



La responsabilidad del discurso: testimonio y poesía en el *Memorial del 68*

The responsibility of the speech: testimony and poetry in the Memorial of 68

Adriana Estrada Álvarez¹

Resumen

Este artículo tiene como objetivo analizar la experiencia del proyecto el Memorial del 68 (2008) que dirigió el etnólogo y crítico de arte Sergio Raúl Arroyo, desde la responsabilidad cultural, social y política que existe en las formas narrativas de contar y conmemorar la historia de un movimiento social, y cómo, a partir de una aproximación interdisciplinaria que dialoga entre la historiografía y el arte, se expresa en el documental *Memorial del 68* (2008) dirigido por el cineasta Nicolás Echevarría. Se reflexiona sobre algunos elementos narrativos cinematográficos que permiten comprender la composición coral de la insurrección estudiantil que se vivió en la Ciudad de México en 1968.

Palabras clave: Memoria, testimonio, poesía, movimiento estudiantil mexicano de 1968

Abstract

The article analyzes the experience of the project of the Memorial of 68 (2008) directed by the ethnologist and art critic Sergio Raúl Arroyo, from the cultural, social and political responsibility that exists in the narrative forms of telling and commemorating the history of

¹ **Adriana Estrada Álvarez:** Doctora en Ciencias Políticas y Sociales por parte de la UNAM y cuenta con estudios pos- doctorales en proyectos sobre temas de derechos humanos, migración, ambiente, arte y cultura. Actualmente es profesora-investigadora de la Facultad de Artes de la UAEM. Su trabajo profesional ha versado sobre la cultura política en México, en particular se ha enfocado a estudios sobre el uso del audiovisual como herramienta de investigación social y más recientemente se ha dedicado a trabajar sobre la relación cine y política en México. Correo: adriana.estradaa@uaem.edu.mx

a social movement, and how, from an interdisciplinary approach that dialogues between historiography and art, is expressed in the documentary Memorial of 68 (2008) directed by the filmmaker Nicolás Echevarría. It has a cinematic approach that considers narrative elements that allow us to understand the choral composition of the student insurrection that was lived in Mexico City in 1968.

Key words: Memory, testimony, poetry, 1968 Mexican struggle

Citar este artículo (APA):

Estrada Álvarez, A. (2018). La responsabilidad del discurso: testimonio y poesía en el Memorial del 68. *Revista FAIA*, 7 (30), 53-75.

Este material se distribuye bajo una licencia Creative Commons CC BY NC SA 4.0:
Reconocimiento-No Comercial-Compartir igual-Internacional



La memoria tiene fuerza de gravedad, siempre nos atrae. Los que tienen memoria son capaces de vivir en el frágil tiempo del presente, los que no la tienen no viven en ninguna parte.

Patricio Guzmán, *Nostalgia de la luz*, 2010.

Introducción

Varias generaciones de cineastas se han interesado por trabajar el tema del 68 mexicano para la pantalla, dichas producciones han nutrido el imaginario que se construye sobre los acontecimientos que marcaron la historia moderna del país y su devenir. En general, se pueden identificar los largometrajes que se hicieron en el contexto de la emergencia del movimiento estudiantil (1968-1973): *El Grito* (1969) de Leobardo López Aretche, *Historia de un documento* (1970) de Oscar Menendez y *México, la revolución interrumpida* (1973) de Raymundo Gleyser, que se distinguen por la evocación, la denuncia y la propaganda².

Una serie de películas de ficción que elaboran historias cuya atmósfera se desenvuelve en el contexto del 68, como son *Canoa* (1975) de Felipe Cazals, *El bulto* (1991) de Gabriel Retes, *El infierno de todos tan temido* (1979) de Sergio Olhovich, *¿Y si platicamos de agosto* (1981) de Marisa Sistach, *Ciudad de Ciegos* (1990) de Alberto Cortés; y aquellas películas de ficción, cuyos hilos dramáticos se centran de manera concreta en los acontecimientos que surgieron con el movimiento estudiantil como es *Rojo Amanecer* (1991) de Jorge Fons, que fue la primera película de ficción con alcance masivo que abiertamente aborda el tema del movimiento estudiantil y la masacre de Tlatelolco del 2 de Octubre, y más adelante, Alfredo Gurrola estrena el thriller *Borrar la memoria* (2010) que también desarrolla las intrigas que giran alrededor de la masacre y Carlos Bolado estrena la versión romántica con *Verano del 68* (2013).

²En el artículo "La mirada militante en el cine independiente de las primeras películas del 68 mexicano", se desarrolla un análisis sobre los discursos que se imprimen en los primeros años del levantamiento. Ver Estrada Álvarez Adriana y Lorena Noyola Piña (2016) La mirada militante del cine independiente del 68 mexicano: evocación, denuncia y propaganda. En IMAGOFAGIA. No. 14. Buenos Aires: AESECA. <http://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/1199>

Por su parte, Carlos Mendoza, fundador del canal independiente *6 de julio*³, comienza en la década de los años noventa una larga investigación filmada para descifrar cuáles fueron los intereses políticos que llevaron a cometer el crimen de Estado en la plaza de Tlatelolco, esta investigación se trabajó en los siguientes documentales *Batallón Olimpia (1998)*, *Operación Galeana (2002)*, y finalmente cierra su investigación y rectifica sus hipótesis con dos documentales *Tlatelolco, las claves de la masacre (2007)* y *1968: la conexión americana (2007)*.

El 68 también ha sido de interés para la televisión, como es el caso de la producción de Enrique Krauze, que se caracteriza por realizar programas sobre la historias del poder en México, como fueron sus programas para Clío TV y televisa *Gustavo Díaz Ordaz y el 68 (1998)*, y una producción transnacional para History Channel que fue *La masacre de Tlatelolco (2008)*.

Aunque cada uno de los largometrajes mencionados se producen en contextos políticos y sociales distintos de la historia de los últimos cincuenta años en México, y contribuyen de manera distinta a contar y representar el 68 en México, a nivel general se puede decir, que a excepción de películas como *El Grito y México, la revolución congelada*, los demás largometrajes de ficción y documental, así como los programas para la televisión que se han producido, construyen su hilo narrativo con preguntas como ¿quién orquestó, operó, quién es el culpable, el responsable, cómo se desarrollaron los acontecimientos que llevaron a la masacre de Tlatelolco? El imaginario se construye en relación a la muerte, imprime o gobierna un discurso centrado en el crimen de Estado del 2 de octubre de 1968, un discurso en ciertos casos, necesario para el contexto en el que se producen los largometrajes, como *Historia de un documento (1970)* de Oscar Menendez que denuncia con imagen fílmica la existencia de presos políticos en México, o la serie de ensayos documentales del canal 6 de julio que se dedica a indagar sobre ¿quién ordenó y ejecutó desde el poder de Estado la masacre de Tlatelolco? un trabajo necesario que se desarrolló en los años ochenta y noventa que permitió democratizar la información sobre los acontecimientos.

³El canal seis de julio nació en 1988 como consecuencia del movimiento por la democracia que se gestó encabezado por Cuauhtémoc Cárdenas. Ver Labastida Martín Julio y Miguel Armando López Leyva. 4, octubre-diciembre, 2004. México: una transición prolongada (1988-1996/97). Revista Mexicana de Sociología, p. 751-806.

No fue hasta el 2008 cuando se inaugura la exposición del Memorial del 68 en el Centro Cultural de Tlatelolco, que se expresa un discurso público cuyas preguntas se dirigen a la experiencia viva del movimiento estudiantil, —y no es casualidad que dicha expresión surgiera en la primera década del siglo XXI, cuando en América Latina se avanza en la impartición de justicia que condenó a los gobiernos dictatoriales y autoritarios que habían gobernado durante los años sesenta, setenta y ochenta, México incluido⁴—. El proyecto Memorial del 68 trascendió sus fronteras espaciales a través de la producción de una serie documental para la televisión y un documental de 101 minutos, es con base en ésta última que se analiza el despliegue interdisciplinario que puso a disposición un diálogo testimonial y documental gráfico, fotográfico, sonoro y fílmico que construye un discurso para imaginarnos la experiencia viva de la rebelión del movimiento estudiantil. Como señala Jean Mitry (1963) al pensar junto con los planteamientos del filósofo que contribuyó al pensamiento sobre la percepción Merleau-Ponty: "...la función del film no es hacernos conocer los hechos o la idea. Kant dice con profundidad que en el conocimiento la imaginación trabaja en beneficio del entendimiento, mientras que en el arte el entendimiento trabaja en beneficio de la imaginación" (p. 123-124).

El artículo se organiza en tres apartados, el primero trabaja con base en una entrevista que grabó el cineasta Nicolás Echeverría a Sergio Raúl Arroyo realizada en el 2016, donde se cuenta cómo se concibe el proyecto del Memorial del 68 y cuáles fueron los elementos epistemológicos que guiaron el proyecto en su conjunto; el segundo se centra en una reflexión teórica sobre algunos elementos narrativos e historiográficos que reconocen la complejidad de trabajar con la herramienta del testimonio y la prueba documental gráfica, fotográfica y fílmica en la narrativa cinematográfica documental, para entonces analizar y resaltar algunos elementos narrativos audiovisuales que se expresan en el documental, como fue la expresión de una voz coral que nos cuenta acerca de lo que fue vivir el movimiento del 68 en la Ciudad de México, una voz coral no para hablar sobre una verdad o disputarse

⁴Cabe recordar que durante el gobierno del PAN, se integró el archivo de documentos oficiales inéditos sobre la guerra sucia en México que se volvieron públicos desde la cámara de diputados en 1999. También se conformó la Fiscalía Especial para los Movimientos Sociales y Políticos del Pasado (Femospp, 2002-2007), una fiscalía dirigida por el jurista Jorge Carrillo Prieto, a quien se le debe el mérito de ganar la sentencia de arresto domiciliario de Luis Echeverría.

la verdad sobre lo que aconteció, sino de las múltiples verdades que existen y existieron de un grupo de personas que vivieron y leyeron con el tiempo el movimiento estudiantil de 1968.

I. Concebir el Memorial del 68

Cuando se concibió la idea del Memorial de 68 (2008), Sergio Raúl Arroyo tenía claras varias premisas que estructurarían posteriormente el proyecto:

(...) me oponía a esa especie de vocación necrofílica de la sociedad mexicana. (...) me negaba a ver en el movimiento de 68 solamente el 2 de octubre, me parecía que el movimiento era algo mucho más amplio, mucho más extenso, más rico que nos podía permitir, justamente hacer un gran ensayo, un gran proyecto experimental sobre la historia contemporánea, que además asociara el movimiento a mucho de los cambios más importantes que, desde mi perspectiva, se han dado en la sociedad mexicana a partir de los años sesenta. (Entrevista Nicolás Echevarría a Sergio Raúl, 2016⁵)

El etnólogo, historiador de arte, escritor y curador mexicano Sergio Raúl Arroyo recibe en el año 2006, de parte del entonces rector de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) Juan Ramón de la Fuente, la encomienda de trabajar en el proyecto que conmemoraría los cuarenta años del movimiento estudiantil de 1968 en México. Un proyecto que nació en una pequeña oficina a lado de la rectoría de la UNAM y que cobró dimensiones físicas en el habitar del edificio que había pertenecido durante los años sesenta a la Secretaría de Relaciones Exteriores: la Torre de Tlatelolco, ubicada en la histórica plaza de las Tres Culturas en la Ciudad de México.

Sergio Raúl recuerda que una vez tuvo claro lo que no quería hacer: "un monumento a los caídos". Comenzó a pensar en las múltiples formas que podía proyectarse ese momento histórico y cuenta: "(...) en esa época estaba leyendo a Sófocles (...) Sófocles me dio una

⁵ Como se mencionó en la introducción, la entrevista citada en este artículo es una conversación que grabó Nicolás Echevarría a Sergio Raúl Arroyo, cuando Arroyo le recordaba la experiencia de cómo nació el proyecto del Memorial del 68. La entrevista grabada es cortesía de Nicolás Echevarría.

iluminación, pues es el coro griego, el que tiene que contar la historia, es el coro, el que finalmente va a tener que hacer la historia, entonces la segunda cosa es: tenemos que hacer una historia contada por el coro" (Ibíd.). El coro en las tragedias griegas es una compleja lírica en verso que da voz a un grupo de personas. Su función es ayudar al público a seguir la historia, comentando los sucesos y los temas principales de la obra. En la obra de Sófocles *Edipo Rey* el coro está conformado por sacerdotes de Tebas; en *Edipo en Colono* por los ancianos de Ática; en *Antígona* por los ancianos tebanos; en *Las traquinias* por las mujeres traquis; en *Ayante* por los marineros de Salamina, en *Filoctetes* por los marineros, en *Elektra* por las muchachas del lugar... ¿Cómo construir ese coro de la insurrección estudiantil de 1968 en México? Es una pregunta que probablemente se planteó Sergio Raúl Arroyo y fue quizá la razón por la cual decidió edificar sus cimientos sobre la base testimonial, materia prima para integrar ese coro que contaría la historia del movimiento.

El Memorial del 68 se pensó para construirse con el recuerdo de la experiencia de quienes habían participado activamente en el movimiento estudiantil; pero no sólo, matiza el etnólogo mexicano "...interesaba sobre todo una época, porque no lo podemos descontextualizar [el 68 mexicano] de una época muy activa, muy interesante, con las peculiaridades de un país como México" (Ibíd). Era un tiempo donde se expresaba — escribe el periodista y escritor norteamericano Mark Kurlansky (2004) en su obra *1968: The Year that Rocked the World*(1968): el año que conmocionó al mundo) (2004)— "un deseo unánime de rebelarse contra el totalitarismo en cualquiera de sus formas", (p.17). Así, el proyecto del Memorial del 68 se construye sobre la base del testimonio y la documentación de una época que camina sobre dos arcos temporales: uno, establecido entre 1952 a 1973, y otro, sobre los acontecimientos que se desarrollaron durante el movimiento estudiantil que comprenden los meses de junio a octubre de 1968.

El núcleo del grupo de trabajo lo integraría el museógrafo Alejandro García, el artista visual Oscar Guzmán, el historiador Álvaro Vázquez Mantecón y el cineasta Nicolás Echevarría. Un proyecto donde confluye la investigación documental de archivo bibliográfico, hemerográfico, gráfico, fotográfico y cinematográfico, con la creación multimedia espacial donde las pantallas son el objeto que da voz al coro del Memorial, un

coro integrado por los cincuenta y siete⁶ testimonios que recuerdan su experiencia en aquellos meses.

Son distintos los horizontes de estudio que puede abarcar el Memorial del 68, y cada uno arroja su singularidad⁷. Por ejemplo, el físico-espacial, que a lo largo del recorrido genera una atmósfera de una historia contada desde múltiples voces e imágenes, con un despliegue gráfico que acompaña las pantallas organizadas para romper con la mirada direccional del cine –como define Sergio Raúl– unas "pantallas (...) que (tuvieran) un quiebre entre 15 y 20 grados, porque eso iba a quitar la idea de cine..."⁸. Ese quiebre pone al espectador en un lugar de contemplación, como si uno fuera el observador de una conversación, una disposición que invita a la historia: como aquél que se siente invitado a escuchar para tomar conciencia. Ese espíritu prevalece, no sólo en el espacio físico-espacial, sino también en las salidas documentales que se realizaron, como fue una serie documental para TV UNAM compuesta por cinco capítulos y un documental de 101 minutos, ambas propuestas dirigidas por el cineasta Nicolás Echevarría.

III. El testimonio, el archivo y la prueba documental

El filósofo francés Paul Ricœur (1913-2005) escribe:

El testimonio nos conduce, de un salto, de las condiciones formales al «contenido de las cosas pasadas» (praeterita), de las condiciones de posibilidad al proceso efectivo de la operación historiográfica. Con el testimonio se abre un proceso epistemológico que parte de la memoria declarada, pasa por el archivo y los documentos, y termina en la prueba documental. (Ricœur, 2000, p. 210)

El testimonio cumple ciertas funciones jurídicas e historiográficas de la vida social. Estas funciones se resuelven en el cotidiano de las relaciones sociales, espacio donde se debate su uso jurídico (de sentencia) o su uso historiográfico (de representación), y es en el uso del

⁶Los testimonios recabados para el Memorial fueron 57 y hasta el 2017 se podían consultar en el archivo del Memorial en el Centro Cultural Tlatelolco.

⁷ Existen algunos artículos que analizan el Memorial del 68 desde distintos ámbitos: por ejemplo Velázquez Marroni Cinthia, que trabaja desde el análisis museográfico y se centra en preguntarse acerca de la historia que se cuenta en estos espacios reservados para la memoria. (Ver Velázquez Marroni (2012). Arqueología del Memorial del 68. *Gaceta de Museos*. No. 53. INAH Pp. 19-25)

⁸Entrevista grabada por Nicolás Echevarría a Sergio Raúl Arrollo (2016)

cotidiano del testimonio, que se pone a prueba la confianza. "¿Qué tan fiable es el testimonio?" (Ricœur, 2000, p. 211) pregunta Ricœur, quien consideraba la sospecha como aquella que coloca al testimonio en un proceso que contempla: la percepción de haber atestiguado un acontecimiento, la retención de ese recuerdo, la declarativa y posteriormente la narrativa que le restituye rasgos al acontecimiento. Siguiendo esta línea de pensamiento historiográfico, la fiabilidad del testimonio se pone a prueba en seis ámbitos: la delgada línea que existe entre la realidad y el imaginario; la impronta afectiva del relato testimonial; la elaboración secundaria que se define por su orden interpretativo; la confrontación de los testigos (quien atestigua se pone a prueba); la legitimidad del testimonio que se adquiere con el tiempo; y el testimonio como una "institución natural" que procura un "bien común" dentro de un universo moral (Ricœur, 2000, p. 210-216).

El testimonio es de oído, pero cuando pasa al momento del registro, de la inscripción, es la primera mutación historiadora, dice el filósofo francés. El testimonio en el archivo está dirigido para aquel que tiene las competencias de interrogarlo y defenderlo⁹, y es en ese trabajo que se desarrolla la prueba documental. En la prueba documental se debate la autenticidad y la veracidad de los testimonios, un proceso que conjuga tres elementos: la huella, el documento y la pregunta, y se puede trabajar este proceso desde dos métodos distintos: el que apela a la tradición del método científico (Descartes), y el método indiciario, trabajado por historiadores contemporáneos como el italiano Carlo Ginzburg, reconocido por sus estudios de la microhistoria italiana, quien en un ensayo publicado en 1969, titulado "Señales, raíces de un paradigma indiciario" estudia el elemento de la intuición y la define como el sentido que se pone a flor de piel para hallar aquellos vestigios,

⁹ Paul Ricœur apela a los diálogos de Platón y analiza en particular la apología que establece Sócrates con Fedro: "Se puede decir, pues, de estos testimonios escritos lo que el Fedro dice de los discursos escritos: 'Otra cosa: con que una vez se haya puesto por escrito, el discurso rueda por doquier, igual entre los entendidos como entre aquellos a los que no les importa en absoluto; además sin saber distinguir a quiénes conviene dirigirse y a quiénes no. Y si, por otra parte, se levantan contra él voces discordantes y es vituperado injustamente, necesita siempre la ayuda de su padre, ya que él solo no es capaz ni de defenderse ni de salir adelante' (275 d.e). En un sentido, esto es cierto: como cualquier escritura, el documento de archivo está abierto a cualquiera que sabe leer; no existe, destinatario designado, a diferencia del testimonio oral dirigido a un interlocutor preciso; además el documento que duerme en los archivos es no sólo mudo sino también huérfano; los testimonios que oculta se separaron de los autores que los «crearon»; están sujetos a los cuidados de quien tiene asistencia" (Ricœur, 2010, p. 220).

particularidades, detalles y matices que adquiere un hecho relevante, una apuesta epistémica que interroga al archivo, no desde lo evidente o aparente, sino busca dejar hablar al testimonio y al archivo para encontrar los ecos, para dialogar con ellos y buscar verdades (Ginzburg, 1969 y Ricœur, 2010).

Sergio Raúl Arrollo confiesa que cuando comenzó el proyecto del Memorial del 68, el largometraje *El Grito* (1969)¹⁰ "...aparecía como el único documento posible y visitable para poder hacerlo". *El Grito* (1969) de Leobardo López Aretche es el primer documento fílmico que atestigua los acontecimientos del movimiento estudiantil. Es un largometraje cuya importancia radica en que fue resultado de la participación colectiva de las primeras generaciones de estudiantes de la primera escuela de cine en México, el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos de la UNAM, fundado en 1963. En su momento, el crítico de cine mexicano Jorge Ayala Blanco (1974) definió *El Grito* como la "única película objetiva que existe de algún movimiento popular ocurrido en los últimos treinta años de la vida nacional" (Ayala Blanco, 1974, p. 74).

El cine como documento fílmico que atestigua un acontecimiento (es decir, como prueba documental) ha suscitado una serie de debates en el ámbito de los estudios cinematográficos y fílmicos que ha evolucionado en reconocer que toda mirada guarda una relación subjetiva y objetiva que expresa verdades y realidades. François Niney (2008), filósofo francés de la imagen cinematográfica documental, sostiene: "A diferencia de las puestas en escena en el cine de ficción, el cine documental se presenta como un testigo ocular objetivo. A diferencia de la imagen pintada o del modelo geométrico, la toma aparece como una impresión 'directa' de la realidad" (p. 31). El cine pensado desde la historiografía trastocó los discursos de la representación, es decir, la relación que se establece entre "sujeto/objeto, hombre/mundo, imaginario/realidad" (p. 24).

El poeta y crítico de cine húngaro Béla Belázs, agrega:

¹⁰ En un ensayo previo, publicado en el 2016 en la revista *imagofagia*, realicé un análisis sobre las expresiones de las primeras películas del 68 mexicano. En este artículo describo el largometraje *El Grito* como aquel que marcó el tiempo del movimiento estudiantil y su evocación. (Ver Estrada Álvarez, A. y Noyola, L. "La mirada militante de las primeras películas del 68 mexicano" (2016) en *IMAGOFAGIA*, no. Buenos Aires. <http://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/1199>)

Decididamente, el conocimiento de la realidad es la condición para liberarse de toda falsa ideología. La necesidad de conocer los hechos es el deseo de una conciencia política libre. Pero la misma objetividad se convierte en una ideología reaccionaria, elimina al hombre y su experiencia interior vivida. El sólo reportaje de las cosas tangibles es insuficiente para organizarlas, porque se necesitará a veces de la sensibilidad y de la fuerza de las imágenes del poeta para recrear la atmósfera inasequible de la realidad (Belázs en Niney, 2008, p. 56).

La película *El Grito* atestigua los acontecimientos del movimiento estudiantil, marca los tiempos y el ritmo; sin embargo, para comprender la película se requiere de dialogar con las imágenes, porque parecen ecos registrados de "un grito mutilado" como diría Ayala Blanco, como un registro en bruto. En el *Memorial del 68* se observa un ejercicio que dialoga con el registro testimonial de quienes habían vivido la experiencia del movimiento. Como lo explica Echevarría:

...lo que buscábamos era tratar de estimular a la gente para que pueda acordarse de la mejor manera posible de detalles y de qué fue lo que pasó en esa época. Ahora, en este caso es muy interesante (...) que muchas personas se acordaban de manera diferente de un hecho (...) Por lo tanto, cómo entre tres o cuatro versiones diferentes uno construye una nueva versión (Echevarría en Velázquez Marroni, 2012, p. 24).

Por otro lado, las preguntas que se le hicieron al archivo gráfico, fotográfico y fílmico — que confluyó en la investigación historiográfica—hicieron posible organizar el montaje de tal manera que aquello que aparecía como un eco fue tomando volumen y convirtiéndose en un coro que contaba la historia, no desde las preguntas inquisitivas, informativas o denunciativas, sino bajo el principio de dejar hablar a las voces, escucharlas, escuchar los silencios y ordenar de modo que hiciera emerger el espíritu de la insurrección que se vivió, esto significa una apuesta narrativa cinematográfica que contemple una propuesta estética basada en una una narrativa que exploré los hilos inasequibles que se vivieron durante el 68 mexicano, como decía el poeta Octavio Paz cuando reseña la película *Los Olvidados* (1950) de Luis Buñuel, "El arte, cuando es libre, es testimonio, conciencia" (Paz, 2012, p. 39).

III. El coro del Memorial del 68

Francois Niney al analizar el trabajo del cineasta Marcel Ophüls¹¹ valora

—su pertinencia histórica y su impertinencia subjetiva... de la buena conjugación del tiempo de la investigación filmada, con el tiempo de los acontecimientos pasados...de poner al ciudadano-espectador en posición de medir esos distanciamientos: distanciamiento entre la versión canónica de la Historia y los relatos vividos, distanciamiento de los relatos entre sí, distanciamiento entre los actos y las razones, distanciamiento entre aquello que fue vivido por tal o cual, y aquello que ha ocurrido, aquello que dice de esto años más tarde. Nada de hechos, naufragados por siempre jamás, sino decires y comportamientos. Se trata claramente de devenir, no de esencia, de medir lo real, no respecto de la fatalidad del hecho terminado, sino respecto de los posibles de entonces y de hoy. (p. 432)

En el *Memorial del 68*, se puede pensar en la impertinencia de Sergio Raúl de negarse a contar la historia desde una mirada fatídica, y la pertinencia histórica de reescribir la historia a partir de desarrollar una investigación basada en escuchar los testimonios de aquellos que habían participado en distintos niveles en el movimiento. Así, al comprender su responsabilidad histórica en el proyecto del Memorial del 68, piensa en Nicolás Echevarría¹² como el responsable de dirigir la narrativa audiovisual del proyecto. Nicolás comienza su carrera como cinematógrafo en los años setenta, en sus primeras piezas cinematográficas define su interés particular por crear una mirada del pueblo y de la historia de México. *Judea, semana santa entre los coras* (1974), *María Sabina*, mujer espíritu (1976) *Poetas Campesinos* (1980), *Niño Fidencio* (1981), *Cabeza de Vaca* (1991), *Eco de la montaña* (2014) son que lo sitúan como un cineasta con una mirada que se concibe sus proyectos para enaltecer el espíritu de los pueblos indígenas y campesinos de México, alejándose de un discurso de miseria humana, y para ello indaga en la esfera de lo simbólico: los rituales, la religiosidad y la creación. Echevarría, nace en Nayarit, realiza sus

¹¹ Marcel Ophüls es un cineasta alemán de la generación de las nuevas olas en el cine occidental. Destacó por sus documentales, de los más reconocidos *El lamento y la compasión* de 1969, en 1972 realizó *El sentido de la pérdida*, reflexión testimonial sobre el conflicto en Irlanda.

¹² Premio Nacional de Ciencias y Artes, 2017

primeros estudios en arquitectura en la ciudad de Guadalajara, para luego migrar a la Ciudad de México al ser aceptado como estudiante del Conservatorio Nacional para estudiar música, después viaja a Nueva York y trabaja en el *Millennium Film Workshop*. Su formación en música y su experiencia en Nueva York, fueron los horizontes que le abrieron el mundo del cine, y es uno de los pocos cineastas en México, que trabaja la música con su deber narrativo en el cine, cómo lo sugieren el filósofo alemán Theodoro W. Adorno y el músico Hanns Eisler:

Componer música cinematográfica objetiva no significa adoptar a cualquier precio una actitud distante, sino elegir concientemente la actitud necesaria en cada circunstancia, en lugar de incurrir en clisés o afectaciones musicales. El material musical tiene que adaptarse exactamente a las tareas musicales que se impongan en cada caso...hay que contemplarla como un proceso de racionalización en el sentido de que la necesidad de cada momento musical se deriva de la estructura del conjunto. (1976, p. 53-53)

Adorno y Eisler comprenden la evolución de la composición musical moderna como aquella que

Cuando más adaptable sea la música a través de sus propios principios estructurales, tanto más adaptable será en orden a su utilización en cualquier otro medio. Se ha demostrado que la liberación de nuevos materiales, denunciada como anárquica y caótica, ha conducido a principios estructurales mucho más profundos y severos que los conocidos por la música tradicional. (Ibíd., p. 53)

Mario Lavista¹³, es uno de los más destacados compositores contemporáneos mexicanos, y fiel amigo y compositor de algunas películas de Echevarría. Ambos aprendieron de la escuela experimental musical de los años sesentas. Lavista fue fundador del Primer Laboratorio de Música Electrónica del Conservatorio Nacional, y juntos formaron el grupo "Cuanta" en los años setenta, cuando también Echevarría produce *Judea, semana santa entre los coras* en 1974, una pieza cinematográfica experimental que expresa la libre

¹³ Mario Lavista es un destacado músico mexicano que estudió en el Conservatorio Nacional de Música. En 1991 recibió el Premio Nacional de Ciencias y Artes en el área de Bellas Artes y la medalla Mozart. Su obra comprende más de cincuenta piezas musicales compuestas desde 1965 a la fecha.

exploración de verdad y creación, al contraponer escenas del ritual iniciático de la Judea entre los coras y una composición sonora estridente de Mario Lavista¹⁴.

En el documental *Memorial del 68* la música de Mario Lavista introduce con el ritmo con el cuarteto de cuerdas núm. 5 *siete invenciones*, una pieza frenética que acompaña el despliegue de veintisiete escenas de rebelión y resistencia en el mundo para elevar el espíritu incendiario del movimiento estudiantil en la Ciudad de México. Una secuencia que da la bienvenida a los testimonios de los escritores José Agustín, Paco Ignacio Taibo II y Carlos Monsiváis; el ex secretario general de la UNAM, Fernando Solanas; Margarita Suzán y Elisa Ramírez, participantes en el Consejo Nacional de Huelga en 1968 por parte de la Facultad de Ciencias Políticas de la UNAM; los dirigentes del Consejo Nacional de Huelga, Luis González de Alba de la Facultad de Psicología y Marcelino Perelló de la Facultad de Ciencias de la UNAM, los cuales se presentan sentados bajo un fondo negro, cuando describen el sentir de los años sesenta y del 68 en particular como el desmoronamiento de un sistema autoritario de ejercicio de poder, una crisis de libertades en distintas regiones del mundo, jóvenes con un espíritu combativo, las influencias revolucionarias del Che, el estado de agitación permanente en una coyuntura política muy particular en México: la celebración de los juegos olímpicos que se inauguraban en octubre de 1968 y la sucesión presidencial.

El haber optado por sentar a los testigos en un lugar cerrado con un fondo negro estableció una atmósfera solemne que permitió retratar y explorar la textura de los rasgos emotivos de los testigos. Pero una película, no sólo es la suma de los testimonios, sino ante todo trasciende a ser una expresión en el arte cuando existe una conjugación de tiempos y personas, cuando se le confiere un alcance histórico en su estilo y de verdad "literaria" (Niney, 2008, p. 443), cuándo más que buscar una verdad sobre aquello que aconteció, se cuenta una historia cuyo relato toma el camino de la desviación poética, como define Jaques Rancière:

...la historia no puede convertirse en ciencia y continuar siendo historia sino por medio de la desviación poética que da a la palabra un régimen de verdad. La verdad que se da a sí misma es la de una encarnación pagana, la de un verdadero

¹⁴ Ver ¿Cine vs antropología? la difícil relación entre arte y ciencia: Judea, semana santa entre los coras (1974) de Nicolás Echevarría. (http://www.rchav.cl/2015_25_res02_estrada.html)

cuerpo de palabras [y de imágenes] que sustituye a la palabra [y la imagen de archivo] errante. No se da en forma de una tesis filosófica explícita, sino en la textura misma del relato: en los modos de interpretación, pero también en el corte de las frases [del montaje], el tiempo y las personas del verbo, los juegos de lo propio y de lo figurado. (Rancière citado en Niney, 2008, p. 444)

Viva la discrepancia, Consejo Nacional de Huelga, Brigadas, La gran manifestación y el desagravio, Gustavo Díaz Ordaz, Manifestación del silencio, Toma de la Unam, Toma del Casco de Santo Tomás, Tlatelolco y Epílogo, son los episodios que construyen un relato que conjuga tiempo y personas en una creación orgánica de la palabra literaria con la emotividad de la expresión testimonial, la música de Lavista y el material sonoro, la imagen de archivo, que conjuntamente se despliegan no para generar pleonasmos, sino para volverse textura del relato.

Por ejemplo, en *Viva la discrepancia*, el material de archivo se deja correr como prueba emotiva de ese momento, no para ilustrar, sino para evocar, tal es el caso de la secuencia de cuando se narra la llegada de los estudiantes del Instituto Politécnico Nacional (IPN) a Ciudad Universitaria¹⁵, y el Rector Javier Barros Sierra les da la bienvenida: Manuel Martínez della Rocca, dirigente estudiantil por parte de la Facultad de Ciencias de la UNAM durante el 68, dice con voz quebrada "...fue la primera vez en la historia en donde en el campus universitario se oyó Poli-Universidad, porque llegaron los politécnicos, y Barros Sierra muy emotivamente (híjole yo también me estoy emocionando) Barros Sierra me acuerdo que dijo "bienvenidos compañeros politécnicos marchemos a mostrar nuestra discrepancia." (Memorial del 68, 00:17:41) y entonces se dejan correr escenas de los

¹⁵No es motivo de esta disertación contar cómo transcurrieron los acontecimientos de 1968, sin embargo, es preciso mencionar que el conflicto universitario se gestó como consecuencia del uso de la violencia de Estado contra los estudiantes de dos preparatorias: la Isaac Ochoterena y la vocacional 2 del IPN, los estudiantes comenzaron a manifestarse y la represión recrudeció al grado que el ejército intervino y derrumbó una emblemática puerta de la Preparatoria no. 1 de la UNAM con un bazucazo. Estos dos acontecimientos provocó que los estudiantes de las distintas universidades y preparatorias de la Ciudad de México se unieran, y cabe resaltar que esto fue significativo porque los estudiantes de la UNAM y el Instituto Politécnico Nacional (IPN) mantenían una histórica disputa. La cronología de los acontecimientos se puede consultar en la siguiente página web: (<http://ccutlatelolco.com/exposiciones/memorial-68/>, consultado 23 de abril de 2018)

estudiantes y maestros del Politécnico cuando llegan a Ciudad Universitaria y el rector los recibe, mientras se escucha su voz dando un discurso de bienvenida.

En el *Memorial del 68* las tensiones no se crean para incriminar, en la secuencia que cuenta los acontecimientos de las manifestaciones del 27 y 28 de agosto que se desarrollan en los capítulos *La Gran Manifestación y el Desagravio*, cabe mencionar que dentro de la historia del movimiento fue un momento de coyuntura, porque a raíz de esos acontecimientos se recrudeció la violencia de Estado, en esta secuencia se comprende que lo que comenzó como la segunda convocatoria a manifestarse en la plaza de la constitución donde confluyeron las distintas escuelas, desencadena en un atentado contra dos pilares institucionales del ejercicio del poder en México: la iglesia y el Estado. En la exarcebación del espíritu libertario de la manifestación, los estudiantes se subieron al campanario de la Catedral de la Ciudad de México e hicieron sonar las campanas, tomaron la plaza de la constitución y el ejército los dispersó, y al día siguiente izaron la bandera roja y negra en el asta principal de la plaza de la Constitución. Estos acontecimientos, que en otros documentales quedan borrosos y poco claros en cuanto a lo que sucedió, en el *Memorial del 68*, se resuelve de tal manera, que se organiza un debate que conjuga una pluralidad de perspectivas de un momento particularmente controversial del movimiento, donde surgen versiones confrontadas en relación a lo ocurrido. Un debate que confronta opiniones, pero no para culpar, sino para pensar ¿por qué ciertas acciones representaron una traición? Así, esta secuencia, comienza con el testimonio del profesor del politécnico y miembro del CNH, Fausto Trejo, que acusa de sabotador a Sócrates Campus Lemus, dirigente estudiantil por parte del Politécnico, entonces se presenta a Campus Lemus, que explica que el discurso más importante lo tenía que dar uno de los estudiantes del politécnico, a quien se le voló el papel, pero cuya demanda principal era la exigencia de un diálogo público¹⁶. El dirigente Perelló reviró: "...se había decidido que todos los discursos fueran escritos, se discutieran y aprobaran en el pleno del CNH, pero a la hora de la hora, valió madres; el primero que rompió con esa regla fue Cabeza de Vaca, Luis Tomás, que hizo que no podía leer, no tenía luz, tiró la hoja de papel y...ahí no hubo problema, pero llegó Sócrates..." (*Memorial del 68*, 00:32:52-00:33:23). Campus Lemus menciona que una madre de familia se subió al templete y pronunció un discurso "...impresionante, que lo menos que le dijo a Díaz Ordaz

¹⁶La acusación de Fausto Trejo a Campus Lemus comienza en el minuto 00:31:50-00:33:48.

fue: aquí estoy para seguir pariendo hijos para que los sigas matando...Entonces ya te puedes imaginar cómo estaban todos los ánimos.” (00:33:25-00:33:44)Mientras Gilberto Guevara Niebla recuerda que Campus Lemus subió a la señora al camión del poli, y agrega:

...se había decidido en el CNH que Sócrates no volviera hablar en ningún mitin, sin embargo, Sócrates el 27 de agosto se coló en el mitin y habló, sin que estuviera agendado como orador, y dijo vamos a convertir esto en una asamblea, están de acuerdo ustedes, le dijo a la masa: ¡Que haya diálogo público!, ¡Sí!, ¡Que sea el 1 de septiembre! ¡Sí! ¡A las diez de la mañana!, ¡Sí! Entonces fue un acto de provocación descomunal. (00:34:23-00:34:57)

Sócrates responde: “...los ánimos profundamente calientes... entonces teníamos que hacer algo.” (00:34:58-00:35:45) Y Luis González de Alba concluye:

Sócrates Amado Campus Lemus, uno de los representantes por el poli, tuvo la ocurrencia en ese momento, así como nosotros habíamos tenido la de las manifestaciones por barrios obreros, él tuvo la de quedarse en el Zócalo. Nunca lo habíamos discutido, ni siquiera mencionado en el CNH, y a él se le ocurrió en ese momento, preguntarle a la gente si estaba de acuerdo en quedarse hasta el 1 de septiembre, el día del informe presidencial para que nos conteste el presidente de la república, en dónde ¡aquí! Fue el grito unánime, pues claro, ¿cuál otro iba a haber? aquí, y entonces, dijo muy bien: aprobado; pero no era el 2006¹⁷, era el 68, entonces por supuesto que tuvo respuesta del presidente de la República como lo estaba pidiendo, la tuvo como a las tres o cuatro horas, se abrieron las puertas de Palacio Nacional y adentro había tanquetas, cosa que no sabíamos... (00:36:09-00:37:49)

“Ocurrencia”, “impertinencia”, “sabotaje”, “acto de provocación descomunal”, son los términos que responden a la convocatoria realizada por el entonces líder estudiantil del politécnico, mencionado en la película de *El Grito* y acusado en los documentales del canal 6 de julio de ser uno de los provocadores contratados por el gobierno; y si bien puede ser verdad, otra lectura es: frente a la gran confluencia de rebeldía, cualquier acción desataría la

¹⁷ En el 2006, en el contexto de las elecciones presidenciales, el candidato a presidente Andrés Manuel López Obrador, en protesta por el fraude electoral, convoca a la ciudadanía a ocupar la plaza mayor y la avenida principal de la ciudad de México: el Paseo de la Reforma.

violencia del Estado. Pero la toma de la Plaza de la Constitución (como se llama el Zócalo oficialmente) no fue el único desagravio, como mencionamos, sino también lo fue el tocar de las campanas por estudiantes sin el permiso de las autoridades eclesiales y la ocurrencia de Luis Tomás Cervantes Cabeza de Vaca de izar una bandera rojinegra en la asta postrada frente a la catedral en el centro de la plancha del Zócalo al día siguiente. De estos sucesos quedó el registro en una fotografía en blanco y negro: un acto recordado con el sentir de la ingenuidad de Cabeza de Vaca, de la siguiente manera:

Ahí tuvimos un enfrentamiento un compañero y yo, en el sentido de que yo no quería que se subiera un trapillo de un metro pintado con brocha rojo y negro, era la bandera que llevaba yo en el camión, entonces estuvimos tironeando, se subió rápido y se volvió a bajar, igual de rápido... entonces eso era un pretexto que usó el Estado para echarnos a toda la burocracia encima y a la gente del pueblo encima, porque habíamos profanado la bandera nacional, etcétera, etcétera. (00:40:04-00:40:47)

La concentración de los burócratas convocada por el gobierno para el día siguiente para defender los símbolos sacros de la patria, se convirtió en un acto más a favor de los estudiantes, cuando las Brigadas, dice Perelló, toman de nuevo el Zócalo “y les voltean el mitin y ese mitin en el que tenía que haber hablado Díaz Ordaz se convierte en un mitin de apoyo al movimiento y de condena al gobierno.” (00:41:38-00:42:10) Es entonces que el ejército vuelve a entrar para dispersar a los manifestantes. Cabeza de Vaca cuenta con admiración: “...hubo compañeros de las brigadas que tenían la osadía de subirse a las tanquetas y con pedazos de tabla les daban a los soldados...” (00:43:02-00:43:11). Entonces vemos las imágenes fílmicas de archivo que muestran las tanquetas militares dispersando a la gente en el Zócalo.

Guevara Niebla cierra la secuencia para notar “...y entonces en la huida comenzaron a actuar grupos... Desde el principio actuaban con un guante en la mano izquierda, eran jóvenes con aspecto militar y empezaron a disparar... Aparecieron francotiradores en los edificios del centro y empezaron a disparar contra la gente y la policía; el ejército comenzó a disparar contra ellos, y hubo en esos enfrentamientos muertos... Por lo menos uno, dos muertos el día 28”. (00:44:05-00:56:28)

La organización del relato testimonial como lo he citado, construye una narrativa literaria que se enriquece con las imágenes de archivo que se dejan correr, hace posible que el espectador comprenda la complejidad y la ingenuidad que se respiraba en ese momento. El objetivo no es la acusación, si no elaborar una voz coral con la tensión necesaria que permite preguntarnos acerca de ¿por qué la convocatoria de Campus Lemús de ocupar la plaza de la Constitución se vivió como una traición, mientras que la acción de Guevara Niebla de poner la bandera roja y negra se vive cómo un acto de ingenuidad?

Otro elemento a destacar es el clima que se vivía en las familias mexicanas, en un contexto cultural autoritario, cuyo máximo representante era el presidente, en ese entonces Gustavo Díaz Ordaz, y cómo esa cultura patriarcal comenzaba a derrumbarse en la intimidad de las relaciones familiares: las madres apoyaban la rebelión de los hijos y los hijos salían a las calles, a espaldas de los padres de familia, como lo cuenta el emotivo testimonio de Lucy Castillo, cuando relata la escena familiar antes de salir a la protesta de la Manifestación del silencio¹⁸:

Mi mamá sí era aguerrida con nosotros... Entonces mi papá le dijo a mi mamá: ‘voy al centro y no me dejas salir a ninguno de estos tres... ¡con tu vida me respondes por ellos!’ ‘Sí, sí, sí’ le dijo mi mamá. Se fue mi papá y como a los diez minutos dijo mi mamá: ‘ya se fue, ¡váyanse! ¡Pero se cuidan!’, y nos fuimos a la marcha, mi hermana por su lado, mi hermano por su lado y yo por el mío. Yo llevaba mi morral de baqueta y esta chamarra, que bueno, esta chamarra me protegía de todo, ¿no?, y entonces por Reforma yo iba sacando mis volantes del morral, porque normalmente no ves a la gente, sino que estás así repartiendo, repartiendo, ¿no?, había tanta gente en el camellón de reforma, que no me explico cómo, yo doy un volante y me agarran la mano, levanto la cara y era mi papá, sientes la tira (la policía), cogió el volante y me hizo así (Lucy levanta el brazo y con la mano hace el símbolo de V, mientras se humedece su mirada), yo lo interpreté como: ‘no tienes remedio, estoy contigo’. (00:52:51-00:54:21)

¹⁸La manifestación del silencio fue una de las expresiones recordadas con más cariño por parte de los participantes en el movimiento, porque Díaz Ordaz había amenazado a los estudiantes en su informe presidencial y frente a ello, los estudiantes decidieron salir a las calles en silencio. Ver capítulo Memorial del 68: La manifestación del silencio.

A diferencia de la imagen de la madre del 68 que se construye, por ejemplo, en la película de ficción *Rojo Amanecer* (1990), donde el protagonista es una madre abnegada que se subordina a los roles establecidos patriarcales, un estereotipo que se asume como parte del cliché de la madre mexicana. En el *Memorial del 68* se recurre al testimonio de Lucy, que cuenta con detalle las dinámicas familiares que se gestaban, y revela una condición mucho más compleja, donde las madres jugaban un papel importante y se rebelaban junto a sus hijos a espaldas de los padres.

“Llovía metralla...” es una conjugación precisa que define el 2 de octubre de 1968 en Tlatelolco, palabras de uno de los mejores testimonios que se le hicieron a Fausto Trejo, que estuvo presente en el mitin porque tenía la encomienda de ser el quinto orador. Un testimonio trabajado con imágenes de la masacre de la Plaza de las Tres Culturas, un emplazamiento de frente a la plaza, cuando el ejército avanza entre los restos del “templo azteca teocali, donde hacían los sacrificios humanos”, como recordó Octavio Paz en una entrevista que le hizo Clío Tv para el documental *Díaz Ordaz y el 68, 1998*. Una escena que se deja correr, para elaborar el sentir de la densidad del momento: personas corren del lado izquierdo al derecho para ver poco a poco los restos postrados enfrente del edificio Chihuahua, mientras se escucha el sonido de metralla.

“A bien le decía Paz a sus amigos”, escribe Guillermo Sheridan (2015) en su libro sobre el premio Nobel de 1990, “...los viejos dioses andan sueltos otra vez, y nuestro presidente se ha convertido en el Gran Sacerdote Huitzilopochtli... Es como si Huitzilopochtli hubiese esperado cuatro siglos para burlarse de Apolo” (p. 257). La noche de Tlatelolco en el *Memorial del 68* es representada con sencillez, combina el testimonio, las grabaciones sonoras del momento, y deja correr el material de archivo de esa tarde, en una larga toma donde se observa a los cuerpos caer en la plaza.

Echevarría recurre a la *danza isorrítmica*, pieza estruendosa y maravillosa de Mario Lavista, ejecutada con tambores por el ensamble de percusión Tambuco con escenas montadas a dos cuadros (*splitscreen*) de los atletas de los juegos olímpicos, para cerrar con el símbolo de las olimpiadas del 68: la paloma atravesada por un puñal, la paloma blanca manchada de sangre. Desenlace, declive forzoso del movimiento, cuando los cuerpos de seguridad nacional efectúan un operativo represivo contra cualquier manifestación. Llegan entonces los aprendizajes: para Monsiváis fue “el acontecimiento urbano más importante de la

segunda mitad del siglo XX” (01:30:45-01:30:49), Paco Ignacio Taibo II declara “el rey se puso al desnudo... en una gran ruptura democrática” (01:31:00-01:31:14), para Guevara Niebla fue “el quiebre de una generación” (01:33:36), y Marcelino Perelló recuerda el canto del Cisne en su testimonio final: "Dicen que el 68 fue el canto del cisne. Dicen que el cisne sólo canta al morir y el 68 hubiera sido el canto de ese bello cisne que fue el sueño revolucionario". (01:35:03-00:35:19), para concluir con la reflexión de Musacchio:

...un curso intensivo de ciudadanía... todo estaba hecho para que las cosas nos salieran mal, no nos habían educado para conducir un movimiento social de manera correcta, sin errores, sin tropiezos, al contrario, nos pusieron todos los obstáculos que se pudieron poner, nos amenazaron, encarcelaron gente, la mataron; los mexicanos de entonces, los jóvenes mexicanos de entonces, hicimos lo que pudimos, nos pareció que era poco, pero ahora creo que fue mucho. (01:36:02-01:36:32)

Imágenes de rostros de jóvenes, de brazos en alto, de manos galopantes de la “V” de venceremos, dan fin a la película. Si el largometraje *El Grito*, representa esa evocación del movimiento, en el *Memorial del 68* se organiza una manifestación coral de la rebelión que invita a escuchar y tomar nota de aquel tiempo histórico.

Conclusiones

Regresemos al coro griego, mencionado por Sergio Raúl. En la introducción a las obras completas de Esquilo, Sófocles y Eurípides, a cargo de la coordinación de Emilio Crespo, 2016, se explica:

El germen original del teatro como lugar de las representaciones es la *orquéstra*, un amplio espacio circular en el que danzaba el coro, núcleo inicial, a su vez, del teatro, y antecedente del castellano orquesta. En su centro se alzaba un altar, thyméle, de Dioniso y en torno a él se colocaban los espectadores. Pero cuando se introdujeron los actores, estos se situaban de cara a los espectadores, y el coro, cuando dialogaba con los actores, de espaldas a aquellos, que se colocaban en filas que ahora ya no rodeaban por completo la *orquéstra*, sino que formaban en torno a ella un arco de herradura (de medio punto en los teatros romanos) hasta la línea imaginaria marcada por los actores. Estas hileras, desde las que se contemplaba la

actuación del coro y los actores, constituyen el théâtre, es decir, un lugar desde donde se mira, y acabaron por dar nombre a todo el conjunto. (Crespo coord., 2016, p. 32)

Si pensamos el Memorial del 68 como aquel lugar que se puso a observar y dejó hablar a los testigos, como aquel que escuchó el eco, y al escuchar, se tejó la historia del movimiento estudiantil de 1968 en México donde los elementos testimoniales, como las preguntas que se realizaron a las pruebas documentales abren el horizonte a mirar desde un lugar donde las subjetividades se disponen y se confrontan; denotan una experiencia más amplia que la simple victimización de los estudiantes, la búsqueda de culpables o la mirada necrofílica que acompaña el mito que se ha construido sobre el 68. El historiador Edward Palmer Thompson (1994) apela a la poesía cuando la realidad política se ha desvanecido en una retórica de abstracciones amenazantes. En esta experiencia con estructura greco-mexicana —como alguna vez Sergio Raúl Arroyo definió en una conferencia a estudiantes— la rememoración de los acontecimientos se convirtió en un canto coral a partir de explorar una experiencia de investigación y creación que se asumió con responsabilidad frente a la indispensable conciencia histórica de un país.

Bibliografía

Adorno, Theodoro W. y Hanns Eisler. (1976). *El cine y la música*. Madrid: Fundamentos.

Allier Montaña Eugenia y Emilio Crenzel (2015) *Las luchas por la memoria en América Latina. Historia reciente y violencia política*. Ciudad de México: Editorial UNAM.

Ayala Blanco, J. (1974). *La búsqueda del cine mexicano (1968-1972)*. Ciudad de México: Editorial UNAM.

Crespo, E. (coord.) (2016) *Esquilo, Sófocles, Eurípides. Obras completas*. Madrid: Editorial Cátedra.

Estrada Álvarez Adriana y Lorena Noyola Piña (2016) La mirada militante del cine independiente del 68 mexicano: evocación, denuncia y propaganda. En IMAGOFAGIA. No. 14. Buenos Aires: AESECA.
<http://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/1199>

Gilly Adolfo (2008) "1968: la ruptura en los bordes" en Nexos. 1 de noviembre de 1993. Consultado en <http://www.nexos.com.mx/?cat=2929> (23 de diciembre de 2015)

Ginzburg Carlo (1979). *Raíces. Señales de un Paradigma Indiciario*, en Gilly, A. Discusión sobre la historia. Ciudad de México: Editorial Taurus. 1995. Pp. 75-128

Kurlansky, M. (2004). 1968, El año que conmocionó al mundo. Barcelona: Destino imago mundi.

Labastida Martín Julio y Miguel Armando López Leyva. 4, octubre-diciembre, 2004. México: una transición prolongada (1988-1996/97). Revista Mexicana de Sociología, p. 751-806.

Niney, F. (2008) *La realidad en la pantalla*. Ciudad de México: Editorial UNAM.

Paz, Octavio (2012) Luis Buñuel: el doble arco de la belleza y de la rebeldía. Ciudad de México: FCE

Thompson E.P. (1994) Making history. Writings on History and Culture. New York: The New Press

Ricoeur, P. (2000) *La memoria, la historia, el olvido*. Madrid: Editorial Trotta

Sheridan, G. (2015) *Habitación con retratos. Ensayos sobre la vida de Octavio Paz*2. Ciudad de México: Editorial Era-Conaculta

Velázquez Marroni, C. (2012). ARQUEOLOGÍA DEL MEMORIAL DEL 68. 23 de abril de 2018, de Gaceta de Museos Sitio web: <https://revistas.inah.gob.mx/index.php/gacetamuseos/article/view/1065/8315>

Filmografía

Aretche López, L. (1969) El Grito. México: CUEC-UNAM.

Echevarría, N. (2008) Memorial del 68. México: UNAM

Fons Jorge (1991) *Rojo Amanecer*. México

Gleyser Raymundo (1973) México la revolución congelada. Argentina

Krauze Enrique (1998) *Gustavo Díaz Ordaz y el 68*. Clío TVMéxico

Menendez Oscar (1971) *Histoire d'un Document*. Francia-México

Mendoza Carlos (1998) *Batallón Olimpia*. Canal seis de julio. México

Mendoza Carlos (2007) Tlatelolco, las claves de la masacre. Canal seis de julio. México

Entrevista

Sergio Raúl Arroyo, 2016, cortesía Nicolás Echevarría