amanecer”, 9.

A manera de conclusión: las contingencias de la memoria

Más que aquí que toco una llaga: es mi memoria.
Duele, luego es verdad. Sangre con sangre
y si la llamo mía traiciono a todos.

Recuerdo, recordamos.
Rosario Castellanos, *Memorial de Tlatelolco*

Estos versos de Rosario Castellanos resumen las contradicciones de la memoria, sus deberes éticos, y también su lugar. En esta escritura, el nosotros y el yo se distancian y se funden. El texto se encuentra escrito en un vaivén desde la primera persona del singular hacia la primera persona del plural; hay un rejuego que va del “yo” al “nosotros” y de “nosotros” al “yo”. Al mismo tiempo, las palabras transparentan la relación que el deber de memoria establece con el sufrimiento. Es decir, el imperativo de recordar está unido a una percepción del daño. Ahora bien, este daño se percibe como un daño simbólico y corporal, o, dicho de otra manera, su peso simbólico se ancla en la corporalidad, en el sufrimiento de la carne. Es por ello que, en este poema, la memoria puede leerse como un recordar doloroso que paradójicamente, abre la puerta a la justicia, y a la sanación.

De lo particular a lo general y del recuerdo a la justicia, el poema parece moverse en el dominio de acción que Elizabeth Jelin marca para la memoria: “El uso común tiende a designar con dos términos distintos que son, para la memoria literal, la palabra memoria, y para la memoria ejemplar, justicia. La justicia nace de la generalización de la ofensa particular.”¹¹⁴

¹¹⁴ Elizabeth Jelin, *Los trabajos de la memoria*, 50.

Estas tramas —sufrimiento corporal y mental, sanación, justicia, deber de memoria y encadenamiento de las esferas del nosotros y el yo— se encuentran presentes en las dos películas estudiadas, *El Grito* y *Rojo amanecer*, así como en otros productos culturales que representan el 68 mexicano.

Usando la fortuna crítica, cierta contextualización y, sobre todo, los sistemas de producción y representación de las películas, me propuse dar cuenta de los modos, contradictorios o confluyentes, de hacer memoria. La intención era centrar el análisis en el contenido audiovisual de los filmes para posteriormente relacionarlo con su contexto de producción y recepción. Decisiones sutiles, como si se mira o no a la cámara, fueron fuentes de información sobre los procesos de producción y los propósitos de ambas películas. El uso reiterado de ciertos elementos (en el montaje y la puesta en escena) brindan el camino más directo tanto hacia las condiciones de producción como hacia la intencionalidad de los cineastas. En estas películas, dichas reiteraciones hilvanan un tejido de percepciones que a su vez expresa los empeños y las contradicciones del recordar.

Ahora bien, como un análisis puede extenderse de manera ilimitada, decidí acotarlo a ciertos usos de la imagen y el sonido que pretenden vincular al espectador con el hecho histórico.

A través del sometimiento del montaje a la estructura de la crónica, ambas películas revelan su elección de construir relatos veraces desde una perspectiva histórica convencional; en la apropiación de imágenes generadas en otros medios, la intención compartida es condensar la memoria; en su tratamiento reverente de las fuentes, brindan a sus imágenes el estatuto de documentos que conservan lo que fue; en el uso de fechas y lugares, acogen en su seno los lugares de memoria por los que se recuerda al movimiento.

Para los realizadores de ambas películas resulta de suma importancia el hacer que el espectador re-conozca o, sea expuesto a su visión del pasado. Este cine se propone producir

una percepción corporal que, fundamentalmente, inserte una visión del pasado en el presente. Esta inserción hace del espectador un testigo, ya sea vicario, que mira los acontecimientos a través de los recursos fílmicos. Con ello se busca que el espectador encarne y haga suya una memoria; un sentido del pasado que defina un entender y un actuar en el presente.

Este afán por relacionar la representación con lo que hubo ocurrido, instiga un deber de memoria en el espectador. Este, a su vez, produce una lectura ética del quehacer cinematográfico al que se encuentra expuesto. Con el avance de la investigación, el aspecto de la recepción se volvió relevante para mí, de allí el extenso uso de la fortuna crítica de ambas películas.

Los espectadores entendieron que la mera aceptación de una visión del mundo compromete el actuar del presente. Entendieron a su vez que esta es la manera en la que ambas películas militan: están a favor de una verdad y conscientemente utilizan ciertos recursos para producir veracidad. Esta intención en el filmar está presente desde el momento mismo de tomar la cámara como parte del movimiento y se encuentra duplicada –aunque su urgencia se haya debilitado— al retomar el tema veinte años después.

A medida que la investigación se profundizaba, un nuevo propósito emergió: mostrar el sesgo de los relatos tempranos del 68 y sus efectos en subsecuentes reelaboraciones. La voluntad de recordar sucede en el presente, y, por tanto, enfoca el pasado con el lente del presente. Sin embargo, no hay que olvidar que el pasado legado, desde sus escrituras tempranas, es de recuperación desigual y proyecta esas desigualdades en el tiempo. Subsanan esas desigualdades, ir contra la corriente de lo narrado, permite entender el acontecimiento desde una perspectiva más amplia; subrayar esas desigualdades, llevarlas a la luz y demorarse en ellas, explica el ámbito de producción de dichos saberes legados.

Una explicación coherente de las decisiones formales que dan imagen y sonido a *El grito*

necesita contextualizar su posproducción a la luz de los procedimientos judiciales en contra de los líderes del movimiento estudiantil y la experiencia de detención y cárcel que vivió el propio director de la película. Es decir, el situar el documental dentro de su contexto de producción permite recordar porqué era importante generar una visibilidad positiva que documente de manera preeminente la violencia gubernamental dirigida contra los manifestantes y no a la inversa. Esta memoria temprana es una respuesta ante la violencia del Estado: ante la represión ejercida contra los manifestantes, el descrédito mediático orquestado en contra del movimiento y los procesos judiciales. Esta representación del acontecimiento está contaminada desde su origen, o dicho de manera más precisa, está conformada por las circunstancias de su hechura: tanto por acciones emprendidas por los integrantes del movimiento como por la violencia gubernamental.

El relieve dado a la represión en la película es una consecuencia evidente de las maneras en las que el propio movimiento se representó a sí mismo: fundamentalmente, como una fuerza civil que buscaba limitar la violencia, tanto ilegal como legal, del Estado mexicano (baste con recordar el pliego petitorio del Consejo Nacional de Huelga). Consecuente con este objetivo, la estructura de *El grito* entreteteje la rememoración del movimiento estudiantil con la represión en su contra.

¿Qué recupera *El grito* en su representación de lo que fue?

Sus diversos autores se afanaron en producir imágenes que dejaran constancia de lo vivido; en otras palabras, que brindaran a la memoria un soporte distinto al propio cuerpo. Ese sustituto del cuerpo lleva consigo sus circunstancias de producción. Por ende, reúne objetivos dispares, incluso encontrados. Así, contiene una subjetividad que busca legitimar las acciones emprendidas mediante el recurso de una escritura filmica que se acerque a ciertas convenciones históricas.

Aunado a ello, y como ya ha señalado Carolina Tolosa Jablonska, no sólo promueve una imagen universitaria de un movimiento más amplio, sino que al hacerlo acota la historia de la violencia de los manifestantes y de la represión.¹¹⁵ La revisión del material filmico de *El grito* permite constatar la aparición de los hitos arquitectónicos de la UNAM. La pertenencia de los camarógrafos a esta universidad, la presencia activa del rector de la UNAM, Javier Barros Sierra, y el distanciamiento del director del Instituto Politécnico Nacional, Guillermo Massieu Helguera, en el conflicto, hicieron posibles un registro visual que contribuyó a crear una imagen universitaria del movimiento. Poco hay de la violencia cometida por los propios manifestantes: un camión en llamas en Julio. Otros eventos violentos se desdibujan: nada hay de la toma militar del Casco de Santo Tomás, nada de las escaramuzas en Tlatelolco, nada de la represión después del dos de octubre. No es de extrañar que la memoria filmica producida como reacción ante la violencia estatal muestre un movimiento en esencia pacífico y compuesto casi enteramente por estudiantes.

Por último, su montaje proyecta con intensidad la imagen de la represión del 2 de octubre con la intención de que este evento no se olvide; de manera causal, la fuerza usada en grabar esta imagen en la memoria, convierte a dicha fecha en la sinécdoque del movimiento, desdibujándolo. Aunque otros momentos de violencia estatal son mostrados (la destrucción de la puerta de la Preparatoria 1 de UNAM, el asalto a Humberto del Castillo, la toma militar de Ciudad Universitaria, la disolución de un mitin en el Zócalo), el peso que se deposita en recuperar la memoria de los muertos del 2 de octubre funciona como primera categorización de lo acontecido.

El grito es un antídoto contra el olvido y a su vez un veneno contra la memoria; es una visión

¹¹⁵ Carolina Mónica Tolosa Jablonska. "México 1968: Memorias públicas y representaciones cinematográficas", 153-159.

subjetiva y es un documento de lo acontecido.

[Fig. 24]



Una vez que la película ha terminado, ya en créditos, la toma de un niño que subrepticamente muestra una V de la victoria mientras mira directamente al objetivo del lente se repite una y otra vez [Fig. 23].

Ahora bien, la repetición de la misma imagen fuera del tiempo establecido para el relato, insinúa una resistencia a la clausura del movimiento estudiantil; un venceremos logrado a pesar de las pérdidas humanas o de la algarabía de los juegos olímpicos—temas que conforman los últimos bloques del documental. Para el momento de edición de la película, finalizada ya la huelga, la victoria anhelada—y la única posible—para el movimiento de 68 es su recuerdo a través de la óptica de los militantes.

Esta victoria posible se cristalizó. El uso de los testimonios tempranos del 68, en la escritura del guion de *Rojo amanecer* provocaron una condensación de la memoria ya conocida. El uso de estos testimonios es producto de una convicción: la mirada estudiantil, por más furiosa que fuera, conllevaba la verdad sobre lo acontecido, y por lo tanto era la visión objetiva de los hechos.

Varias circunstancias pueden haber contribuido a esta transmisión prístina. Con el paso de los años, la versión oficialista perdió su importancia coyuntural. Desacreditada y obsoleta, aunque contuviese información complementaria para entender lo ocurrido, sólo fue conservada en publicaciones periódicas, que para su consulta requieren una búsqueda en archivo. Aunado a ello, aquellos estudiantes que pertenecieron al movimiento tuvieron, por los privilegios propios a su posición sociocultural, posibilidad de decirse, de plasmar su punto

de vista en la historia. Proyectaron al futuro su propia versión de lo acontecido: no fueron únicamente objeto nombrado sino sujetos nombrándose. La cercanía de los manifestantes a la academia y al medio cultural influyó en la producción casi inmediata de relatos sobre el tema; contenidos en libros y en pocas películas, sus soportes los hicieron más accesibles y duraderos. Dichos relatos se volvieron referentes obligados en la comprensión del evento histórico.

La difusión y hegemonía de esta versión de los hechos, empeño de *El grito* y otras obras tempranas del 68, era una realidad tangible cuando *Rojo amanecer* se produjo: fijar el movimiento en la memoria colectiva desde las perspectivas de los estudiantes. El filme transparenta sus fuentes con el fin de legitimar sus contenidos. De manera paralela, la solidaridad de la cámara (que incluye el uso del campo-contracampo) sirve como la expresión de la fidelidad hacia la mirada legada por estos documentos tempranos.

Estas elecciones tienen ciertos beneficios: aunque todos los personajes sean estereotipos, la película fue abrumadoramente ponderada por parte de la crítica como recuento cabal de lo ocurrido. El uso dado a la representación de una familia “típica”, capitalina y de clase media, permitió englobar y mostrar de manera conjunta distintas perspectivas con respecto al 68. A su vez, la matanza de toda la familia posibilita la amplificación del agravio: ya no sólo se trata de la represión en contra de un sector específico de la población sino de un ataque a la sociedad mexicana en su conjunto.

Sin embargo, la distancia que surgió en el 68 entre la posibilidad de decir y la posibilidad de ver, entre los relatos de los líderes y la cobertura periodística del dos de octubre, entre las acciones de propaganda del movimiento y la rígida censura estatal, seguía vigente en los ochentas. La falta de un verdadero interés por esclarecer lo acontecido, afectó la visualidad de *Rojo amanecer*. La película reproduce y magnifica ciertas debilidades heredadas de los

primeros relatos sobre el 68 al constreñir aún más la complejidad de estas perspectivas y usar el hito más recordado de este movimiento, lo que produce una visión casi didáctica de lo ocurrido.

Su debilidad más grave es la simplificación del relato. En aras de la claridad, olvida la militancia, en ocasiones violenta, de los involucrados en el movimiento, y en particular, de los habitantes y vecinos del conjunto habitacional Nonoalco-Tlatelolco.

Los personajes de la madre y los hijos menores en *Rojo Amanecer* ven el movimiento estudiantil como algo lejano, extraño a su cotidianidad. Esa desinformación hubiera sido poco convencional para los habitantes reales de estos departamentos en 1968. Cercano a la vocacional 7 y a una prevocacional, donde numerosas escaramuzas se habían realizado los días anteriores al 2 de octubre, Tlatelolco era un espacio favorable hacia los estudiantes en huelga. Sin embargo, la versión hegemónica en los ochentas tardíos —que produce el desdibujamiento de Tlatelolco para poder ser usado como sinécdoque de un movimiento visto a través de un prisma universitario que olvida los espacios vividos y peleados por otros sectores— desaparece la contradicción entre la cercanía de la protesta llevada a cabo en este espacio y la desinformación de la familia ficticia que lo habita.

Ariel Rodríguez Kuri escribe: “Uno de los efectos inesperados en la preocupación por esclarecer los hechos de Tlatelolco puede ser una agenda de investigación que omita la enorme riqueza sociopolítica y cultural de la protesta estudiantil.”¹¹⁶ Tal vez la ceguera generalizada hacia la falta de concordancia entre el micro-relato y el macro-relato en el caso de *Rojo Amanecer* pueda entenderse como otro fruto de una agenda de investigación que privilegia el 2 de octubre por encima de otros sucesos, incluidos aquellos acontecidos en

¹¹⁶ Ariel Rodríguez Kuri, “Los primeros días. Una explicación de los orígenes inmediatos del movimiento estudiantil de 1968”, *Historia Mexicana*, LIII, 1, 2003, 180.

Tlatelolco en los días anteriores a esa fecha.

[Fig. 24]



Usando una imagen popularizada en poemas y otras narrativas del 68, la última toma de *Rojo amanecer* muestra a Carlitos, ahora huérfano, caminando descalzo por la Plaza de las Tres Culturas [FIG. 24]. El trastorno del niño es evidente en relación al desparpajo con el que los soldados caminan y limpian los

detritos. Esta es la última imagen de *Rojo amanecer*.

En este momento estamos en una mejor perspectiva para comprender algunas decisiones formales tomadas por los realizadores de *Rojo Amanecer*. La sobrevivencia del niño a la matanza subraya su particular vivencia de lo ocurrido al interior de la película. A medida que el tiempo transcurre, los nuevos públicos se acercan más y más al perfil de Carlitos: espectadores no involucrados en el movimiento estudiantil que, sin embargo, llevan consigo, por la razón de haber mirado, el deber de memoria. Los espectadores pueden asumir la función de “testigos del testimonio” legado. En palabras de Elizabeth Jelin:

Sólo con el paso del tiempo se hizo posible ser “testigo” del testimonio, como capacidad social de escuchar y de dar sentido al testimonio del sobreviviente. (...) Cuando se abre el camino al diálogo, quien habla y quien escucha comienzan a nombrar, a dar sentido, a construir memorias.

Pero se necesitan ambos, interactuando en un escenario compartido.¹¹⁷

¹¹⁷ Elizabeth Jelin, *Los trabajos de la memoria*, 85.

Fuentes

Bibliografía

- Agamben, Giorgio. *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. Homo Sacer III*. Trad. Antonio Gimeno Cuspiner. Valencia: Pre-textos, 2002
- Álvarez Garín, Raúl, et.al. ed. *Pensar el 68*. México: Cal y arena, 1988.
- Avilés Cavasola, Juncia. “Símbolos para la memoria: El movimiento estudiantil mexicano de 1968 en su cine 1968-2013”. Tesis de doctorado, UNAM, 2015.
- Ayala Blanco, Jorge. *La búsqueda del cine mexicano (1968-1972)*. Vol. II. México: UNAM, 1974.
- ———. *La eficacia del cine mexicano. Entre lo viejo y lo nuevo*. México: Grijalbo, 1994.
- Barthes, Roland. *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. Trad. C. Fernández Medrano. Barcelona: Paidós, 2015.
- Burch, Noel. *El tragaluz del infinito*. Trad. Francisco Llinás. Madrid: Cátedra, 1999.
- Chion, Michel. *La audiovisión. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*. Trad. Antonio López Ruiz. Barcelona: Paidós, 1993.
- Comité 68 Pro Libertades Democráticas AC. ed. “México: Genocidio y Delitos de Lesa Humanidad. Documentos fundamentales 1968-2008”. En *Los procesos de México 68. La criminalización de las víctimas*. México: Comité 68 Pro Libertades Democráticas A.C., 2008.
- Deleuze, Gilles. *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine I*. Trans. Irene Agoff. Barcelona: Paidós, 1984.
- García Riera, Emilio. *Historia documental del cine mexicano. 1968-1969*. México: Universidad de Guadalajara, 1994.
- Fallaci, Oriana. *Nada y así sea*. Traducción Fernando Gutiérrez. Barcelona: Noguer, 1979.

- Foster, David William. *Mexico City in Contemporary Mexican Cinema*. USA: University of Texas Press, 1992.
- Jelin, Elizabeth. *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo Veintiuno, 2002.
- Konigsberg, Ira. *Diccionario técnico Akal de cine*. Trad. Enrique Herraldo Pérez y Francisco López Martín. Madrid: Akal, 2004.
- Kracauer, Siegfried. *Teoría del cine. La redención de la realidad física*. trad. Jorge Hornero. Barcelona: Paidós, 1989.
- Machado, Arlindo. *El sujeto en la pantalla. La aventura del espectador, del deseo a la acción*. Barcelona: Gedisa, 2009.
- Metz, Christian. *El signifiante imaginario. Psicoanálisis y cine*. Trad. Josep Elías. Barcelona: Paidós, 2001.
- Nora, Pierre. “General Introduction: Between Memory and History”, en *Realms of Memory. The Construction of the French Past*, ed. Lawrence D. Kritzman. Trad. Arthur Goldhammer. Nueva York: Columbia University Press, 1996.
- Ocampo V., Tarsicio. *México, conflicto estudiantil II, 1968. Documentos y reacciones de prensa*. Cuaderno No. 23. Cuernavaca: Centro Intercultural de Documentación, 1969.
- Ramírez, Ramón. *El movimiento estudiantil de México. Julio/ Diciembre de 1968*. Tomo II. México: Era, 1969.
- Ricoeur, Paul. *La memoria, la historia, el olvido*. Trad. Agustín Neira. Madrid: Trotta, 2003.
- Rodríguez Cruz, Olga. *El 68 en el cine mexicano*. Puebla: UIA, Plantel Golfo Centro, 2000.
- Rodríguez Rodríguez, Israel. “Entre la preocupación existencial y el cine social, la obra de Leobardo López Arretche”, Tesis de licenciatura, UNAM, 2008.

- Sobchack, Vivian, “Inscribing Ethical Space. Ten Propositions on Death, Representation and Documentary”, en *Carnal Thoughts. Embodiment and Moving Image Culture*. Berkeley, Los Angeles: University of California Press, 2004.
- Tolosa Jablonska, Carolina Mónica. “México 1968: Memorias públicas y representaciones cinematográficas”, Tesis de maestría, UNAM, 2013.
- Vázquez Mantecón, Álvaro. “El 68 en el cine mexicano.” *Memorial del 68*. México: Difusión Cultural UNAM-Centro Cultural Universitario Tlatelolco, 2007.
- ———. “La visualidad del 68.” *La Era de la Discrepancia: Arte y Cultura visual en México, 1968-1997*. Ed, Oliver Debroise. México: Turner-UNAM, 2006.

Hemerografía

- “El pueblo debe conocer el paradero de más de 200 estudiantes desaparecidos”, *La voz de México*, 20 de octubre de 1968.
- “Gráficas de los Sucesos Ocurridos ayer en Tlatelolco”, *El Heraldo de México*, III, 3 de octubre de 1968.
- “Mexico: Night of Sadness”, *Newsweek*, 14 de octubre de 1968.
- “Terror en una noche triste”, *Life en español*, noviembre de 1968.
- Acevedo, Guadalupe, et al. “Relación de los hechos; julio/agosto/septiembre/octubre/1968.” *Revista de la Universidad de México*, 1968.
- Barriga Chávez, Ezequiel. “Desde la butaca.” *Excélsior. El periódico de la vida nacional*. 23 de octubre de 1990.
- Carro, Nelson. “Rojo amanecer.” *Tiempo libre* XI.545, 1990.
- Celín, Fernando. “La negra noche de Tlatelolco.” *Novedades* 11 de noviembre de 1990.
- David, Ramón. “Diorama de la cultura.” *Excélsior. El periódico de la vida nacional*. 2 de abril de 1972.

- Rodríguez Kuri, Ariel. “Los primeros días. Una explicación de los orígenes inmediatos del movimiento estudiantil de 1968.” *Historia Mexicana*, LIII, 1 (julio-septiembre 2003), 179-228.
- Homero, José. “Rojo amanecer.” *Dicine. Revista de difusión e investigación cinematográficas*, A.C. 38, 1991.
- Joskowicz, Alfredo. “La participación del CUEC. Otras memorias del 68.” *Cine-Toma. Revista de difusión de la cultura cinematográfica*. T. 1. (octubre-diciembre, 2008).
- Medina de la Serna, Rafael. «Rojo amanecer.» *Dicine. Revista de difusión e investigación cinematográficas A.C.* 37, 1990.
- Mendoza, María Luisa. “La o por lo redondo.” *El Día*. 4 de octubre de 1968.
- Pérez Turrent, Tomás,. “El cine en 1970. III.” *Sucesos para todos*, 1971.
- Taibo I, Paco Ignacio. “Rojo amancer.” *El Universal*, 4 de noviembre de 1990.
- Taousson, Jean y Charles Courriere, “La nuit qui mit les jeux en péril”, *Paris-Match*, 12 de octubre de 1968.
- Vázquez Mantecón, Álvaro, “Reseñas de películas. No se olvida...”, *Estudios Interdisciplinarios de América Latina y el Caribe*, vol. 9, n.1, (enero –junio, 1998).

Recursos electrónicos

- Kate Doyle, “The Dead of Tlatelolco. Using the archives to exhume the past”, *The National Security Archive*, publicado el primero de octubre de 2006, <http://nsarchive.gwu.edu/NSAEBB/NSAEBB201/>.
- Oriana Fallaci, “Oriana Fallaci racconta: la notte di sangue in cui sono stata ferita”, *L'Europeo*, 17 de octubre de 1968, <http://www.orianafallaci.com/numero-42-1968/articolo.html>

Archivos:

- Expediente A-01255, Acervo Hemerográfico, Cineteca Nacional, Ciudad de México, Mexico.
- expediente A-03418, Acervo Hemerográfico, Cineteca Nacional, Ciudad de México, Mexico.
- Forma B-26, Juzgado 1 de distrito penal, número de partida 272/68, número de alcaldía 7519/68.

Filmografía:

- Fons, Jorge. *Rojo Amanecer*. Mexico: Cinematográfica Sol, 1989
- Lopez Aretche, Leobardo. *El grito*. Mexico: CUEC, 1969