

UNIVERSITY OF CALIFORNIA

Los Angeles

“2 de octubre no se olvida”:

La (pos)memorialización de Tlatelolco 68

A dissertation submitted in partial satisfaction of the
requirements for the degree Doctor of Philosophy
in Hispanic Languages and Literatures

by

Maricela Joshelyn Becerra García

2019

© Copyright by

Maricela Joshelyn Becerra García

2019

ABSTRACT OF DISSERTATION

“2 de octubre no se olvida”:

La (pos)memorialización de Tlatelolco 68

by

Maricela Joshelyn Becerra García

Doctor of Philosophy in Hispanic Languages and Literatures

University of California, Los Angeles, 2019

Professor Maarten H. van Delden, Chair

This study analyzes the cultural production around the Tlatelolco student massacre of 1968 by focusing on materials produced after Mexican political changes in the 21st century. Most previous studies on the Tlatelolco massacre have explored the cultural production created immediately after 1968. However, contemporary memorialization processes have been understudied. Scholars have pointed to the critical role that the cultural production plays in the Tlatelolco massacre emphasizing state censorship and oppression. I define this as the first wave of representations that had an urgency to denounce the violent events of 1968 since the state maintained its version. In my dissertation, I argue that there is a rupture between this first wave of production and a second one starting around the turn of the century. A crucial turning point occurs in 2000, when the Institutional Revolutionary Party (PRI) lost the presidential elections for the first time in 71 years. I show that the re-interpretation and dissection of the first wave of representations is necessary for the continuation of the memory, and that topics such as trauma and healing can only be explored through the lens of post-memory. The second wave, while also denouncing

the massacre, explores other aspects not previously considered such as post-memory, new narrative techniques necessary in memory formation, and ways of overcoming trauma.

My dissertation analyzes several fictional and testimonial novels, short stories, films, and historical documents, with a focus on texts produced in the 21st century. The introductory chapter highlights the political processes that have influenced and changed collective memory of the Tlatelolco massacre. The second chapter examines Luis González de Alba's conflicting testimonies in his texts *Los días y los años* (1971), *Otros días y otros años* (2008), and *Tlatelolco, aquella tarde* (2016). González de Alba challenges the collective memory through multiple revisions of his first-person account. In the third chapter I establish that by presenting post-memory characters, Carlos Fuentes in *Los años con Laura Díaz* (1999) and María Amparo Escandón in *Transportes González e Hija* (2005), are able to delve into the transition between trauma and healing processes that the first wave of representations of the massacre is unable to. The fourth chapter analyzes the role of the genre of horror fiction in the contemporary representations of the massacre through the short story "La otra noche de Tlatelolco" (2014) by Bernardo Esquinca. As a member of the post-memory generation, Esquinca re-interprets the night of the massacre into familiar forms by recreating the chaotic and frightening feelings that younger generations are unable to experience otherwise. Lastly, the fifth chapter examines *Borrar de la memoria* (2010) by Alfredo Gurrola, the first film about Tlatelolco that was not actively censored by the state. I illustrate that while this film portrays the violent role of the State, they also reinforce a romanticized representation of the massacre.

My research contributes to the memorialization of the Tlatelolco massacre by highlighting the on-going fight for justice and the role of post-memory in recent representations of the massacre. The dissertation captures the political shifts in Mexico from the 20th to the 21st century embodied in the cultural production of Tlatelolco 68. The historical context of this work culminates on the eve of another significant presidential election in Mexico and the 50th anniversary of the massacre.

The dissertation of Maricela Joshelyn Becerra García is approved.

Verónica Cortínez

Alicia Del Campo

Patricia Arroyo Calderón

Maarten H. van Delden, Committee Chair

University of California, Los Angeles

2019

*Para mis abuelitos, Juan & Amelia,
mis memorias más preciadas*

For my children, Julián & Amelia

ÍNDICE

Introducción	1
1. Luis González de Alba: Reescribiendo el 68 en primera persona	22
1.1. “Those were the days”	26
1.2. Pleitos con la izquierda	37
1.3. Limpiando la memoria	49
2. Develando el pasado: Tlatelolco 68 en Carlos Fuentes y María Amparo Escandón	64
2.1. El 68 mexicano desde la posmemoria	66
2.2. Arte, ficción e historia	79
2.3. Las consecuencias del 68	91
3. La zombificación de la memoria: “La otra noche de Tlatelolco” de Bernardo Esquinca	99
3.1. Bernardo Esquinca y la generación XXX	101
3.2. La zombificación de la memoria	108
3.3. El retorno del 2 de octubre	113
3.4. Contagio y sacrificio	124
4. “Desenlatando” Tlatelolco: El pos-68 mexicano en el film <i>Borrar de la memoria</i>	130
4.1. El 68 y el cine mexicano	133
4.2. El pasado: Archivos de la memoria	144
4.3. El presente: El 68 después de la transición democrática	152
4.4. El futuro: ¿Una tercera generación?	160
Conclusión	166
Bibliografía	170
Filmografía	179

ACKNOWLEDGMENTS

Everything I have accomplished thus far is thanks to the support and love of my husband, Saúl Vidaca. He deserves an honorary doctorate for staying up with me at night while I worked, for taking care of our children after working 12-hour shifts so I could go to class, and for giving our home so much love while I had to be away. Every single word in this dissertation was written thanks to him. I dedicate this degree to my son, Julián, my “research assistant” since 2009 when he was in my belly and I was finishing my bachelor’s degree. I sacrificed a lot of our time to get here, I hope he sees himself reflected in these words. For 7 years now he has been waiting for my last graduation, this is it, m’ijo. And also to my daughter, Amelia, who in only 22 months has taught me to work harder than ever.

Hace casi 20 años mi madre, mi hermana y yo llegamos a Estados Unidos sin nada. Aún así, mi madre nos dio todo. Le agradezco todos los sacrificios que ha hecho por nosotros. We did it, amá! Le agradezco también a mi padrastro, Ramón Martínez, por todo su apoyo y cariño. Más de una vez le prometí a mi abuelo leerle mi tesis cuando la terminara. Espero que me escuche desde ese lugar a donde van los abuelos cuando tienen que dejarnos.

He tenido el gran privilegio de contar con el apoyo del Dr. Maarten van Delden estos cinco años. Le agradezco infinitamente toda su ayuda, su paciencia y su asesoría todo este tiempo. Ha sido todo un honor haber trabajado a su lado. A mi comité, Dra. Alicia del Campo, Dra. Verónica Cortínez y Dra. Patricia Arroyo Calderón, gracias por su tiempo y sus valiosos comentarios durante este proceso. A Gloria Tovar, le agradezco toda su ayuda y por siempre contestar a mis preguntas con una sonrisa.

Gracias infinitas a todos aquellos en la Ciudad de México que hicieron posible esta investigación y me hicieron sentir en casa: Bernardo Esquinca, Elena Poniatowska, Dulce González, La Nacha, Félix Hernández Gamundi, Benito Taibo, Michael Schuessler, Lydia Leija, Rodrigo Ortega, José Fernando Montes de Oca, Eunice Hernández y Gadi Reyna. Y también a todos aquellos que compartieron sus memorias conmigo.

En UCLA he podido formar amistades que llevaré conmigo siempre: Paula Thomas, Juliana Espinal, Jonathan Banfill, Dana Cuff, Gus Wendel, Nitzaira Delgado-García, Mariška Bolyanatz, Luis Felipe Avilés, Jhonni Carr, Payton Quintanilla y Christopher Serna. A very special thanks to my writing group, for helping me survive these last few months: Kristal Bivona, Amber Williams and Veronica Dean.

It took a village and I am thankful for mine: the Academic Mami community, Lala and Luis Beas, Jennyfer Parra, and anybody else who cheered me on and supported me.

This dissertation would not have been possible without the financial support that I have received along the way. Thank you to the Eugene V. Cota-Robles Fellowship, UCLA Graduate Division, the Center for Mexican Studies at UCLA, the Latin American Institute at UCLA, and the Urban Humanities Initiative.

VITA

EDUCATION

- 2017 Ph.D. Candidacy, Hispanic Languages and Literatures, University of California, Los Angeles
- 2016 Graduate Certificate, Urban Humanities Initiative, University of California, Los Angeles
- 2014 M.A. (with merit), Spanish Literature
California State University, Long Beach
- 2010 B.A., Spanish Literature; Chicano and Latino Studies; minor Political Science,
California State University, Long Beach
- 2007- Universidad Complutense de Madrid, Spain
- 2008 California State University Education Abroad Program

PUBLICATIONS

Journal Articles

- “The 43: Remembering Ayotzinapa.” *Boom: A Journal of California*, 6.3 (2016): 33-41.
- “Seeking Literary Justice: La Caja Mágica in Boyle Heights.” *Boom: A Journal of California*, 6.3 (2016): 95-100.

Book Reviews

- Review of *Detectives literarios en Latinoamérica: El caso Padura*, by Héctor Fernando Vizcarra. *Mester* vol. XLIV (2016).
- Review of *Photopoetics at Tlatelolco: Afterimages of Mexico 1968*, by Samuel Steinberg. *Mester* vol. XLV (2017).

HONORS AND AWARDS

- 2018 Urban Humanities Initiative Summer Grant Program
Urban Humanities Initiative, University of California, Los Angeles
- 2018 Tinker Field Research Grant
Latin American Institute, University of California, Los Angeles
- 2016- Graduate Research Mentorship
2017 Graduate Division, University of California, Los Angeles
- 2016 Graduate Summer Research Mentorship
Graduate Division, University of California, Los Angeles
- 2015 “Juntos Podemos/Together We Can Scholarship
Center for Mexican Studies, University of California, Los Angeles
- 2015 Graduate Summer Research Mentorship

Graduate Division, University of California, Los Angeles

2014- Eugene Cota-Robles Fellowship

2018 Graduate Division, University of California, Los Angeles

SELECTED CONFERENCE PRESENTATIONS

2018 “Tlatelolco 68: 50 años después”

Remembering Tlatelolco

California State University, Long Beach, November 7

2018 “From the Collective to the Personal: Luis González de Alba and the Mexican 68”

Transnational Legacies of 1968: Between Memory, Politics and Culture

International American Studies Association, Prague, April 27

2016 “The zombification of memory: ‘La otra noche de Tlatelolco’ by Bernardo Esquinca”

I Heart Pop: An Interdisciplinary Conference

CUNY, New York, November 10

2016 “Ni virgen ni puta: Un nuevo ideal femenino a través de Sandra Cisneros, John Rechy y Alma López”

10th International Conference on Chicano Literature and Latino Studies

Universidad Complutense de Madrid, Spain, May 31

2016 ““Ni la muerte le pone punto final a la historia: La (pos)memoria de Tlatelolco 68 en María Amparo Escandón”

XXII Congreso Anual de Mexicanistas Juan Bruce-Novoa

University of California, Irvine, May 7

2013 “Amas de casa revolucionarias: La domesticidad como arma de Resistencia en *En el tiempo de las Mariposas*”

2nd Annual Spanish Graduate Student Association Symposium

California State University, Long Beach April 19

TEACHING EXPERIENCE

Urban Humanities Initiative, University of California, Los Angeles

Co-instructor, 2017-2018

Department of Spanish and Portuguese, University of California, Los Angeles

Teaching Fellow, 2016-2019

California State University, Long Beach, Department of Romance, German, and Russian Languages and Literatures

Teaching Associate, 2012-2014

Introducción

Tlatelolco 68:

Lo que se sabe y lo que no se olvida

*“¿Quién? ¿Quiénes? Nadie. Al día siguiente, nadie.
La plaza amaneció barrida; los periódicos
dieron como noticia principal
el estado del tiempo.
Y en la televisión, en el radio, en el cine
no hubo ningún cambio de programa,
ningún anuncio intercalado ni un
minuto de silencio en el banquete.
(Pues prosiguió el banquete).”
-Rosario Castellanos, “Memorial de Tlatelolco”*

“Todos tenemos una historia de Tlatelolco”, así me lo señaló José Manuel, conductor de Uber, mientras me llevaba a la Plaza de las Tres Culturas en octubre de 2018. José después procedió a compartir su historia de Tlatelolco, en la que su hermano es detenido en la prisión de Lecumberri tras participar en la marcha del 2 de octubre. En los últimos años en los que he investigado la masacre estudiantil he escuchado historias como la de José Manuel, otras las he leído en novelas y testimonios u observado por medio del cine o el arte. Todos tienen una historia de Tlatelolco y aún así, no hay una *historia* de Tlatelolco. Cincuenta años después de aquel fatídico día en el que fuerzas del gobierno abren fuego a un grupo de estudiantes y todavía no hay una versión de los hechos que esclarezca lo sucedido. Todos tienen una historia de Tlatelolco porque es la única manera de tener una historia de Tlatelolco. Los hechos del 68, entre ellos la masacre estudiantil, han sido silenciados por el Estado en varias ocasiones y son estas historias la única arma para combatir este silencio.¹

¹ El año 1968 se caracteriza por lo que Mark Kurlansky describe como las ganas de rebelarse (vii). Las calles de París, Praga, Berlín, Estados Unidos y México (entre otros lugares) se llenaron de jóvenes y su disgusto tanto por tragedias globales como por la situación particular de su país. Kurlansky en *1968: The Year that Rocked the World* (2004), traza un estudio completo sobre las movilizaciones de este año alrededor del mundo. Si bien en esta investigación me enfoco en los sucesos de 1968 en México, no se ignora la movilización global de la que es parte.

Es la formación de estas historias o memorias lo que impulsa esta investigación. Cada año durante la conmemoración de la masacre estudiantil de Tlatelolco se repite la frase “2 de octubre, no se olvida” por personas de diferentes edades y en diversos contextos. Sin embargo, ¿qué es lo que no se olvida? ¿Quién o quiénes no olvidan? ¿Cuál es el olvido al que se enfrentan? Y sobre todo, ¿cómo han cambiado los procesos de memorialización de la masacre estudiantil? El fin del siglo XX trae a México una transición política importante y con esta se inicia la primera investigación oficial de los sucesos del 68. Adicionalmente, en estos últimos años han surgido nuevas voces en la memoria de Tlatelolco que procesan los eventos desde una distancia temporal y generacional. La (pos)memorialización de Tlatelolco, esas memorias que se desarrollan a partir de 1999, están ahora a cargo de combatir este olvido. Este “pos” refleja inicialmente la ruptura entre dos momentos importantes en la memorialización de la masacre marcados por el contexto político y su propósito.

1. ¿Qué pasó el 2 de octubre?

Como se ha dicho en los párrafos anteriores, no hay una versión completa de los hechos del 2 de octubre de 1968. Lo que se sabe de aquel suceso se ha formado por medio de testimonios de sobrevivientes, algunos medios de comunicación tanto nacionales como internacionales, la producción cultural que prosigue los hechos y la versión del Estado. Por estas razones, no se pretende ofrecer una versión elaborada de los hechos del 2 de octubre en las siguientes páginas.² Asimismo, más que hacer un recuento de lo sucedido, se intenta recalcar la censura del Estado por medio del silencio y el papel de las memorias para combatirlo.

² Algunos textos de consulta que aportan un recuento histórico de los hechos de 1968: *¡El móndrigo! Bitácora del Consejo Nacional de Huelga* (CNH, 1968), *México 68: Juventud y revolución* (José Revueltas, 1978), *La estela de Tlatelolco* (Raúl Álvarez Garín, 1998), *1968: Los archivos de la violencia* (Sergio Aguayo, 1998), *El 68: La tradición de la resistencia* (Carlos Monsiváis, 2008), y *Jinetes de Tlatelolco* (Juan Velez, 2017).

El 2 de octubre marca uno de los enfrentamientos más violentos entre las fuerzas mexicanas y los estudiantes organizados. A finales de junio de ese año, el movimiento estudiantil se levanta en contra de la opresión y la violencia del Estado, tras una pelea entre estudiantes de preparatoria y granaderos. El Consejo Nacional de Huelga, conformado por estudiantes de diferentes universidades, hace público su Pliego Petitorio el 4 de agosto de 1968. Este se conforma de seis demandas al gobierno de México, entre ellas la desaparición del cuerpo de granaderos y deslindamiento de responsabilidades de funcionarios culpables en estos actos de violencia. La revuelta estudiantil, como se le conoce popularmente en el país, altera la organización de los Juegos Olímpicos. México está a punto de convertirse en el primer país latinoamericano en ser anfitrión de las Olimpiadas, una muestra de su modernidad, como señalan algunos intelectuales de la época. La movilización estudiantil amenaza estos planes y en respuesta hay varios enfrentamientos.

El 2 de octubre, los estudiantes organizan una reunión en la Plaza de las Tres Culturas en Tlatelolco. Los testimonios de aquel día describen una luces de bengala en el cielo seguidas por un ataque a mano armada en contra de los estudiantes. La Plaza se encuentra rodeada por el ejército mexicano, aunque se sabe que agentes especiales con ropa de civiles y un guante blanco también participan en el ataque. Estos agentes después son identificados como el Batallón Olimpia, organizado para este operativo. Testigos de los hechos declaran que el ataque dura hasta la madrugada. Este acto violento por parte del Estado marca el fin de la movilización estudiantil. El Consejo Nacional de Huelga oficialmente disuelve la organización hasta diciembre de 1968, pero no se registran otras movilizaciones anteriores. La mayor parte de los líderes estudiantes son arrestados y llevados a la prisión de Lecumberri donde permanecen por dos años para después ser exiliados por un año. No hay, hasta ahora, un número exacto de los

muertos tras el ataque. Cifras oficiales declaran aproximadamente 30 mientras que testigos apuntan a cientos. El 2 de octubre ha llegado a ser conocido también como la masacre de Tlatelolco o la matanza estudiantil. Otros términos comunes que se utilizan para aludir a este día son simplemente Tlatelolco o el 68 mexicano.³ Los eventos del 2 de octubre han llegado a ocupar la memoria del movimiento estudiantil de 1968, siendo el evento al que más se alude al hablar de aquel año. La masacre se lleva a cabo durante la presidencia de Gustavo Díaz Ordaz, un presidente “que no toleraba ‘los relajitos’” (Krauze 68). Díaz Ordaz otorga la autorización al secretario de Gobernación, Luis Echeverría, de usar las fuerzas militares para controlar las revueltas estudiantiles como fuera necesario. Una de las demandas de los estudiantes era hablar con el presidente, mientras que su objetivo es mantener el orden en el país. Existen rumores en la época de que varios países amenazan con suspender su participación en los Juegos Olímpicos debido a las actividades del movimiento estudiantil. Por otro lado, Díaz Ordaz sostiene que “el movimiento estudiantil no era más que el último y más complejo rompecabezas en una larga serie que comenzaba con los movimientos sindicales de fines de los cincuenta y continuaba con los sucesivos conflictos... Todos tenían, a su juicio, un denominador común: ser producto de una conjura comunista” (Krauze 83).

A pesar de que a los ojos del presidente Díaz Ordaz las acciones violentas en contra del movimiento estudiantil se justifican, también entiende que esto afectaría la imagen del Estado, sobre todo considerando que se encuentran varios medios de comunicación extranjeros en el país. Esta preocupación se puede ver al analizar la versión oficial de los hechos y lo que se comunica después de la masacre estudiantil. La mayoría de los periódicos reportan el incidente como un ataque en contra de las fuerzas del gobierno de los estudiantes. Asimismo, no se

³ Estos son los términos que también se utilizan en esta investigación para aludir a la masacre estudiantil.

declaran más de 30 muertos. Ese mismo año, 1968, el senado mexicano confirma 29 muertos, 80 heridos y exonera al ejército de toda responsabilidad. Díaz Ordaz mantiene esta versión hasta el día de su muerte en 1979, al igual que el resto del régimen priísta. Se crea un silencio alrededor de la masacre estudiantil que se hace evidente con la falta de información que todavía se tiene al respecto. Los medios de comunicación presentan versiones incompletas que culpan a los estudiantes, a estos se les acusa de agitadores y responsables y no existe forma de comprobar todos los detalles. Años después, el líder estudiantil Raúl Álvarez Garín describe este proceso de silenciamiento de la siguiente manera: “primero se oculta la magnitud de la tragedia, luego se minimizan las cifras, se hacen correr rumores, se desprestigia a los protagonistas y se trivializan los hechos y al final habrá quienes duden de los acontecimientos” (256).

En 1970, la presidencia de México sigue bajo el comando del PRI con el candidato electo Luis Echeverría, antiguo secretario de Gobernación. Varias fuentes, entre ellas líderes del movimiento estudiantil, sostienen que es Echeverría el encargado de organizar la masacre estudiantil del 2 de octubre. Otros rumores alegan que la presidencia del país se le da como premio por poder acabar con el movimiento estudiantil. Lo que se sabe es que Echeverría tenía un gran historial de participación dentro del PRI y por lo tanto su ascendencia a la presidencia no es sorprendente. Aún así, durante su campaña Echeverría proclama un objetivo reformista, promete una apertura del sistema político mexicano y proclama su posición dentro de los principios de la Revolución Mexicana (Lenti 73). A pesar de que algunos testimonios salen a la luz, como se verá en seguida, la verdad del 2 de octubre continúa siendo ocultada. Se nota un intento de separar a Echeverría de los hechos del 68 para asegurar su elección. Por ejemplo, en septiembre de 1969, Díaz Ordaz señala que el ataque es su responsabilidad, manteniendo su posición y recalando su deber de proteger al país de la amenaza de los estudiantes. En respuesta,

Echeverría observa un minuto de silencio por los muertos de Tlatelolco, sin embargo, no se aclaró nada más (Brewster 69). Entre los estudiantes mexicanos se mantiene el temor hacia la opresión del Estado y el 10 de junio de 1971 se registra otra masacre estudiantil conocida como El Halconazo. Se reportan aproximadamente 100 muertes en este segundo enfrentamiento contra los estudiantes.

A pesar de los intentos del Estado de silenciar los eventos del 2 de octubre, la violencia se señala brevemente en varios periódicos extranjeros.⁴ Una de las primeras reacciones intelectuales es la de Octavio Paz, quien se encuentra en la India como embajador de México. Al escuchar sobre el ataque violento en contra de los estudiantes, el escritor renuncia a su puesto y escribe un poema reaccionando a los eventos. A la voz de Paz se le unen otros intelectuales, como José Revueltas, Carlos Monsiváis y Elena Poniatowska quienes habían participado en algunas de las actividades del movimiento estudiantil. Revueltas incluso acaba preso en Lecumberri por su participación como “autor intelectual” del movimiento. Jorge Volpi traza estas reacciones intelectuales en su texto *La imaginación y el poder: Una historia intelectual de 1968* (1998). Poniatowska publica en 1971 un testimonio polifónico, *La noche de Tlatelolco*, en el que reúne anécdotas del movimiento estudiantil y de la masacre. Este ha llegado a ser uno de los libros más populares a nivel internacional sobre la masacre del 68. Estos textos sirven para combatir el silencio del gobierno en la memoria colectiva, sin embargo, no tienen efecto en el Estado. Claire Brewster apunta que “none of the four writers wielded any direct influence over Díaz Ordaz” e incluso los intentos de Paz de razonar con el presidente fueron ignorados (67). Carlos Fuentes es

⁴ Como se menciona, hay prensa internacional en México cubriendo la organización de los Juegos Olímpicos. Algunos testimonios relatan ver periodistas alrededor de la Plaza de las Tres Culturas después de la masacre siendo atacados por las fuerzas militares. Una de las víctimas de la masacre estudiantil fue la periodista italiana Oriana Fallaci, quien además ofrece uno de los primeros testimonios de Tlatelolco.

otro de los escritores que denuncia los hechos de Tlatelolco a pesar de no tener una conexión tan cercana con el movimiento o con el gobierno como sus colegas. Ya durante la presidencia de Echeverría, Fuentes es nombrado embajador en Francia y apoya públicamente su presidencia.⁵ Durante la presidencia de Echeverría se ven algunos esfuerzos de entablar una relación con los intelectuales mexicanos. Algunos de los intelectuales que señalan a Díaz Ordaz como responsable de la masacre estudiantil creen que Echeverría traerá un cambio democrático al país. El presidente busca presentar esta postura abierta en 1971 cuando pone en libertad a los estudiantes presos en Lecumberri y a José Revueltas.

La forma en la que se maneja el silencio alrededor de lo ocurrido en Tlatelolco es muy peculiar. Por un lado, hay intelectuales que denuncian los hechos y hacen públicas sus críticas al Estado.⁶ A estos intelectuales se les unen otros testimonios de algunos exlíderes estudiantiles que comparten su versión de los hechos. Por otro lado, el Estado sigue manteniendo su postura e ignorando las acusaciones. A pesar de que a los ojos de Díaz Ordaz los eventos del 2 de octubre se justifican, sigue siendo una muestra de opresión y violencia excesiva por parte del Estado. Se busca silenciar lo sucedido porque el evento mismo es prueba de la opresión que denuncian los estudiantes. Es por esto por lo que no se tiene una versión más completa de los hechos y es imposible conseguir toda la evidencia del evento. El 2 de octubre existe por las historias que se atreven a salir, pero no hay espacio para este evento en la historia oficial del Estado. El régimen del PRI representa lo que Mario Vargas Llosa llamó una “dictadura perfecta... que concede suficiente espacio para la crítica en la medida en que esa crítica le sirva porque confirma que es

⁵ Claire Brewster señala varias ocasiones en las que Fuentes apoya públicamente a Luis Echeverría, aunque también señala una diferencia entre la apertura democrática del presidente y la agenda del Estado (73).

⁶ En 1971 Luis González de Alba, líder estudiantil, publica su primer texto testimonial. En las décadas siguientes otros sobrevivientes comparten su historia. Entre ellos Raúl Álvarez Garín, Paco Ignacio Taibo II, Eduardo Espinoza Valle “El Buho”, y María Fernanda Campa Uranga “La Chata”.

un partido democrático. Pero que suprime por todos los medios, incluso los peores, aquella crítica que de alguna manera pone en peligro su permanencia” (“Dictadura perfecta Vargas Llosa”, (00:00:34-00:00:46). Las medidas que en ocasiones toma el Estado para crear este silencio son burocráticas, procesos que no permiten acceder o diseminar cierta información. Además de que continúa el temor a otro acto violento. Estas son las armas que utiliza el Estado para hacer el 2 de octubre un secreto a voces.

Las primeras producciones culturales que surgen después de la masacre estudiantil y que han llegado a ser el canon de Tlatelolco se forman dentro de este contexto. En esta investigación se define esta primera ola, o primeras voces, como aquellas formadas bajo el régimen priísta de 1968 a 1999.⁷ Bajo este régimen político, esta producción cultural está expuesta a estas mismas prácticas de silencio y opresión del Estado. Esta primera generación además comparte otros aspectos. Primero, demuestran la urgencia de denunciar lo sucedido el 2 de octubre y así desafiar el silencio del Estado. Segundo, la mayoría de estas voces mantienen cierta conexión con el movimiento estudiantil; ya sea como líder estudiantil, como intelectual activo, o como testigo de la opresión del Estado. El término de testigo aquí se usa de forma más amplia ya que se intenta recalcar que algunas de estas voces están presentes en México el 2 de octubre de 1968 de diferentes maneras. Pueden ser testigos que hayan participado en Tlatelolco, observando la masacre estudiantil desde otra perspectiva o también ser testigos del silencio consecuente. Es esta primera generación la que forma la base de Tlatelolco, cuyas obras son citadas como referencia sobre la masacre y las responsables de crear la memoria colectiva que se tiene sobre el

⁷ Se elige 1999 como un punto de distinción entre estos dos momentos de la memoria de Tlatelolco por dos razones. Primero, como se verá en el cuarto capítulo, ese año se intenta censurar la película *La ley de Herodes* por su crítica hacia el régimen priísta. La censura no es exitosa y esto marca un punto decisivo para la producción cultural que se enfrenta al Estado. Segundo, Carlos Fuentes publica su novela *Los años con Laura Díaz* en el que presenta al primer personaje de la posmemoria de Tlatelolco 68. Esta novela se audita en el segundo capítulo.

2 de octubre. Los textos de historia no incluyen la masacre estudiantil hasta principios del siglo XXI. Por lo tanto, en las décadas anteriores los libros de Poniatowska, González de Alba, o José Revueltas se han utilizado en escuela públicas para llenar estos espacios que quedan dentro de la historia oficial. Estas primeras voces continúan siendo fundamentales dentro de la memorialización de Tlatelolco y la continua lucha por la justicia.

2. 2000: México en transición

En el año 2000, México entra en una nueva fase con la elección del presidente Vicente Fox. Por primera vez en 71 años, tras el triunfo del Partido Acción Nacional (PAN), el Partido Revolucionario Institucional (PRI) perdió la presidencia del país. Desde los vídeos de campaña del PAN, Vicente Fox prometía una transición señalando que:

En México ya está en marcha el cambio. Ya llegó el tiempo de dejar atrás al PRI y hacer el cambio que a ti te conviene... Ya ustedes vieron como ellos fabrican el miedo, la mentira, el chantaje. Van a ver que seguirán tratando de desprestigiarnos... Esto ya nadie lo para, México está despierto. Juntos haremos del año 2000 el año del cambio verdadero. (*TVyNoticias*)

Las palabras de Fox reflejan la imagen de miedo y mentira que se tiene del PRI. Una de sus promesas de campaña era precisamente investigar los crímenes del régimen priísta, promesa que algunos han considerado como decisiva en su elección.⁸ El 27 de septiembre de 2001, tras meses de espera e incertidumbre, Fox anunció la creación de la Fiscalía Especial para Movimientos Sociales y Políticos del Pasado (FEMOSPP), comisión que tiene como objetivo investigar los crímenes de la Guerra Sucia en México y tratar de resolver lo sucedido en 1968. La investigación no es solo iniciativa del presidente Fox, sino además también cumple con un requisito de la

⁸ Según Sergio Aguayo Quezada y Javier Treviño Rangel, la promesa de investigar al PRI por su crímenes es lo que le da a Vicente Fox el “voto útil... of those on the left who wanted at all costs to oust the PRI from power” (58).

Comisión Nacional de Derechos Humanos. Aún así, es la primera investigación oficial del Estado sobre la opresión a los estudiantes y la masacre estudiantil a más de 30 años de los eventos.

El reporte de la investigación de la FEMOSPP se encuentra en la página de *The National Security Archive*, acompañada de una carta de los autores en la que se critica la decisión del presidente Fox de terminar la investigación en 2006. Esta decisión parece ser repentina y sin plan de seguimiento. No se puede encontrar el reporte en las páginas del gobierno mexicano y su desaparición ha motivado críticas hacia la presidencia de Fox. No obstante, la investigación es valiosa al confirmar datos sobre los hechos del 68 y tratar de esclarecer algunos de los datos que se desconocen. El reporte no hace mención explícita del PRI, aunque señala al “Estado” como el culpable de opresión. El objetivo de la investigación, según los autores, es la de aleccionar y asegurarse “*¡que esto no vuelva a suceder!*” (1; el énfasis es suyo). La investigación de la FEMOSPP señala desde las primeras páginas la imposibilidad de tener una versión completa de lo sucedido, reportando no tener acceso a varios de los archivos necesarios o descubrir que muchos de estos habían sido destruidos. Sin embargo, aseguran que “con la información obtenida se han podido reconstruir los hechos sucedidos y gran parte de la trama de la historia” (2). Se recalca que la censura en cuanto a los crímenes del Estado todavía está vigente, ya que a pesar de saber de la existencia de documentos de uso interno que detallen los eventos, “y, en caso de ser atisbada por terceros, está hecha para desinformarlos ya que, deliberadamente, falsea hechos clave” (4).

En cuanto al 2 de octubre, el reporte de la FEMOSPP señala que el ataque estudiantil es un acto deliberado. A pesar de que el Estado dice haber respondido a provocaciones de los estudiantes, la investigación confirma que hay cuatro actividades principales que confirman sus

objetivos: la vigilancia adicional que se desplaza por zonas específicas de la ciudad, francotiradores en varios edificios de Tlatelolco, una operación militar documentada y se pide hacer espacio en los hospitales y cárceles de la ciudad. A lo largo del reporte se apunta a varias versiones que se han formado desde entonces. Entre estas, la investigación concluye que “la versión que inculparía a los estudiantes no se sostiene” (62). En todo momento se mantiene que los estudiantes y demás gente reunida en Tlatelolco es inocente y atacada mientras se reúnen pacíficamente. Entre aquello que deja “grandes vacíos para la lectura fina y acabada” (65) está el número exacto de muertes. Los reportes militares sostienen menos de 30 muertos, mientras que algunos testimonios apuntan a más de 150. Una de las razones por las cuales no se tiene un número exacto de fatalidades se debe a que “las familias fueron presionadas para firmar actas de defunción que atribuían la muerte a causas naturales y los parientes fueron amenazados por la policía” (72). El reporte apunta a otras tácticas de censura por parte del Estado, por ejemplo la creación de guiones específicos en cuanto al 2 de octubre para las televisoras mexicanas preparados por el entonces general Marcelino Barragán (77). Se menciona una investigación previa por el Comité 68 que se hace en 1993, organización conformada por participantes del movimiento estudiantil, en la que solo se confirman 40 muertes. Como respuesta, el Comité 68 instala una placa con algunos nombres de las víctimas en la Plaza de las Tres Culturas, conocida como La Estela de Tlatelolco. Este monumento se ha convertido en el punto de reunión cada 2 de octubre para conmemorar a las víctimas de la masacre.

Aunque la investigación de la FEMOSPP no puede ofrecer una versión definitiva de los hechos del 68, sirve como base para el primer y único caso legal en contra de los presuntos responsables. El Comité 68 junto con la FEMOSPP levantan cargos a Luis Echeverría y otros militares en el 2005. En el 2006 se declara a Echeverría culpable de genocidio y se le condena a

arresto domiciliario por su edad avanzada. Sin embargo, con el cambio de gobierno en las elecciones del 2006 y la extinción de la FEMOSPP, se retiran los cargos en contra de Echeverría poco después por presunta falta de pruebas. Aunque la investigación de la FEMOSPP no consigue la condena de los responsables de la masacre, deja claro que Tlatelolco es un tema todavía de importancia tanto en la política como en la cultura del país. En el 2011 la Cámara de Diputados declara el 2 de octubre como Día de Duelo Nacional, “una fecha oficial que representa el repudio nacional a la violencia” (*Proceso*). Y en 2014, el Senado pide que se retomen las investigaciones de la FEMOSPP y que se otorgue un espacio para colocar una placa oficial en conmemoración de la masacre de Tlatelolco. Hasta ahora, la FEMOSPP continúa suspendida.

A finales de 2007, la masacre de Tlatelolco gana otro espacio al inaugurarse el primer museo memorial sobre el tema. El *Memorial 68* se construye dentro del Centro Cultural de Tlatelolco perteneciente a la Universidad Autónoma de México. En este espacio se presenta un contexto político y cultural de los 60, así como la cronología del movimiento estudiantil mexicano y una simulación de los efectos dejados tras la masacre (zapatos, libros, lentes rotos, etc.). Entre los materiales que se exhiben en el museo, destacan los video-testimonios titulados “*El perfil de una generación*”, proyectados en pantallas por todo el *Memorial*. Dentro de estos perfiles tenemos algunas de las primeras voces como Elena Poniatowska, Carlos Monsiváis, Raúl Álvarez Garín, Luis González de Alba y Paco Ignacio Taibo II. Estos testimonios acompañan las fotografías, recortes de periódico y antiguos carteles del movimiento estudiantil señalando la importancia que han tenido al formar la memoria colectiva del 68. Al final del recorrido por el *Memorial*, los visitantes pueden leer varios libros que se encuentran a la disposición del público. Entre estos están *Días de guardar* de Monsiváis, *Los días y los años* de González de Alba, *México 68: Juventud y Revolución* de Revueltas y *La noche de Tlatelolco* de Poniatowska. La

producción cultural es clave en la lucha contra el silencio del gobierno y por lo tanto ocupa un lugar privilegiado dentro del *Memorial*.⁹

En *Arma la Historia*, libro escolar que conmemora la Independencia mexicana en 2010, se define el 2 de octubre de 1968 como un punto decisivo: “Desde entonces la sociedad mexicana, compuesta por grupos diferentes, por regiones ricas y pobres, quedó dividida en sus opiniones sobre el gobierno” (*Primaria* 111). También señala que la masacre estudiantil se da a conocer y denuncia a Gustavo Díaz Ordaz como único responsable de lo sucedido. El libro de nivel primaria tanto como el de secundaria comparten versiones similares de Tlatelolco. Las declaraciones de este libro de texto son sorprendentes. Primero, porque no es sino hasta años recientes que se incluye la masacre estudiantil en los libros de historia, aunque esta incorporación siga siendo breve y sin detalles.¹⁰ Segundo, porque proclama que el evento se da a conocer y es esta una de las razones por las cuales el país se divide desde entonces. No hace mención de los detalles que aún se desconocen ni del silencio por parte del Estado. La versión de estudios secundarios declara 49 muertos y se cita a los archivos oficiales como fuente de esta cifra (155). La historia de Tlatelolco y el movimiento estudiantil que se presenta en estos libros de texto merece un estudio independiente ya que su contenido revela ser pensado cuidadosamente. Sin embargo, lo que se intenta recalcar aquí son las décadas que pasan antes de que este evento sea incluido en los libros oficiales de historia y la versión limitada que estos

⁹ El *Memorial 68* fue remodelado en 2018 para conmemorar el medio siglo de la masacre estudiantil bajo la supervisión de una nueva directora. Al momento de realizar esta investigación no se pudo tener acceso a estas remodelaciones. Aunque durante una entrevista con la directora en septiembre de 2018, aseguró que dos de los elementos que quedarían eran los video-documentales y los libros de consulta.

¹⁰ En una conversación informal con un trabajador de la Secretaría de la Educación Pública en el 2014, se comentó que el presidente Vicente Fox había autorizado la incorporación de la masacre estudiantil a finales de su sexenio. Según esta persona, los textos fueron prohibidos tras la llegada de Felipe Calderón a la presidencia y se ordenó destruirlos. Los textos conmemorativos del 2010 son los que hasta ahora le han dado mayor espacio al movimiento estudiantil y la masacre de Tlatelolco. Aunque, como se ha comentado, es todavía una versión incompleta y no necesariamente hace responsable al Estado por los actos del 68.

presentan. Tampoco se puede ignorar que la inclusión del 68 en los libros escolares de historia se da después de un cambio político importante, la salida del régimen priísta, algo que no puede ser tomado como coincidencia. Hay un intento de llenar los vacíos que quedan tras la censura silenciosa del régimen anterior, aunque este intento todavía sea limitado.

Con estos avances en la memoria de Tlatelolco se pueden observar nuevas voces que aportan a la producción cultural sobre el movimiento estudiantil y la masacre a partir del año 1999.¹¹ Resalta la producción de aquellos que no tienen un contacto personal con los eventos y que intentan recrearlos utilizando como base la producción canónica. Esta segunda generación se define principalmente por la distancia temporal con los eventos del 68. Se argumenta que estas distancias permiten abordar nuevos temas. Ya no existe la urgencia de denunciar los eventos, pues incluso ya se ha tenido una investigación oficial. Esta generación dispone de más información que la anterior y tiene acceso a otros medios de expresión más allá del testimonio.¹² Para el fin de esta investigación, se define a esta generación dentro del marco de la posmemoria, término creado por Marianne Hirsch y que será explorado más a fondo a continuación.

3. Testimonio, memoria y posmemoria

Se ha señalado la conexión personal que la generación canónica de Tlatelolco tiene con la masacre estudiantil. Las voces que surgen a partir de 1999 se establecen primero al usar la primera ola de representaciones como referencia. Asimismo, se define esta segunda generación a través de la conexión que entablan con las generaciones subsecuentes a los eventos del 68. La producción cultural en la que se enfoca esta investigación es creada por aquellos de la segunda

¹¹ A pesar de que la derrota del PRI se da en 2000, argumento que en 1999 ya empieza a haber cambios dentro de la política mexicana que permite a temas como la masacre de Tlatelolco salir a la luz de manera más libre. Hay un caso de censura en el cine, mencionado en el cuarto capítulo con *La ley de Herodes* (1999), que señala este cambio.

¹² No se pretende insinuar que la primera generación se conforma solo de producción testimonial ya que también existen otros géneros. Pero el testimonio es una de las representaciones más comunes dentro del canon de Tlatelolco que se forma de 1968-1998.

generación o tienen como personaje principal a alguien de este grupo.¹³ La segunda generación tiene pocos años durante el 68 o nace después, por lo tanto escucha sobre lo sucedido a través de la memoria colectiva. Se exploran dos novelas y una película con personajes de la segunda generación y un cuento de un escritor que nace después de la masacre. También se analizan los testimonios de Luis González de Alba, sobreviviente de la masacre y parte de la primera ola de producción cultural cuyos testimonios entran en la segunda generación. González de Alba justifica las varias revisiones de sus testimonios para el beneficio de esta generación joven. Otra característica de esta segunda generación de producción cultural es el contexto en el que se crea; se encuentran dentro de un cambio político importante para el país y los procesos iniciales por descubrir la verdad de los hechos del 68.

El caso de la segunda generación de un evento traumático ha sido estudiado dentro del contexto del holocausto por Marianne Hirsch, quien la define como la generación de la posmemoria. En *The Generation of Postmemory*, Hirsch establece que hay un proceso de transmisión de memorias y trauma de la primera generación a la segunda (5). Este proceso es sobre todo personal, por la relación entre la primera y la segunda generación, aunque también existe un proceso de transmisión lineal. La generación de la posmemoria más que nada señala que el pasado traumático sigue teniendo un efecto en el presente, las heridas abiertas son transferidas consciente o inconscientemente a las generaciones sucesivas. El trabajo de la segunda generación, según Hirsch, es procesar los recuerdos y el trauma heredado y traducir ese pasado tanto para ellos como para las generaciones futuras (52). Para que esta traducción sea posible es necesario utilizar lo “conocido”, en otras palabras, lo que ya se ha dicho del evento además de los recuerdos familiares. De igual manera, la generación de la posmemoria utiliza

¹³ La producción cultural que se explora en esta investigación pertenece al periodo entre 1999 al 2016.

medios que no necesariamente están a disposición de la primera generación y que ofrecen acercamientos diferentes a la memoria. Por lo tanto, las producciones de la posmemoria en varias ocasiones se insertan en la ficción, por ejemplo, o en técnicas artísticas contemporáneas que permiten otra interpretación de lo sucedido y enfatizan lo antes ignorado como, el trauma.

Beatriz Sarlo problematiza el concepto en el contexto latinoamericano al señalar que el único rasgo de la posmemoria que se puede señalar es la subjetividad. Agrega que la segunda generación en el caso de Argentina no es impulsada por su lazo personal con los testimonios de sus padres, “sino su condición de jóvenes intelectuales o militantes [es] la que definió su relación con el pasado en el que sus padres habían vivido” (143). La posmemoria de Tlatelolco se puede definir a partir de estas dos teorías. El concepto de Hirsch ayuda a entender el proceso de transmisión de una generación a la siguiente. Las primeras voces se han establecido como el canon de la memoria de Tlatelolco, son los testimonios que combaten el silencio del Estado y buscan asegurarse de que el “2 de octubre no se olvida.” Se heredan estas memorias a través de los primeros testimonios. El trauma de aquellos que vivieron el 2 de octubre se transmite cada año durante las marchas conmemorativas y a través de los diferentes esfuerzos que se han hecho para mantener la memoria viva. La transmisión se vuelve personal cuando la segunda generación recibe estos testimonios, algunos en la escuela ya que se utilizan a manera de texto históricos, o al presenciar los eventos contemporáneos de memorialización. Es una transmisión personal, además, porque todavía existe el temor, como generación joven, de que algo parecido vuelva a sucederles. Es por esto que en 2014, tras la desaparición de 43 estudiantes en Guerrero, se alude al 2 de octubre de 1968, uniendo las causas de los dos eventos. Las marchas que reclamaban información sobre estos estudiantes señalan la continuación de la opresión hacia los jóvenes y de la impunidad del Estado. Si bien la militancia o la condición intelectual a la que se refiere Sarlo

está presente en la movilización de la generación pos-68, no se pueden ignorar las primeras voces que se atreven a denunciar los eventos y que todavía siguen asegurándose de que sean escuchadas. Cada 2 de octubre se puede ver, por ejemplo, a Elena Poniatowska en varios medios de comunicación compartiendo su testimonio. Estos testimonios son una herencia que se sigue transmitiendo de una generación a otra. La posmemoria, por lo tanto, y su importancia en la transmisión de una generación a la siguiente, es clave en la memorialización contemporánea de Tlatelolco.

No se puede ignorar tampoco el impacto del testimonio en la memoria de Tlatelolco, algo que continua en el siglo XXI. Se ha mencionado que es este el género primordial que define a la primera generación. Aquellos que sobreviven la masacre comparten sus historias y aquellos que no tienen contacto personal con el 2 de octubre, recalcan la importancia que tiene el evento en su generación. El testimonio se analiza a través del impacto que tiene este género en Latinoamérica a partir de los años 60. Utilizo la definición de John Beverly, quien trabaja el testimonio a manera de confirmar una experiencia, con connotaciones legales y religiosas, representativo de un grupo subalterno y el impacto que tiene al hacer que el público participe en los eventos que narra (3). También se consideran los cambios que ha atravesado el testimonio en los últimos años y que son representativos de los cambios en el contexto político. Se analiza, sobre todo, el papel cambiante de la izquierda en los últimos años y sus efectos en el papel del testimonio siguiendo la investigación de Kimberly A. Nance. El testimonio de Tlatelolco tiene que ser considerado de acuerdo con el contexto político que sirve y la posición que se toma en el mismo.

Como se puede observar en el título, mi estudio apunta hacia la creación de una (pos)memoria. Este término, con el pos entre paréntesis, intenta señalar la evolución continua de la memoria de Tlatelolco. Se traza un primer cambio al distinguir estas dos generaciones por

medio del cambio político que se da en México. Las memorias de la primera generación siguen estando vigentes y a su vez han dado paso a una segunda reacción a estas memorias y su contexto único, creando así una posmemoria. Sin embargo, estas posmemorias también tienen un impacto en la memoria colectiva contemporánea de Tlatelolco. Además de que participan en otro proceso de transmisión a una generación posterior. Son posmemorias basadas en lo que se ha definido como memorias, que a su vez están dando paso a una nueva generación de interpretaciones. Por lo tanto defino (pos)memoria de esta manera para representar este proceso de memorialización continuo y transgeneracional, que produce y mantiene la memoria colectiva de Tlatelolco.

4. Estado de la cuestión

Los estudios de Tlatelolco continúan señalando a la primera ola de producción cultural, incluso aquellos que se han realizado en los últimos años. En 2016 se publican los textos *Photopoetics at Tlatelolco: Afterimages of Mexico, 1968* de Samuel Steinberg y *Revisiting the Mexican Student Movement of 1968* de Juan J. Rojo. En estas dos investigaciones se enfatizan las respuestas culturales de Tlatelolco de 1968 a 1998. Los dos textos hacen una excepción al analizar el *Memorial 68* que fue creado en 2007. Steinberg también incluye una novela de lo que aquí se define como la segunda generación, *El fin de la locura* (2003) de Jorge Volpi, declarándola como “the final writing of such a novel, to appear some decades, now, after the events of that year” (16). A estos textos se puede agregar una lista de diferentes congresos en los que también se ha destacado la producción cultural primeriza. Hay muy pocos estudios que analicen la producción cinematográfica de Tlatelolco en los últimos años. El concepto de la posmemoria se ha manejado solo en un artículo de Carlos Belmonte Grey en el que analiza la película *Rojo Amanecer* (1998), aunque no se considera la formación ni el impacto de dicha posmemoria. Estos estudios señalan algunos de los espacios que siguen vacíos dentro de la

investigación sobre Tlatelolco. Tiene que haber una discusión de la primera generación, pues esta es primordial en la memorialización de Tlatelolco. Asimismo, no se pueden ignorar las generaciones predecesoras que reaccionan y continúan la transmisión de la memoria. Esta investigación aporta a los estudios sobre la memoria de Tlatelolco al recalcar las contribuciones de la producción cultural contemporánea.

5. Organización

Los cuatro capítulos de esta investigación trazan la (pos)memorialización de la masacre estudiantil a partir del año 1999 hasta 2016. Cada capítulo considera un medio diferente dentro de este proceso de memorialización: testimonio, ficción, género del terror y cine. Se resalta la transmisión de memorias de un primer grupo de voces hacia las generaciones posteriores y las aportaciones de esta segunda generación a la memoria colectiva de Tlatelolco. El primer capítulo explora una de las voces canónicas y testimoniales de Tlatelolco: Luis González de Alba. A lo largo de 48 años, González de Alba revisa y corrige su recuento de los hechos o “limpia la memoria”, como define él sus correcciones. En este capítulo se analizan tres textos principales sobre Tlatelolco: *Los días y los años* (1971), *Otros días, otros años* (2008) y *Tlatelolco, aquella tarde* (2016). Observo sus textos a partir del papel del género testimonial en Latinoamérica y los cambios que atraviesa en las últimas décadas. Contextualizo los testimonios de González de Alba de acuerdo con su papel dentro de la política mexicana. En sus últimos escritos expresa una preocupación por desmentir algunos datos de la versión colectiva que se forma poco después de 1968 y así dejar la verdad para las generaciones futuras. González de Alba es el único que revisa su testimonio varias veces y además corrige otras voces del canon de Tlatelolco, como la de Elena Poniatowska. Según el escritor, los jóvenes anuncian cada año que el “2 de octubre, no se olvida” pero no conocen una versión fidedigna. González de Alba se posiciona como figura

paternalista y poseedora de la verdad de Tlatelolco, una verdad que pretende “enderezar” para que la juventud continúe la lucha del 68. Existe en su escritura un reconocimiento de la generación de la posmemoria y su papel dentro de la memorialización de Tlatelolco que antes no se había tomado en cuenta. González de Alba participa de manera activa en la transmisión de la memoria del canon a las generaciones posteriores.

El segundo capítulo analiza la posmemoria a través de personajes que ocupan este espacio. La segunda generación de Tlatelolco se introduce en la narrativa en 1999 con *Los años de Laura Díaz* de Carlos Fuentes. En esta novela Fuentes presenta al personaje de la posmemoria por medio de Santiago IV, quien reescribe la historia de su bisabuela Laura y con ella la de su padre quien es participe en el movimiento estudiantil. Este personaje de la posmemoria se retoma en *Transportes González e hija* (2005), de María Amparo Escandón, en el que Libertad procesa y transmite las memorias traumáticas de su padre. Esta recreación de las memorias de Tlatelolco desde una lejanía temporal permite analizar temas antes no abordados, como el trauma. Este trauma se transfiere a las generaciones subsecuentes y se explora por medio de los problemas de identidad que Santiago y Libertad enfrentan. A través de las memorias heredadas, Santiago y Libertad se insertan en ellas por medio de la ficción y llegar a una resolución.

El tercer capítulo considera la contribución del escritor de la posmemoria Bernardo Esquinca y su cuento “La otra noche de Tlatelolco” (2014). El personaje principal del cuento es Germán, quien revive como criatura monótona tras ser masacrado en la ruinas de Tlatelolco el 2 de octubre de 1968. Esta masacre da paso a lo que Esquinca retrata como un sacrificio, que a su vez hace referencia al pasado violento del país. Este cuento resalta la transmisión transgeneracional de la memoria de una generación a otra, ya que se basa en uno de los relatos más populares de Tlatelolco, *La noche de Tlatelolco* de Elena Poniatowska. Por medio de esta

rescritura zombi, Esquinca procesa la memoria de la masacre estudiantil para representarla de una manera relevante a otras generaciones. Las lecturas zombis de Tlatelolco ofrecen interpretaciones diferentes a la memoria, además de reflejar las influencias de la cultura popular en la producción cultural contemporánea.

El cuarto capítulo analiza la primera película del siglo XXI, *Borrar de la memoria* (2010). Esta película es la primera producción cinematográfica sobre Tlatelolco que presenta una trama contemporánea. Señalo que esta película revela la censura de la masacre estudiantil por parte del gobierno y sus efectos en el México contemporáneo. Con esta variedad de producción cultural contemporánea de Tlatelolco se busca recalcar el papel activo que ha tenido la segunda generación de representaciones de la masacre. Se analiza por medio de los cambios políticos del país y teniendo en cuenta la transmisión que se ha dado de la primera ola de voces a la segunda. Es así, por medio de esta transmisión y la participación de la posmemoria, que se combate el olvido del 2 de octubre de 1968.

Capítulo uno

Luis González de Alba:

Reescribiendo el 68 en primera persona

“A Luis González de Alba nunca le pareció justo que mi libro fuera exitoso, porque yo no estuve en el movimiento ni en la cárcel como él. Decía que él sí había vivido la soledad, sufrido y estado en la cárcel, pero otros compañeros de él como Gilberto Guevara Niebla también sufrieron la cárcel, la soledad y la falta de comunicación y sin embargo, nunca se les ocurrió llenarme de acusaciones.”

-Elena Poniatowska, citada en Aristegui Noticias.

“Luis González de Alba, elegiste morir justamente hoy, 2 de octubre, a las 6.10. Fuiste la conciencia histórica del 68. No te olvidaremos.”

-Enrique Krauze, Twitter.

2 de octubre, 2018. En un Zócalo saturado de marchas y prensa, se conmemoran los 50 años de la masacre estudiantil en Tlatelolco. Como parte de esta conmemoración, se recuerdan aquellos que perdieron la vida en 1968 y algunos que sobreviven, pero han muerto en los últimos años. Entre la lista de nombres que se gritan por los altavoces figura una gran ausencia, el nombre de Luis González de Alba. El escritor es uno de los líderes principales del movimiento estudiantil, autor de uno de los primeros textos que denuncian los hechos violentos en Tlatelolco, y además de los pocos participantes del movimiento que revisa constantemente su testimonio. González de Alba termina con su vida en el año 2016, justo el 2 de octubre. Su ausencia en las conmemoraciones del aniversario de Tlatelolco representa el lugar que González de Alba ocupa en la memoria colectiva de la masacre, una posición ya alejada a causa de controversiales posturas y declaraciones del autor. A lo largo de 48 años, González de Alba publica y revisa su

testimonio de lo ocurrido dentro del movimiento estudiantil de 1968, la masacre del 2 de octubre y la lucha por la justicia que sigue hasta ahora. A diferencia de otros de sus compañeros que también comparten públicamente sus testimonios, González de Alba se propone en los últimos años “limpiar” la memoria y corregir los errores que según él se forman y propagan dentro de la versión coral del 68. Esta versión, definida por el autor, se forma a partir de los primeros testimonios sobre el movimiento estudiantil y la masacre de Tlatelolco que surgen poco después del 2 de octubre. ¿Qué es lo que pasa en los últimos años que hace que Luis González de Alba decida separarse de lo que él llama el mito de Tlatelolco y dejar clara su versión? ¿Cuáles son las causas y las consecuencias de estas revisiones? Las respuestas a estas preguntas, complicadas e indispensables, ayudan a entender el trauma de la violencia que viven los estudiantes de 1968 y los cambios en la memoria colectiva a través de los años. La insistencia de González de Alba en escribir y reescribir su versión de 1968 es necesaria para recuperar y superar el impacto que tienen estos hechos en él, y a su vez señala los procesos políticos en México desde el movimiento estudiantil. Los diferentes textos de González de Alba representan su complicada y cambiante posición dentro de la memoria colectiva de Tlatelolco y la izquierda mexicana.

Las siguientes páginas analizan las varias revisiones del testimonio de Luis González de Alba a través de tres textos principales: *Los días y los años* (1971), *Otros días y otros años* (2008) y *Tlatelolco, aquella tarde* (2016). Se sostiene que las constantes correcciones que realiza a través de los años revelan el papel de la izquierda mexicana dentro del movimiento estudiantil y los procesos de memorialización de 1968. El enfrentamiento contra el canon de Tlatelolco que hace González de Alba, contribuye a los procesos de memoria. Este además señala la monopolización de la memoria colectiva y las consecuencias de esta dentro de la lucha por la justicia. Se hace énfasis en el último texto de Luis González de Alba, en el cual adopta un papel paternalista

dentro de la memoria de 1968 y resalta su papel de testigo ocular de los hechos. Esta posición que mantiene incluso después de su suicidio, tiene como objetivo fijarse permanentemente en la memoria colectiva y cambiar la percepción de las generaciones futuras que verán el 68 desde la posmemoria.

Luis González de Alba es estudiante de psicología de la UNAM en 1968. Tras los hechos violentos de julio de ese año, se convierte en uno de los dirigentes del Consejo Nacional de Huelga (CNH) representando a su facultad. El 2 de octubre es detenido en Tlatelolco y llevado a Lecumberri donde permanece por poco más de dos años. En 1971 es exiliado con los demás estudiantes presos, pasando tiempo en Chile. Tras su regreso a México ejerce como escritor y periodista. Su participación dentro del periodismo y la cultura mexicana se mantiene hasta el día de su muerte en 2016, contando con una larga lista de textos narrativos, ensayos y columnas semanales en algunos de los periódicos más importantes del país. El movimiento estudiantil de 1968 y los hechos del 2 de octubre de aquel año, han llegado a ser parte importante de su escritura, en el que figuran los textos antes mencionados y múltiples artículos periodísticos que publica en distintas plataformas. En la prisión Lecumberri escribe y publica *Los días y los años*, primer texto en el que comparte la historia del movimiento estudiantil y anécdotas personales de su tiempo en prisión. Casi 40 años después, regresa a este relato como prisionero estudiantil en *Otros días, otros años*, resaltando su experiencia personal y apuntando a varias correcciones de aquella primera versión sobre el 68. Para este año, González de Alba ya había desatado controversia al denunciar públicamente a Elena Poniatowska de plagio, tema que retoma por última vez en *Tlatelolco, aquella tarde*. Con este último texto, publicado a tan solo meses de su suicidio, González de Alba presenta su último intento por presentar e imponer su versión del 68. González de Alba es una de las fuentes que participan dentro de la formación de la versión coral

de la masacre estudiantil de Tlatelolco, aquellos relatos y testimonios que salen a la luz poco después de los hechos violentos del 2 de octubre. Su primer texto permanece como parte del canon de Tlatelolco y hace eco a una versión de los hechos que se enfrenta directamente a la censura del Estado. Los textos subsecuentes problematizan y destacan los diferentes procesos por los que el testimonio como la memoria tienen que atravesar, y la influencia del contexto político en estos procesos.

A lo largo de su carrera, los tres textos sobre el 68 de González de Alba se catalogan a manera de novela, crónica y testimonios. Algunos de estos términos usados al mismo tiempo, otros representando diferentes momentos dentro de la memorialización de Tlatelolco. Ya que los tres textos parten desde las experiencias del autor y debido el papel que estos tienen dentro de su carrera, se analizarán como textos testimoniales en esta investigación. John Beverly define el testimonio como un texto narrativo desde la primera persona que trate sobre el narrador y en los que se pueden incluir varios géneros diferentes (30-31). Beverly además señala la cualidad política del testimonio al señalar primero la colectividad al representar un grupo de personas y los objetivos detrás de estos relatos. El testimonio se establece como género literario en la Cuba revolucionaria de mediados de los 60 y culmina como género literario en 1983 gracias a la fama del testimonio de Rigoberta Menchú. En los últimos años ha sufrido críticas y se ha problematizado como arma política. Kimberly A. Nance analiza este cambio del testimonio señalando algunas de las críticas que ha recibido en los últimos años: “with the end of the past century came a spate of books in which critics of all political stripes expressed a general suspicion of motives and a profound pessimism regarding the genre’s social possibilities” (5). La percepción del testimonio también depende de la persona que habla y la que sirve como locutora. Nance identifica diferentes tipos de testimonio, aquellos en los que la participación de lo que

llama “collaborating writers” es necesaria debido a la posición marginal del sujeto. Mientras que otros, el sujeto tiene formación como escritor o “experiencing writers” y puede escribir su relato sin la ayuda de alguien más (6). Ya que los textos de Luis González de Alba se publican a lo largo de 48 años y que su papel dentro del movimiento y la cultura intelectual en México cambia también durante este tiempo, es necesario analizarlos dentro de estas variantes que Nance propone. La diferencia entre los tres testimonios de González de Alba es el sujeto que sirve de enfoque, la colectividad presente en el primer texto y que desaparece para ser cambiada por la individualidad del autor como testigo. Mientras que en *Los días y los años* se puede ver la colectividad a través del uso de la tercera persona, la primera persona que pasa a un plano principal en los textos siguientes refleja el cambio en las memorias que nos presenta el autor y el objetivo de estos. Conforme reescribe su testimonio en primera persona, el escritor reflexiona sobre su experiencia a partir de puntos muy diferentes y reacciona ante una versión de los hechos que se forma desde una posición política y social muy particular en 1968.

1.1 “Those were the days”

Luis González de Alba se inspira en la canción que hiciera famosa Mary Hopkins en 1968 para el título de su primera novela testimonial. La canción refleja el espíritu de la época: “those were the days, my friend... we’d fight and never lose, for we were young and sure to have our way” (“Mary Hopkins- Those Were The Days Lyrics”). Estos días, a los que se refieren González de Alba y Hopkins, parten desde un aire de comunidad y de lucha reflejado en las varias movilizaciones juveniles alrededor del mundo. En Latinoamérica los jóvenes se inspiran, además, con el triunfo de la revolución cubana y la posibilidad de cambiar la situación actual de su país. Estas posibilidades se hacen realidad para la juventud mexicana en el verano de 1968. El movimiento estudiantil mexicano surge tras varios enfrentamientos con las autoridades

mexicanas, dando paso a la formación oficial del CNH el 2 de agosto de 1968. En su momento más activo, el CNH cuenta con más de 200 dirigentes estudiantiles de varias universidades de la Ciudad de México, cada uno de ellos representando diversas facultades universitarias y sectores sociales. A pesar de que el movimiento nunca se define a partir de una ideología política, la mayoría de los delegados mantienen afiliaciones a la izquierda, ya sea con el Partido Comunista u otros grupos de la izquierda. Carlos Monsiváis señala que esta ideología que predomina dentro el movimiento es “incontestable” (75), y se demuestra con las imágenes del Che Guevara que adornan las demostraciones de ese verano. Esta inclinación hacia la izquierda del movimiento no desaparece después de la masacre del 2 de octubre, como se verá más adelante, pues incluso en prisión los dirigentes detenidos mantienen sus posturas ideológicas. Es necesario recalcar las ideas políticas prominentes a lo largo del movimiento estudiantil y después del mismo, para entender más a fondo el momento en el que Luis González de Alba escribe y publica su primer texto, *Los días y los años*, pues esta ideología se ve reflejada en la colectividad del texto.

El término común que se utiliza durante el movimiento estudiantil mexicano es el de compañero/a, haciendo alusión a las inclinaciones revolucionarias que mantiene. Son una unidad, a pesar de sus diferencias de clase social, universidad, e incluso ideología política, ya que al entrar al movimiento estudiantil forman parte de un grupo. Tras la masacre estudiantil en Tlatelolco, los sobrevivientes llegan a ocupar otro espacio como víctimas de la opresión del Estado. Llegan a ser parte de la ilusión del buen revolucionario, “the saints and martyrs, the resolute prisoner who resists torture” (Nance 107) y además comparten sus testimonios para combatir el silencio oficial. Hablar y escribir sobre los hechos es un arma necesaria, un acto esperado de los estudiantes sobrevivientes y aquellos que están de su lado. Luis González de Alba no es escritor mientras está en Lecumberri, recuperar la versión del 68 es una continuación

de sus responsabilidades como uno de los líderes del movimiento. González de Alba no se define dentro de la izquierda durante el movimiento estudiantil, aún así, participa en actividades colectivas como la recuperación de estos testimonios. Los escritos del González de Alba llegan hasta la periodista Elena Poniatowska, quien se los entrega a su editor y ayuda a publicar el texto. *Los días y los años* se publica el mismo año que el ahora testimonial canónico de Poniatowska, *La noche de Tlatelolco*, siendo parte de una lista no muy larga de textos que denuncian la masacre de Tlatelolco y los actos violentos del Estado. Sin embargo, estos dos textos ocupan, hasta ahora, un lugar diferente dentro de la memoria colectiva de Tlatelolco, definido desde la posición de cada autor. Mientras que Poniatowska es una de las escritoras y periodistas más importantes de México, y por lo tanto su relato de Tlatelolco ha sido traducido a múltiples idiomas, el texto de González de Alba no goza del mismo reconocimiento internacional. En el momento de concepción de los dos textos tanto Poniatowska como González de Alba mantienen una posición diferente dentro de la cultura mexicana. La autora en 1971 es galardonada con el premio Xavier Villaurrutia por su texto sobre Tlatelolco,¹⁴ mientras que González de Alba tiene que salir de México como exiliado ese mismo año por su participación dentro del movimiento. Estas percepciones iniciales tanto de los autores como de los dos textos, serán tema de análisis y debate para González de Alba en las varias revisiones de su testimonio.

El papel que cumple González de Alba como escritor y recopilador principal de los testimonios en *Los días y los años* se define a partir de la ideología política que predomina dentro del movimiento. Cumple un rol dentro de un imaginario revolucionario y de izquierda. Unos años antes, Fidel Castro dirige su famoso discurso *Palabras a los intelectuales* (1961) en el cual describe el papel del escritor dentro de la revolución: “Tenemos que luchar en todos los

¹⁴ Elena Poniatowska rechaza el premio a manera de protesta por los eventos del 2 de octubre de 1968, declarando “¿quién va a premiar a los muertos?”, frase que continúa siendo popular.

sentidos para que el creador produzca para el pueblo” (13), declara Castro, agregando que los creadores tienen la responsabilidad de crear “dentro de la Revolución, todo; contra la Revolución nada” (11). No solo se espera que los líderes encarcelados escriban o compartan su versión al ser buenos revolucionarios, sino que además esta versión debe compartir la ideología del movimiento estudiantil. Es así como se forma lo que el escritor define después como versión coral, una versión que se mantiene por solidaridad y por cumplir con ciertos ideales.

Los días y los años se escribe a manera de diario, narrando el presente dentro de Lecumberri y el pasado durante la organización del movimiento estudiantil, así como recuerdos infantiles del escritor. Gran parte de las entradas se distinguen por fechas y otras por el tiempo verbal. La narración sobre el movimiento estudiantil y parte de la vida en Lecumberri se narra por medio de la primera persona del plural, el nosotros que refleja la colectividad del movimiento, mientras que la primera persona del singular provee los relatos y recuerdos personales del escritor. Se marca una diferencia entre lo coral y lo personal, el primero representando un lado colectivo de los hechos. Fechado el 1º de enero de 1970, a más de un año de la protesta fatal en la Plaza de las Tres Culturas en Tlatelolco, el primer capítulo nos inserta inmediatamente en la cárcel de Lecumberri. González de Alba describe las condiciones precarias en las que son forzados a vivir, entre suciedad y peligro. Los estudiantes arrestados tanto el 2 de octubre de 1968 como en manifestaciones anteriores comparten una crujía. Se les da su propia área en Lecumberri en un principio por cuestiones de seguridad, ya que presos considerados más peligrosos permanecen en otras crujías. Que el grupo de líderes y participantes del movimiento estudiantil permanezca juntos facilita que el movimiento, de alguna manera, se mantenga vivo. Se organizan huelgas, se dan clases entre ellos y se discuten los sucesos del 68. El Consejo

Nacional de Huelga suspende oficialmente el movimiento estudiantil en diciembre de 1968, sin embargo los estudiantes detenidos continúan trabajando en grupo dentro de la cárcel.

Un grupo de aproximadamente seis estudiantes, entre ellos Luis González de Alba, decide escribir un libro, “un relato conjunto que recogiera la experiencia de 1968 vista desde dentro” (31). Se tiene conocimiento de la versión oficial que propaga el Estado y se decide escribir otra versión para contrarrestarla. Dentro de este grupo destacan líderes del Consejo Nacional de Huelga que han permanecido activos desde 1968, como Raúl Álvarez Garín, fundador del Comité 68 y Salvador Martínez “El Pino”, quien más tarde ocupa varios puestos gubernamentales.¹⁵ El proceso de escritura colectiva que se da para la creación del relato colectivo parece reflejar las dinámicas organizativas del mismo movimiento estudiantil, siguiendo la misma estructura de discusión en grupo y decisiones colectivas. El tema de conversación entre los estudiantes detenidos en Lecumberri parece estar casi siempre relacionado con sus experiencias dentro del movimiento, por ejemplo, las marchas, la convivencia en la UNAM tras el paro y detalles por esclarecer. González de Alba, quien parece estar a cargo de la escritura principal del relato, pone un gran énfasis en saber los detalles exactos de los eventos del movimiento. Las revisiones son colectivas y González de Alba intenta recordar hasta el más mínimo detalle: “¿Te acuerdas de cuando vimos al rector para pedirle que encabezara la manifestación del 1o de agosto? ¿Fue el miércoles?” (45). La clarificación de fechas y detalles en conjunto produce en el lector la sensación de confianza, se considera que la narración es un recuento verdadero e indiscutible. Además, nos lo relatan líderes del mismo movimiento, testigos y participantes desde su inicio hasta el 2 de octubre. González de Alba, sobre todo, se presenta a

¹⁵ Salvador Martínez della Rocca, “El Pino”, fue Jefe Delegacional (1997-2000) y Diputado Federal en la Ciudad de México (2003-2006), Asesor de Jefe de Gobierno de la Ciudad de México y Secretario de Educación en la Ciudad de México (2012-2013) y Guerrero (2014-2015). Ocupa este último cargo en un momento crítico: la desaparición de los 43 estudiantes de Ayotzinapa en Iguala, Guerrero en 2014.

sí mismo como una fuente fidedigna de los hechos del 68. Recalca en varias ocasiones su papel dentro del CNH de reportar al resto de estudiantes de su facultad, papel que cumple sin dificultad pues tiene buena memoria: “siempre daba los informes de memoria” (111). Las narraciones que vemos en este texto, por lo tanto, son testimonios que se enfrentan directamente a la versión construida por el Estado, pretendidamente errónea y cuidadosamente construida. González de Alba además agrega a su texto fotografías de él y sus compañeros en Lecumberri y al ser puestos en libertad. Comparando estas fotografías con las del texto de Elena Poniatowska, por ejemplo, se ve como se resalta la colectividad que describe con el proceso de escritura. La mayoría de estas fotografías retratan al escritor con sus compañeros del movimiento estudiantil, destacando la convivencia entre los jóvenes dentro de Lecumberri. Son fotografías personales que intentan grabar un momento familiar. Mientras que las imágenes en el texto de Poniatowska vienen de periodistas o reportajes de la época, con el fin de documentar lo sucedido. Las imágenes del relato de González de Alba sirven como otra prueba más sobre su participación en los hechos que narra, prueba de aquel movimiento estudiantil que sobrevive dentro de Lecumberri.

Además de dar un recuento más completo y testimonial de los hechos, la escritura de la versión coral cumple con otra meta: “Aunque no logremos más que un triunfo parcial, nuestro mayor mérito será el de haber indicado un camino a seguir” (58). Los estudiantes sienten la responsabilidad de educar a las generaciones futuras, consideran al movimiento estudiantil del 68 como un punto importante del que puede recuperarse un legado. Todo aquello narrado desde la tercera persona del plural cumple con el objetivo de señalar la colectividad del movimiento estudiantil y además formar una versión de los hechos que permanezca dentro de la memoria popular. En cuanto a la memoria colectiva, Maurice Halbwachs declara que, aunque se basa en lo que un individuo recuerde, es también “a current of continuous thought whose continuity is not

at all artificial, for it retains from the past only what still lives or is capable of living in the consciousness of the groups keeping the memory alive. By definition it does not exceed the boundaries of this group” (143). La primera versión que nos da González de Alba, por lo tanto, tiene que existir y formarse dentro de este grupo a pesar de las anécdotas personales que se encuentran a lo largo del texto. Debido al contexto en el que se escribe y la vida de los estudiantes dentro de Lecumberri, en la que se comparte todo, el primer texto de González de Alba es representación de esta memoria colectiva. No es hasta después que González de Alba puede recuperar su memoria individual. No obstante, *Los días y los años* se define a manera de un texto colectivo y parte importante de la versión coral que forma la memoria colectiva del movimiento y masacre estudiantil. La continuidad de la conciencia del grupo se ve reflejada por la convivencia que se da en Lecumberri, ya que induce a la continuación del movimiento estudiantil dentro de la prisión. Las celdas dentro de la crujía de los estudiantes permanecen abiertas durante el día, y los estudiantes pueden ir de una a otra para compartir alimentos y hablar entre ellos. González de Alba describe este ambiente como “una vecindad. Hasta la vida en común, los disgustos, los apodos, las pláticas” (71). Este no es un ambiente extraño para los partícipes del movimiento, pues durante el paro del movimiento estudiantil los diferentes dirigentes vivían en conjunto en las instalaciones universitarias. El CNH que desaparece fuera del espacio de la prisión a finales de 1968, continúa para aquellos detenidos en Lecumberri hasta el momento de su exilio en 1971.

La diversidad en la ideología del movimiento también permanece dentro de Lecumberri. Por un lado, tenemos a los líderes estudiantiles y miembros del CNH (grupo al que pertenece González de Alba), por otro está el grupo comunista o de ideales de izquierda extremistas, y por último algunos estudiantes que no forman parte del movimiento y son arrestados por

simplemente estar en el lugar equivocado. Esta división es visible no solo dentro de Lecumberri, sino también entre los estudiantes universitarios de ese año y el Movimiento en general: no todos están de acuerdo con las acciones del movimiento, y este a su vez se forma por estudiantes con ideologías diferentes. Aquellos que trabajan juntos dentro del movimiento, parecen estar al tanto de sus diferencias ideológicas y parte de su tiempo en Lecumberri se va en debates sobre el tema. González de Alba señala en varias ocasiones el proceso democrático del movimiento tanto dentro y fuera de Lecumberri, las decisiones se discuten y toman en conjunto. Aunque no todos estén de acuerdo en alguna cosa, las decisiones tomadas siempre reflejan a la mayoría del grupo. Hay más democracia dentro del movimiento estudiantil que en el país en esos momentos, pues a pesar de los desacuerdos, se debaten las ideas en conjunto. Esta separación dentro del mismo grupo de estudiantes, tanto dentro y fuera de la cárcel, es importante en *Los días y los años*. Aunque el autor del texto es González de Alba, los detalles de los hechos generales del Movimiento estudiantil son parte de esta colectividad democrática. González de Alba describe sesiones en las que sus dudas sobre fechas o tiempos concretos son aclaradas por otros de sus compañeros dentro de Lecumberri. Cuando se habla de lo coral o conjunto dentro de la narración de González de Alba, hay que recordar que esto representa al grupo del que él es parte y que está de acuerdo con esta versión de los hechos. Por más democrático que sea el proceso, hay un grupo que queda fuera. Es una visión del movimiento que a pesar de su colectividad en la que pueda crearse no representa todas las experiencias o puntos posibles. Son memorias elegidas, y cabe señalar, formadas bajo una cierta ideología y con una meta concreta.

A pesar de su conexión con el movimiento estudiantil y su papel de líder, Luis González de Alba también es crítico de las diferentes ideologías políticas dentro del mismo. En las primeras páginas del texto describe un debate en Lecumberri sobre el papel de la izquierda

dentro del movimiento. Queda claro que no todos comparten la misma ideología política y que a pesar de esto, el movimiento sigue un proceso democrático para tomar decisiones justas. Asimismo, se recalca que no puede haber un líder único pues hay diferentes afiliaciones políticas:

Entre los estudiantes universitarios es frecuente la militancia política en cualquiera de las muchas facciones que constituyen la izquierda. Los trotskistas, maoístas, guevaristas, etc., forman una inextricable red de divisiones, subdivisiones, reacomodamientos y matices que hacen imposible su integración orgánica bajo una sola dirección... por esta misma causa no es posible que en la universidad surja un líder único, reconocido por todos los grupos políticos. (120-21)

Este proceso dentro del movimiento, en el que los diferentes grupos discuten hasta que se llega a tomar una decisión en común, refleja además la formación de la memoria colectiva que se da al escribir su versión. González de Alba sirve de compilador de esta historia y también de ojo crítico hacia la vida tanto del movimiento como de Lecumberri. Su papel se desarrollará y marcará sus textos posteriores. Sin embargo, en este texto, es un intento de recalcar la objetividad del autor y a su vez dar más valor a esta primera versión que ofrece. Se separa del resto no solo con su ideología y su crítica, pero incluso con su apariencia, pues es de los pocos estudiantes dentro del movimiento que tiene pelo corto. Durante este tiempo, el Estado y los medios de comunicación muestran a los estudiantes desde una perspectiva de comunistas rebeldes: “la prensa... sin empañar su fidelidad al gobierno... no publicaba el estruendoso triunfo obtenido; sino el desalojo de la exigua guardia... y el acto supuestamente delictivo, de lesa Patria, consistente en izar una bandera rojinegra en el asta de la central de la plaza” (152-53). La posición de González de Alba dentro del movimiento y de la memoria del 68 se forma a

partir de una posición crítica, y mantiene esta posición por el resto de su vida. En este texto, esta crítica añade valor al testimonio que presenta: si incluso uno de los líderes que no comparte la ideología prevalente del movimiento y es crítico de la misma contradice la versión del Estado, esto señala aún más las fallas del gobierno.

A pesar de que la cronología del movimiento estudiantil se escribe o por lo menos se discute, en conjunto, el 2 de octubre de 1968, momento definitivo tanto para el movimiento estudiantil como para el país, se narra en primera persona. Luis González de Alba es uno de los estudiantes detenidos en el edificio Chihuahua, por lo tanto, es un testigo ocular de ese día. Su papel como líder estudiantil y parte del CNH le proporciona cierto poder a su experiencia, es él uno de los principales en formar esta parte del relato coral, aunque al mantener la narración en primera persona también nos indica que los eventos del 2 de octubre lo afectan personalmente. Es algo que tiene que formar parte del relato colectivo, pero que no puede perder su individualidad ya que esta provee detalles importantes para el recuento de los hechos. González de Alba describe ser cuestionado tras ser detenido y no teme relatar lo que ve, “sin olvidar detalle alguno” (271). El autor es además uno de los primeros participantes de la marcha que ve al Batallón Olimpia y que después los escucha identificarse como tal. A pesar de que es detenido poco después de que empieza el ataque, está seguro de que es un acto violento y mortal: “Yo sí los había visto disparar y la gran mayoría de los muertos lo fueron por heridas de bayoneta, el resto por balas reglamentarias, yo no tenía, duda alguna” (273). Su relato en primera persona también se enfrenta directamente a la censura del Estado:

Relaté la entrevista y luego el mitin, describí la ocupación del tercer piso del Chihuahua por individuos que llevaban un guante blanco... El agente del Ministerio Público escuchaba en silencio. Di todos los detalles que me pidió, pero no dijo: Señorita, escriba.

De todo el relato no se escribió ni una sola línea. Pedí que se sentara en el acta, pero el agente del Ministerio Público arguyó que no asentarían falsedades. (286-87)

La experiencia de González de Alba y los otros detenidos, se borra completamente de la narración que forma y propaga el Estado. Juan J. Rojo resalta el proceso que nos describe el autor al señalar que “González de Alba is at once a historian and a witness, not just to the events of Tlatelolco or 1968 but also to the historical process according to which he is to be written out of the national discourse” (23). Los testimonios que nos presenta González de Alba también señalan la censura activa de la que son parte él y otros compañeros del movimiento estudiantil. Esto resalta la importancia que tiene su testimonio pues se enfrenta directamente a la versión oficial no solo al contar la versión de los estudiantes, sino además al señalar las diferentes tácticas de silencio utilizadas por el Estado.

La versión que presenta *Los días y los años* permanece intacta hasta finales del siglo XX, cuando el autor empieza a hacer correcciones y declaraciones al respecto. A pesar de estas revisiones que se estudian más adelante, cabe señalar la importancia de este texto dentro del canon de Tlatelolco. Se establece, como se ha mencionado, como una de las versiones corales más importantes ya que se forma por los mismos estudiantes y líderes del movimiento.¹⁶ La versión coral gana valor con las anécdotas personales que González de Alba aporta así como sus descripciones detalladas del proceso de memoria colectiva dentro de Lecumberri. Aleida Assmann define el canon como parte de aquello que mantiene la memoria activa en el presente por medio de una colección selectiva, “intended for continuous repetition and use” (98-99). Sin embargo, la canonización del texto no representa la canonización del autor, ya que sus experiencias y papel dentro de la cultura y la política mexicana cambian con el paso de los años.

¹⁶ El diario que González de Alba lleva en Lecumberri y que sirve de borrador para *Los días y los años*, forma parte del Archivo General de la Nación en México junto a otros documentos sobre el movimiento estudiantil de 1968.

Los días y los años representa una parte de su historia sobre Tlatelolco y el movimiento estudiantil, sin embargo, sus textos posteriores demuestran que no representa esta historia en su totalidad.

1.2 Pleitos con la izquierda

La mirada crítica de González de Alba es evidente desde *Los días y los años* al mostrar los diferentes debates dentro del movimiento estudiantil. Esta crítica hacia las diferentes ideologías de izquierda de 1968 es algo que sigue a lo largo de su carrera, y que afecta su relación con los demás exlíderes del movimiento estudiantil y la memoria colectiva. Las inclinaciones hacia la izquierda de aquellos que alguna vez forman el movimiento estudiantil del 68 se confirman años después cuando estos exlíderes, incluyendo a Luis González de Alba, forman parte de la fundación de partidos de la izquierda a su regreso a México. Entre estos partidos está el Partido Socialista Unificado de México, el Partido Mexicano Socialista y el Partido de la Revolución Democrática (PRD). Asimismo, las luchas de la izquierda de finales del siglo XX ligan su causa a aquella del movimiento estudiantil de 1968. El 2 de octubre de 1998, por ejemplo, el subcomandante Marcos rinde honor a la generación del 68 con un discurso en el que además traza la continuación del movimiento estudiantil hasta el EZLN. A lo largo de su discurso Marcos repite “1968. 1998” (2), declarando además que “[l]a realidad de la lucha que sigue... 30 años después... la lucha continúa” (2). Las diferentes figuras intelectuales y del movimiento 68, expresan su apoyo al EZLN reiterando la continuación de su contienda contra el Estado. De igual manera, algunos de los exlíderes del movimiento también lanzan su carrera política en partidos de izquierda. Raúl Álvarez Garín es candidato en 1999 a la dirigencia del PRD. De igual modo, Salvador Martínez della Rocca también ejerce varios puestos políticos dentro del PRD. Los dos son compañeros de celda de González de Alba en Lecumberri. Otras

figuras intelectuales que siguen ligadas con el 68, como Elena Poniatowska y Carlos Monsiváis, mantienen también su apoyo a los movimientos de izquierda del país.

A pesar de que González de Alba es parte de este grupo en un principio, la ruptura se da tras varios incidentes que narra en detalle en su artículo “Mi pleito con la izquierda”, publicado en *Nexos* en 2010. Dentro de estos pleitos, como los llama González de Alba, resaltan las primeras revisiones de su relato sobre el 68, su crítica hacia el EZLN y el PRD, acusar a Elena Poniatowska de plagio, y por último, su despido de *La Jornada*. Estos incidentes se centran en el hecho de que González de Alba critica la ideología de la izquierda que el movimiento post-68 todavía conserva. Esta crítica parte de varias observaciones que hace el autor que conectan a los partidos de izquierda en México al régimen del PRI. Ya en 1993, González de Alba narra como empieza a revisar su relato de *Los días y los años* en varios artículos en *La Jornada*, apuntando a varios errores que según él hay en el canon de Tlatelolco. Entre estos errores señala detalles sobre los hechos del 2 de octubre y el papel del ejército en la masacre, ya que según el autor, las fuerzas militares no estaban al tanto del plan del Batallón Olimpia. Personajes como Carlos Monsiváis expresan su desacuerdo con las revisiones de González de Alba y en noviembre de ese mismo año no se le permite publicar su columna semanal. Entre las explicaciones a esta decisión por parte del periódico, el escritor declara: “la presión del tótem de la ‘izquierda’ (sea lo que sea) alcanzó dentro de *La Jornada* tal nivel que la subdirectora, Carmen Lira, creyó atisbar con suspicacia una críptica referencia al ocurrente y aplaudido cronista en el texto y decidió censurarlo” (13). En 1994, González de Alba critica al subcomandante Marcos de ser “un farsante, patán e imbécil” (14), lo que según el escritor levanta ataques hacia él por supuesta discriminación en contra de los “indios” (14). Las defensas que González de Alba escribe no se publican, según las declaraciones del escritor. Su posición dentro del PRD como miembro

fundador termina por dañarse completamente tras varias críticas hacia Cuauhtémoc Cárdenas.¹⁷ Con el grupo de intelectuales mexicanos, también de ideología de izquierda, la relación se ve afectada a finales de 1997 cuando González de Alba pide en su columna de *La Jornada* que Poniatowska corrija varias citas de él que son atribuidas a alguien más.¹⁸ Poniatowska, como se ha mencionado, ocupa un lugar privilegiado dentro de la memoria de Tlatelolco y de la izquierda mexicana, la confrontación entre ella y González de Alba corta con los lazos entre el escritor y estos dos grupos. González de Alba es despedido de *La Jornada* tras este incidente y varios intelectuales y participantes del movimiento estudiantil publican también sus críticas y objeciones en contra del escritor. Raúl Álvarez Garín responde a través de un artículo en *Nexos* en el que no solo resalta la colectividad de la memoria de Tlatelolco y los testimonios que se forman alrededor de este tema, sino también el papel importante que tiene Poniatowska dentro de esta memorialización: “la publicación de *La noche de Tlatelolco* fue un acto de valor inusitado, tanto de Elena como de Neus Espresate, la editora responsable de Era” (2). Se condenan las declaraciones de González de Alba, provocando que el escritor revise formalmente su versión de los hechos en textos subsecuentes.

Un poco antes de *Otros días y otros años*, González de Alba publica *AMLO: La construcción de un liderazgo fascinante* (2007), texto en el que reúne seis años de críticas al Partido de la Revolución Democrática (PRD). Estos artículos González de Alba liga al PRD y su agenda política a aquella del Partido Revolucionario Institucional (PRI): “[e]l PRD ha sufrido de tal

¹⁷ González de Alba señala ser parte de la fundación del PRD, sin embargo, estos “pleitos” con la izquierda mexicana terminan por alejarlo del partido.

¹⁸ Dentro de los círculos intelectuales se rumora que, ante la petición pública de González de Alba, Monsiváis exige a la directora de *La Jornada* despedirlo. González de Alba comparte este episodio en “Mi pleito con la izquierda” narrando la demanda de Monsiváis “¡O Luis o yo!” (4). Esta reacción de Monsiváis representa la actitud que se toma en contra de González de Alba a partir de este momento.

degradación moral que, convencido como Fidel Castro de tener la razón histórica, no sólo hace lo mismo que criticaba como oposición, sino que lo hace con entera convicción de que hace bien” (170). Asimismo, apunta a un par de rumores que acercan aún más al PRD con el PRI del 68: “luego de dar empleo a miembros del Batallón Olimpia, el grupo que acribilló estudiantes y soldados en Tlatelolco el 2 de octubre de 1968, y de hacer senadora a la amante del presidente Díaz Ordaz” (76). El tema de los supuestos exmilitares que contrata el PRD es algo que critica aún estando en *La Jornada*, mientras que la otra acusación se refiere a la actriz mexicana Irma Serrano, diputada y senadora tanto por el PRI como por el PRD. El desencanto de González de Alba con la izquierda mexicana es el lazo que mantiene con el partido responsable de los eventos en 1968, el escritor lo ve como una continuación de este poder. En este texto también hace referencia al caso por genocidio que se levanta en contra de los supuestos responsables por el 2 de octubre, declarando de forma sarcástica que “[l]os genocidas nos soltaron” (160). González de Alba sostiene hasta el día de su muerte que a él y a los demás miembros del movimiento no se les detiene con el fin de matarlos, por lo tanto para el autor esto prueba que no hay fines genocidas en esas acciones del gobierno.

Con estas críticas, González de Alba abandona su papel de buen revolucionario que parece mantener en Lecumberri al ser parte del recuento colectivo y del movimiento estudiantil. Se enfrenta no solo a la ideología predominante del movimiento sino también a la memoria colectiva que lo define después de 1968. Recordando las palabras de Castro, González de Alba hace lo contrario a lo que se espera por su papel como sobreviviente e intelectual de la izquierda, sus comentarios van en contra de la revolución en todo sentido. Se asume que el movimiento y la izquierda mantienen la misma ideología, y a la vez que los personajes dentro de estos mantengan también su posición. Sin embargo, González de Alba ya ha abandonado su posición como

delegado universitario, y a finales de los años 90 ya es un escritor y crítico establecido. Su posición cambia y produce nuevos cuestionamientos sobre la memoria de Tlatelolco. Asimismo, ya no existe la urgencia de hablar sobre lo ocurrido en 1968 ya que textos como el suyo y el de Poniatowska son parte ahora de la memoria colectiva. Hay un canon establecido sobre Tlatelolco, y aunque él pertenece a este canon, ahora también ocupa un papel como periodista y por lo tanto tiene otros objetivos. Sus columnas se publican cada semana en diferentes periódicos, presentando opiniones en distintos temas. Como periodista, la voz de González de Alba provee diferentes matices y un alcance mayor en contraste con su voz de estudiante. Además, como se menciona anteriormente, incluso dentro de Lecumberri durante las conversaciones sobre la ideología política del movimiento, González de Alba parece siempre mantenerse al margen de los debates ideológicos, sirviendo de ojo crítico cuando es necesario. Con sus declaraciones, consideradas anti-izquierda, a final de los años 90 establece distancia entre él y el compañerismo que otros líderes y figuras del movimiento estudiantil aún conservan. Cuando se publica su segundo texto sobre Tlatelolco, *Otros días, otros años*, la revisión de su primer texto, González de Alba se enfrenta a otro tipo de censura: aquella por parte de sus excompañeros del movimiento y de la izquierda mexicana en la que hasta finales del siglo XX es parte. González de Alba no es invitado a diferentes eventos conmemorativos sobre la masacre estudiantil, la ausencia del escritor dentro de la memorialización colectiva de Tlatelolco en esta época se hace evidente.¹⁹ Kimberly A. Nance señala lo difícil que puede ser para un escritor escribir algo que vaya en contra de la versión colectiva revolucionaria: “Those who would write

¹⁹ Tras la muerte de Álvarez Garín en septiembre de 2014, González de Alba publica un breve homenaje en *Nexos* en el que menciona la relación alejada que tenía con su excompañero y otros exlíderes del movimiento tras su regreso de Chile. Cabe recalcar, como se ha mencionado, que Álvarez Garín defiende a Poniatowska tras la acusación de plagio de González de Alba.

about contrary events are faced not only with the difficulty of finding the right words to describe them, but also with resisting the personal and social sanctions that will fall on their description” (107). El escritor utiliza el testimonio, arma importante de la izquierda, para desmentir detalles de la versión coral. Al reescribir su versión del 68 González de Alba retoma la primera persona, dejando de lado la colectividad del movimiento, además de que da a conocer su preferencia homosexual, una parte de su identidad que no tiene lugar dentro del espacio de buen revolucionario en el que participa como estudiante.

En esta revisión de *Los días y los años* vemos una estructura similar a la de aquel primer relato. Tenemos varias líneas de tiempo a lo largo del texto: los años en Lecumberri (68-71), el tiempo que pasa en París durante los 80, y finales de los 90 a principios del siglo XXI, ya de regreso en la Ciudad de México. La narración en Lecumberri que nos presenta González de Alba en *Otros días, otros años* deja atrás la colectividad que se ve en su primer texto. Ahora el enfoque de su relato es la relación amorosa que tiene con Pepe, otro de los presos en Lecumberri, y su papel como testigo en los hechos de 1968. Aunque González de Alba en el año de la publicación de *Otros días, otros años* vive su homosexualidad abiertamente,²⁰ en su primer texto no hay una mención explícita sobre el tema. Relata, por ejemplo, ver una película en Chile con los demás exiliados tras Lecumberri en la que una escena sexual entre dos hombres causa que la mayoría de sus compañeros salgan del cine molestos. González de Alba, el homosexual, no puede existir libremente dentro del movimiento ni en el legado del 68. La homosexualidad, da a entender, es algo que no se acepta y que por lo tanto no puede compartir dentro del movimiento. Aunque algunas de estas intimidades tomen lugar al mismo tiempo que su función como buen

²⁰ En 1975 publica “Contra la práctica del ciudadano como botín policíaco” junto a Carlos Monsiváis en la revista *Siempre!*. Este se considera el primer manifiesto público por parte de los intelectuales mexicanos en defensa de la comunidad homosexual.

revolucionario, no pueden existir en el mismo plano narrativo. Es una memoria que solo puede compartir con Pepe, el único que tiene acceso a esta parte de él. No hay espacio en *Los días y los años* para su relato personal, por lo tanto, es indispensable escribir este libro, para él, para Pepe y para el legado del 68: “Le tenía un libro, dedicado previamente: aquel del que tanto le había hablado mientras lo escribía y donde él no aparece aunque llenaba mis noches y mis días” (135). Y a pesar de que el enfoque de este texto parezca ser las relaciones personales del autor, el 2 de octubre de 1968 forma parte primordial dentro de la narración. La mayor parte de las reflexiones sobre el 2 de octubre se dan en conversaciones con Pepe, mientras que otras son reflexiones desde el “presente”. En las primeras páginas apunta que el 2 de octubre es el fin del movimiento (10), algo que no hace en el primer texto pues como se ha demostrado el autor describe su continuación dentro de Lecumberri. Y más adelante rectifica algunos puntos sobre su primer texto: “Allí escribí, deformada, una historia que ahora enderezo en primera persona” (44). A diferencia de *Los días y los años*, no menciona el proyecto del recuento del movimiento estudiantil como un proyecto de grupo, sino como una crónica personal: “mi relato de aquellos días del movimiento estudiantil y de estos dos de cárcel” (8). Vemos que se aleja de la primera persona del plural, presente a lo largo de su primer texto, hacia la primera persona del singular. Incluso la forma en la que se refiere a su primer texto cambia también en esta revisión al llamarlo “mi crónica” (9) “mi novela” (38), “crónica del 68” (39), subrayando además su papel como testigo: “decidí hacer una crónica: esto vi, esto cuento” (64). Las palabras con las que define este primer relato que intenta reescribir resalta su autoría y la individualidad que recupera.

Uno de los límites del “experiencing writer”, como define Nance a los escritores que debido a su entrenamiento pueden escribir su testimonio de primera mano, es el individualismo o pensar en ellos solamente “rather than aligning... in solidarity with the rest” (112). Dentro de

Lecumberri, González de Alba ha demostrado que pertenece a un grupo del que ni él, como líder revolucionario, ni su testimonio colectivo puede escapar. Por lo tanto, en este segundo recuento de su tiempo en prisión y del 68 utiliza el personaje de Pepe y su inclinación sexual para separarse de aquello que lo define en su primer relato. Pepe es otro prisionero en Lecumberri, perteneciente a la crujía de criminales más peligrosos y al que conoce en el patio de la prisión. La relación con Pepe es parte de la experiencia en Lecumberri que solo González de Alba puede expresar, el individualismo al que ni el movimiento ni la izquierda mexicana tienen acceso. Las conversaciones sobre la masacre estudiantil y el movimiento surgen desde las primeras páginas del texto, cuando el escritor comparte su proyecto con Pepe: “De eso estoy escribiendo ahora... un relato del Movimiento y de estos años de cárcel... combinando los tiempos...” (17). Desde este punto, se aleja del relato colectivo que describe en *Los días y los años*, ya no existe el nosotros que describe en sus sesiones de escritura, posicionándose como el autor y creador principal de este relato. El interés que Pepe demuestra por los hechos de Tlatelolco se presenta de forma natural: “Quiero que me cuentes de esa matanza de miles en Tlatelolco...” (18). Pepe representa al resto del pueblo mexicano que sabe de lo sucedido el 2 de octubre por medio de los rumores y la versión coral que desde entonces se repite. La primera aclaración sobre los hechos que nos presenta González de Alba en *Otros días* es sobre los números de muertos en la plaza de Tlatelolco, uno de los temas más debatidos hasta ahora. La respuesta de González de Alba presenta otra versión, enfrentándose directamente a aquella del movimiento: “- ¿Miles? No creo que fueran miles... se han mencionado trescientos... hasta seiscientos... que son una masacre” (18). Aunque el escritor en estos momentos que narra, 1970 o 71 en Lecumberri, no sabe cuántas fatalidades resultan del 2 de octubre, expresa confusión por la cifra que se ha dado. De nuevo, cabe recalcar que esta aclaración se dé a través de las charlas con Pepe, y no necesariamente una

reescritura directa del primer texto. Se necesita a un mediador para conectar y corregir estas dos historias. Esta aclaración contradice directamente su anécdota en *Los días*, en la que describe haber escuchado los balazos mientras se encuentra boca abajo en el edificio Chihuahua e imagina que todos los presentes son brutalmente asesinados. Si es una duda que tiene cuando está escribiendo su primer texto, como narra aquí, es una duda que no tiene lugar dentro de la versión colectiva que tiene que dar en ese momento.

Pepe continúa demostrando su interés por saber lo ocurrido en Tlatelolco, justificándolo por medio de la curiosidad de su supuesta psicóloga. El papel de la psicóloga sirve para enfocarse en los detalles de la primera versión que el escritor pretende corregir en este texto, es otro personaje por el cual González de Alba puede expresarse libremente ya que se justifica al poner la curiosidad de la “verdad” en alguien más. Al responder a estas dudas de la psicóloga, González de Alba además rectifica su papel como testigo dentro del movimiento y, sobre todo, el día de la masacre estudiantil. La duda sobre el número de muertos en la Plaza de las Tres Culturas es algo que se discute varias veces: “Ayer me insistió mi psicóloga... ¿recuerdas?, sobre lo del 2 de octubre.... Que mucha gente vio los cadáveres que arrastraban los soldados, los tiraban por las escaleras...” (27). Estos son rumores que se vienen formando y propagando fuera de Lecumberri. En algún momento llegan a oídos de los detenidos, por medio de visitas, por ejemplo, y algunos de ellos incluso llegan a formar parte del primer texto de González de Alba. El escritor además señala que la única persona que dice haber visto cuerpos es Oriana Fallaci, reportera italiana, y desmiente esta versión al decir que él no ve las mismas imágenes “y estuve en lo peor” (24). La versión coral se pasa de boca en boca, en estos momentos en los que supuestamente se lleva a cabo esta conversación, no existe otra versión escrita, ni siquiera la de

Fallaci.²¹ Por lo tanto, resulta confuso que González de Alba esté corrigiendo errores que Pepe y su psicóloga tienen de Tlatelolco, a la vez que está trabajando esa misma versión coral que repite algunos de los mismos rumores. *Otros días* es un recuento del pasado en el presente, un presente en el que el escritor tiene acceso a fuentes que antes no estaban disponibles. Por lo tanto, situar la narración en el pasado es una estrategia que le permite desacreditar a otros testigos de los hechos y anteponer su testimonio.

Entre las nuevas declaraciones que se presentan en este texto, González de Alba acepta que parte de la responsabilidad de lo sucedido es del movimiento estudiantil declarando que él “[o]pinaba que nuestra torpeza había llevado a la gente a un matadero y los responsables directos de Tlatelolco éramos nosotros” (60). Estas declaraciones no solo contradicen el motivo principal de buscar justicia que aparentemente está detrás de *Los días y los años*, sino que además confirman parte de la versión oficial en la que se culpa a los estudiantes. Otra parte del discurso oficial que se revalida en este relato es el número de fatalidades: “una masacre de la que tenemos 38 nombres... grabados en un monumento... y son suficientes para hablar de masacre y de crimen. Pero no hubo intención genocida” (107). En el 2006 el Comité 68 levanta cargos por genocidio en contra del expresidente Luis Echeverría y otros líderes militares supuestamente responsables por la masacre de 1968.²² El monumento mencionado por el escritor se construye por medio del Comité 68. Al subrayar que el monumento repite la cifra de muertos oficial, González de Alba acusa a sus compañeros de también revalidar la versión oficial y desmiente sus cargos legales por genocidio. Estas declaraciones aparecen en el texto después de compartir dos

²¹ Fallaci da breves declaraciones desde el hospital el 3 de octubre de 1968. Sin embargo, se niega a dar una entrevista formal y aunque a lo largo de su vida publica algunos recuerdos sobre lo ocurrido el 2 de octubre, es dudoso que González de Alba tuviera conocimiento de estos testimonios en detalle durante su tiempo en Lecumberri.

²² Este comité se funda por exlíderes del movimiento estudiantil, entre ellos Raúl Álvarez Garín y Félix Hernández Gamundi, con el objetivo de buscar justicia por los hechos de 1968 y conservar la memoria.

anécdotas en las que soldados del ejército lo ayudan tras ser detenido el 2 de octubre, primero al ofrecerle comida y segundo al darle una cobija. Se puede concluir por las palabras de González de Alba que rechaza las acciones que sus excompañeros han hecho en contra de los supuestos responsables, e incluso de simpatizar con el ejército mexicano. Su testimonio se está enfrentando no solo a la versión coral que se forma en 1970-71, sino también a los procesos de memorialización y justicia del siglo XXI.

En *Otros días y otros años*, González de Alba abandona la imagen de buen revolucionario de la juventud del movimiento estudiantil y la colectividad que esta representa. Destaca que en Lecumberri todos están “uniformados” (7), es parte del grupo incluso por su apariencia. También viven en una misma área y mantienen una vida muy comunitaria, por lo tanto no puede tener espacio para formar o expresar su propia identidad. En el 68 y durante los años en Lecumberri tiene que mantener la imagen de “un revolucionario, preso político, transformador de México” (90). Asimismo, cuenta su experiencia en formar un relato de manera colectiva, incluyendo historias que le llegan por otros a pesar de no ser creíbles para él: “dejaré también lo de la niña, una página antes, que va cruzando la plaza con una bolsa de pan entre la balacera, con los ojos muy abiertos. Me lo contó una amiga en la visita dominical. ¿No hubo una línea de tropa que le impidiera el paso? Da una imagen de confusión en ese operativo tan poco militar” (9). Estas historias que incluye dentro de la versión coral a pesar de sus dudas, han llegado a formar parte del canon sobre el 68. En su primer texto describe escenas en las que González de Alba y sus compañeros discuten los más mínimos detalles para así poder formar una versión completa y verdadera de los hechos. Que en este segundo texto el escritor declare que algunos de los testimonios incluidos no hayan sido comprobados, o que él mismo no esté seguro de su veracidad, pone en duda la credibilidad de la versión coral e incluso apunta a su error como

compilador. Está corrigiendo su versión de la manera que él pide que Poniatowska haga correcciones a su texto. El tema del número de muertos en Tlatelolco continúa durante las discusiones con Pepe, a lo que el escritor responde:

Ninguno de mis amigos, Pepe, ni uno solo, y fueron muchos los que estuvieron en la plaza ese 2 de octubre, murió... ni fue herido... nadie. Incluso si los muertos no son los miles de Oriana, sino los cientos que decimos nosotros: seiscientos o algo así... y sabiendo que hubo unos cuatro mil asistentes... pues por probabilidades elementales me tocarían dos amigos muertos... (65)

En esta cita González de Alba se posiciona nuevamente, como lo hace con frecuencia en este texto, como una de las autoridades dentro de la memoria de Tlatelolco. Esta autoridad se da por medio de su papel como testigo de los eventos y también en el movimiento estudiantil. La lógica que utiliza en frecuencia para desmentir otros testimonios es la de señalar que él no fue testigo de eso o no conoce a alguien que lo fuera. A diferencia de Fallaci, el escritor es parte del movimiento y por lo tanto su testimonio tiene más valor que otros, por ejemplo, en la cita señala que conoce a una gran parte de los asistentes a la marcha. Nance señala que uno de los cambios por los que atraviesa el género del testimonio es la crítica a la que se la ha sujeto en los últimos años (5). El caso más conocido al respecto es el del antropólogo David Stoll quién investiga con detalle el testimonio de Rigoberta Menchú. Nance apunta que el testimonio ahora se presenta con “a general suspicion” (5). González de Alba en *Otros días* ejerce este papel de crítico, la diferencia entre su postura y la de Stoll es su papel como testigo, con su propio testimonio y ahora en primera persona, que tiene el poder de desmentir y corregir la memoria colectiva.

1.3 Limpiando la memoria

En los años previos a su suicidio, Luis González de Alba expresa su descontento hacia la forma en la que se conmemora y recuerda el movimiento del 68. Declara en varias ocasiones que es lamentable que se recuerde la masacre de Tlatelolco por encima de la lucha del movimiento. El 2 de octubre de 2016, cuando decide quitarse la vida, se publica su último artículo dedicado a los hechos de Tlatelolco. “Habrá una manifestación de chavos que no saben qué es lo que ‘no se olvida’ porque ya lo olvidaron o nunca lo han sabido” (“Podemos adivinar el futuro...” 1), declara el escritor. En este artículo apunta a varias acusaciones en contra de Elena Poniatowska que desarrolla en su último texto, *Tlatelolco, aquella tarde*. Las últimas frases de su publicación hacen referencia a recientes enfrentamientos estudiantiles en México: “¿Te habrán arrebatado la Medalla BELISARIO DOMINGUEZ, Gonzalo Rivas Cámara, que salvaste cientos de vidas a costa de la tuya?” (2). Gonzalo Rivas Cámara pierde la vida en el 2011 al evitar la explosión de una gasolinera de estudiantes protestantes de la escuela Normal de Ayotzinapa. En noviembre de 2016 se le otorga la medalla Belisario Domínguez por su valentía y sacrificio, y a petición del escritor. El escritor es uno de los que constantemente señala el crimen en contra de Rivas Cámara, pidiendo, además, que se honre su sacrificio. Con esta alusión a los actos de la escuela Normal de Ayotzinapa, González de Alba reafirma su postura ante la desaparición de 43 estudiantes de Ayotzinapa en el 2014.²³ Tras ese incidente, el escritor critica lo que define como comportamiento violento por parte de los estudiantes:

²³ El 26 de septiembre, 2016, 43 estudiantes de la escuela rural Normal de Ayotzinapa desaparecen en Iguala, Guerrero tras un enfrentamiento con fuerzas armadas que todavía no han sido identificadas. Los estudiantes intentan tomar varios autobuses para asistir a la marcha del 2 de octubre, conmemorando la masacre estudiantil de 1968. Se acusa al alcalde José Luis Abarca Velázquez, candidato del PRD y a su esposa María de los Ángeles Pineda Villa de responsables. El paradero de los estudiantes sigue sin resolverse.

Para arrancar de raíz: los alumnos de nuevo ingreso a normales rurales pasan por novatadas en las que se les enseñan los principios de la “lucha social” además de raparlos: vaciar camiones de cerveza y papitas, secuestrar autobuses para ir a una marcha, golpear al chofer que se resista a la Historia. Eso se les inculca todavía. Exige una reforma. (“Iguala: tragedia y buitres”)

Desmiente, además, la conexión que se hace entre los estudiantes de Ayotzinapa y el movimiento estudiantil de 1968, declarando que “[n]o hay dato alguno de participación del Ejército ni de la Policía Federal... En Tlatelolco hubo un cerco del Ejército y grupos de militares” (“¿Tlatelolco y Ayotzinapa?/I”). Para González de Alba no puede haber comparación entre los hechos del 2014 y de 1968 primero por el comportamiento de los estudiantes y segundo, ya que según él no es un crimen del Estado. La crítica del escritor en cuanto al caso de Ayotzinapa incluso alcanza a los padres de familia que empiezan un movimiento por la búsqueda de sus hijos. En un artículo “¡Yo también quiero ir a Ginebra!” publicado en *Milenio*, González de Alba declara “[l]os padres se niegan a ver las evidencias porque eso implica volver a la milpa, al trabajo: se acabaron las caravanas de autobuses de primera clase, los hoteles, las recepciones como héroes” (1).

Apuntando, además, que la evidencia señala al alcalde de Iguala por el partido del PRD, José Luis Abarca y a su esposa María de los Ángeles Pineda, como culpables de la desaparición de los estudiantes. El caso de Ayotzinapa, que se conecta al 68, para González de Alba es consecuencia de la izquierda mexicana, representada por el PRD, que a su vez critica el régimen del PRI. Es otra prueba para el autor de la continuación de esta opresión.

Las declaraciones sobre Ayotzinapa de González de Alba se agregan a la larga lista de sus pleitos con la izquierda. En respuesta a su postura sobre Ayotzinapa y sus otras declaraciones controversiales varios medios de comunicación posicionaron al escritor como parte de la derecha

mexicana. Al reportar su muerte, *La Izquierda Diario México* lo acusa de convertirse “en un periodista e intelectual conservador y de derecha recalcitrante” (“Se suicidó Luis González de Alba”). SDP noticias comenta que “[l]as obsesiones, fobias y filias que manifestaba en sus textos González de Alba fueron siempre muy aplaudidas por una derecha irracional, que veía en estos escritos a un ‘valiente arrepentido de sus maldades de izquierda’” (“Herencia de odio de Luis González de Alba”). Estos comentarios reflejan la posición complicada que González de Alba tiene durante sus últimos años de vida. Se crea la idea que las opiniones controversiales de González de Alba y su crítica hacia la izquierda mexicana lo hace parte del otro lado, de la derecha. Parece no haber espacio dentro de la izquierda en México para aquellos que cuestionan y se atreven a ir en “contra” al tener opiniones diferentes. El periodista Ricardo Alemán incluso señala el silencio sobre la muerte de González de Alba en los medios de la izquierda: “si el mejor diario mexicano en la destrucción de la democracia no reporta la muerte del líder estudiantil, si no registra un hecho que el resto de los amarillistas periódicos mexicanos colocaron en sus primeras planas, será porque la muerte no se llevó al activista” (“¡Falso! ¡No murió Luis González de Alba!”). Tan solo hay una nota breve en SDP Noticias en la que el actual director del Comité 68, Félix Hernández Gamundi, lamenta la muerte de su excompañero. Sin embargo, la muerte del escritor parece pasar desapercibida, tanto que como se ha comentado en la introducción, no hay mención en las conmemoraciones de la masacre estudiantil. Es, además, una muerte que toma lugar el 2 de octubre, en el aniversario de la masacre, y que parece estar destinada al mismo olvido del fatídico evento que se intenta evitar. Luis González de Alba, sin embargo, planea su muerte con detalle y se asegura de dejar un último texto que recalque y reafirme su postura ante la memoria de la masacre estudiantil.

Tlatelolco, aquella tarde, texto póstumo de Luis González de Alba se presenta en la Feria Internacional del Libro de Guadalajara a finales del 2016, un par de meses antes del suicidio del escritor. En contraste a sus libros anteriores sobre el movimiento estudiantil, este texto deja de lado las anécdotas personales y la narrativa. *Tlatelolco, aquella tarde* se compone de declaraciones y aclaraciones, cada línea hace referencia a parte de la versión colectiva de los hechos que González de Alba desmiente o corrige por medio de su testimonio. Puede sentirse la prisa del escritor de aclarar las “mentiras” a las que alude en textos anteriores,²⁴ presente su muerte por varias enfermedades heredadas y de forma indirecta anuncia su suicidio. Asimismo, se encuentra en un momento importante para la memoria del movimiento estudiantil de 1968, “que cumplirá ya cincuenta años a la vuelta de la esquina, y los hechos de Tlatelolco, se han llenado de expertos que no estuvieron allí ni vieron nada: el mito gana terreno” (10). Este mito que menciona González de Alba se ha venido formando desde los hechos del 2 de octubre de 1968. Se ha formado incluso gracias a las palabras de González de Alba en *Los días y los años*. La diferencia que existe entre el primer texto de González y este último es la colectividad, lo que ayuda a formar ese relato inicial es ahora uno de los puntos principales de crítica. González de Alba busca recuperar su voz, de una vez por todas, y su poder como testigo dentro de la historia del movimiento estudiantil y de los hechos del 2 de octubre: “Quiero insistir en ese testimonio y en otros muchos detalles que conozco de primera mano. Nadie me lo contó: la última y nos vamos” (11). Estas palabras están además cargadas de varios aspectos que no se pueden pasar de largo. Está categorizando su relato como testimonio, algo que, si bien se alude en los textos anteriores, no lo afirma de manera tan clara como aquí. Kimberly A. Nance señala que las voces testimoniales tienen como objetivo compartir su historia de manera persuasiva, “they have made

²⁴ Término usado por González de Alba.

studied decisions regarding the shaping of that speech” (103). Este último testimonio no tiene intermediario, no hay otro personaje que asista en la formación del testimonio ni anécdotas que confundan el género ni la autoridad del autor. Cada frase tiene un objetivo directo al desmentir, reiterar, o corregir testimonios de 1968. Estando consciente de su próxima muerte, González de Alba viene a reclamar un espacio definitivo dentro de la memoria del 68 mexicano con este texto.

Ya que la memoria de la masacre de Tlatelolco y el movimiento estudiantil de 1968 se ha construido a base de testimonios, pues hasta ahora hay muy pocos documentos oficiales que ofrezcan información comprobada sobre los hechos, este último texto de González de Alba se analiza de igual manera. Es un relato más que aporta a la memorialización de los hechos y afecta la memoria colectiva. Incluso el debate que ha surgido entre González de Alba y otras de las figuras que hablan del 68, es parte del proceso de memorialización colectiva. Maurice Halbwachs recalca que:

While the collective memory endures and draws strength from its base in a coherent body of people, it is individuals as group members who remember... I would readily acknowledge that each memory is a viewpoint on the collective memory, that this viewpoint changes as my position changes, that this position itself changes as my relationships to other milieus change (142).

La posición que González de Alba tiene en este último texto no puede compararse al lugar que ocupa en la escritura de los otros dos testimonios. Cada uno de estos textos representa el entorno social del escritor en ese momento. Además de las peleas con la izquierda mexicana que se han visto en las páginas anteriores, en este último existe otro elemento a considerar: el trauma.

Tlatelolco, aquella tarde se publica tras el suicidio del escritor. Planea su muerte para el 2 de

octubre, aniversario de la masacre, una fecha que lo inserta en la memoria del 68.²⁵ Kimberly A. Nance explica que el testimonio ofrece al sujeto procesar el trauma de los eventos al aceptar contar su historia, aunque cada testimonio se produzca entendiendo que hay partes que serán imposibles de narrar (102). Por lo tanto, el último testimonio de González de Alba tiene que analizarse teniendo en cuenta que es el intento final del autor de hablar como sobreviviente de los hechos y, también, como una de las voces cruciales dentro de la memoria del 68.

En *Tlatelolco, aquella tarde*, González de Alba presenta la transcripción de un artículo que se publica en *Nexos* en el año 2011 en el que habla sobre la versión colectiva en *Los días y los años*. Esta versión coral, según el escritor, fue escrita “sin pensarlo” (19) y en su momento fue necesaria para enfrentarse a la versión oficial del Estado que culpa a los estudiantes de iniciar y provocar la violencia contra ellos. Sin embargo, González de Alba parece cambiar de opinión sobre la versión coral que él mismo ayuda a escribir y propagar por años, señalando que la misma fue creada a base de mentiras: “Más de cuarenta años después, nuestra versión coral hace agua porque, confrontados <<los de la voz>>, resulta que no pudieron haber estado donde dicen haber estado ni oído lo que dicen haber oído. Y así ofrecemos un flanco débil: si el gobierno mintió, también nosotros. Quedamos igual” (19). Estos últimos pensamientos de González de Alba están cargados de capas que hay que analizar con cuidado para así poder entender su desencanto con la versión coral de Tlatelolco. Primero, señala que hay un canon, un grupo selecto que se ha dedicado a hablar sobre Tlatelolco y los hechos. Aquellos “de la voz”, como los llama, parecen tener el control sobre la narrativa del movimiento estudiantil y de lo sucedido el 2 de octubre. Acusa a este mismo grupo de no ser testigos del relato que propagan y, por lo tanto,

²⁵ Tras su muerte se publican varios correos electrónicos entre Luis González de Alba y sus editores de *Cal y Arena*. En estos se puede ver que desde el 8 de agosto, 2016 el escritor ya está haciendo planes para su suicidio. Por ejemplo, deja ejemplares editados y listos para su publicación, organiza los derechos de autor de sus obras y anuncia que hará un viaje largo a Grecia.

de haberlo llenado de mentiras. Reafirma González de Alba su papel como testigo, lo que le brinda autoridad para ahora enfrentarse al mismo grupo del que en su momento forma parte. El tener una versión basada en mentiras, según González de Alba, le quita el poder a esta memoria ante el Estado. Anuncia, asimismo, que la meta de sus últimas palabras es la de “limpiar el relato. Porque perdidos en la paja de los detalles hemos debilitado el núcleo duro que explica los muertos y heridos” (20). Añadiendo que, “la clave de los hechos la tenemos de primera mano, un medio centenar de periodistas, algunos colados, y yo: único miembro de la dirección estudiantil (el CNH) del que hasta la fecha sé que fui detenido allí, el largo del balcón del tercer piso del edificio Chihuahua” (20). Estas declaraciones reflejan las décadas de enfrentamientos con la izquierda mexicana así como su constante crítica hacia la memorialización de 1968. De igual manera, adopta una posición paternalista hacia la memoria de Tlatelolco al proponerse “limpiar” el relato con el fin de dejar solo su verdad para las generaciones futuras.

González de Alba procede a dar un resumen a fondo del 2 de octubre, “el paso a paso de lo que vi y oí yo” (21). Lo ocurrido durante la masacre de Tlatelolco ha sido uno de los puntos más disputados y hablados del 68. Incluso como se menciona anteriormente, es de los temas principales de su segundo texto *Otros días y otros años*. Las palabras que utiliza al describir los hechos más conocidos del 68, como lo son las luces de bengala que se lanzan desde un helicóptero, son ahora en primera persona: “Levanto la vista”, “pienso”, “oigo”, “miro” (22). La aportación más valiosa a la memoria del 2 de octubre de González de Alba es escuchar al Batallón Olimpia identificarse durante el tiroteo: “Lo conté por años y pasó a ser parte del relato coral: ya todos los habían escuchado gritar...” (25). Habla de haber declarado los hechos ante el ministerio, quienes sin inmutarse declaran “¡Eso no se escribe!” (26). El escritor, en este caso, es testigo de la impunidad y censura del gobierno. Su relato, como el de otros, es silenciado por

años. Al describir la masacre en este texto, González de Alba dice: “Supongo, sin ver, tirado en el suelo, que están matando a toda la gente, toda sin excepción, ametrallada” (24). Describe con detalle después lo que escucha mientras está tirado en el suelo, además señalando detalles que forman parte de la versión coral de los hechos. Raúl Álvarez Garín, otro líder estudiantil y compañero de González de Alba en Lecumberri, relata, por ejemplo, escuchar desde la plaza a varios estudiantes gritar por el CNH que en esos momentos se encuentra en el edificio Chihuahua. González de Alba aclara que parte de la formación de esta versión coral es adoptar relatos de otros: “Pero así pasó al acervo de la versión coral: todos habíamos oído a la gente gritar: ¡El Consejo! ¡El Consejo! ¡El Consejo...! Y la habíamos visto correr para salvarnos...” (24). Señalando, además, que nunca se obtienen pruebas de muchas de las declaraciones que se hacen. La posición que toma ante sus ex compañeros del movimiento estudiantil y de Lecumberri refleja las tensiones entre él y el resto de los exlíderes estudiantiles que ya se ha comentado anteriormente. El escritor contradice algunos de los datos que han llegado a formar parte de lo que él llama el mito de Tlatelolco, ignorando que es este mismo mito un punto clave en la preservación de la memoria de lo sucedido en 1968. No hay un recuento exacto de los hechos, por lo tanto, el mito ha llegado a ser una de las únicas armas para mantener los eventos del 68 en la memoria colectiva. El escritor mantiene su postura ante una versión verdadera, no siempre de acuerdo con la versión coral, y además se identifica a sí mismo como poseedor de esa verdad.

En *Otros días*, González de Alba apunta a sus dudas sobre el número de muertos en Tlatelolco, tema que retoma en *Tlatelolco, aquella tarde* señalando el proceso en el que los rumores de las muertes se forman. Relata que él pasa a ser parte de este grupo de fatalidades en su momento:

Alguien a quien le decían El Boche llorando dijo que me había visto <<con el cráneo destrozado por bayoneta...>>. Y así comienza nuestro mito: El Boche bien pudo haber visto muerto a un joven de mi edad y complexión, hasta pudo ver que tenía el cráneo abierto. Pero no era médico ni menos forense. Le habría sido imposible distinguir un cráneo partido (26-7).

Si bien, el escritor ya ha mencionado anteriormente que en grupo se decide aceptar y repetir los testimonios de otros para formar una versión coral de los hechos, aquí subraya las consecuencias de este proceso. Por un lado, hay información errónea, en este caso el rumor de su muerte, y por otro, duda de la credibilidad de los informantes. El no ser médico, según la lógica que aquí presenta el escritor, no le permite a El Boche hacer una evaluación creíble de los sucesos. Sin embargo, no utiliza esta lógica para analizar su propio testimonio. González de Alba hace conclusiones sobre los motivos del Batallón Olimpia a pesar de que no tiene el entrenamiento ni el conocimiento necesario para conocer a fondo la organización militar del 2 de octubre. La refutación de estos detalles se da solo por su testimonio, recalando constantemente su papel como testigo y como uno de los únicos que puede tener acceso a este conocimiento.

Acusa, asimismo, a los partícipes en la versión coral, ahora miembros de la izquierda mexicana, de fabricar un mito alrededor de las muertes del 2 de octubre para apoyar su narrativa y sus objetivos:

Los muertos levantados con helicóptero, los incinerados en el Campo Militar son parte de la afición mexicana por los sacrificios humanos y la sangre o de la prolijidad de personajes ansiosos de reflector. Los muertos fueron contabilizados cuando, ya libres, los dirigentes y otras fuerzas de izquierda fundamos partidos, llegaron a diputados gente con la importancia de Raúl Álvarez Garín, y entre las primeras tareas se

plantearon, como dije una vez y repito, fue investigar los hechos ocurridos en Tlatelolco aquella tarde. (51)

González de Alba alude a la participación de la izquierda mexicana dentro del gobierno mexicano. Varios de los líderes del movimiento estudiantil han ocupado cargos en el gobierno de la Ciudad de México, entre ellos Raúl Álvarez Garín y Salvador Martínez della Rocca “El Pino”. Tanto Álvarez Garín como Martínez della Rocca y González de Alba, fueron parte de la fundación del PRD. Álvarez Garín funda, además, una asociación con otros sobrevivientes de Tlatelolco, en un principio llamada *La Comisión de la Verdad* y ahora conocida como *Comité 68 Pro-Libertades Democráticas*. Como parte de esta organización, en 1993 se investigan varios casos de posibles muertes el 2 de octubre de 1968. La investigación concluye que 40 casos pueden ser corroborados, y la mitad de estos nombres se ponen en un monumento en la Plaza de las Tres Culturas.²⁶ La crítica de González de Alba apunta a que incluso la participación de los exlíderes estudiantiles en puestos de poder y en investigaciones sobre la masacre estudiantil han podido esclarecer los hechos del 68.

Gran parte de *Tlatelolco, aquella tarde* está dedicada al conflicto entre Luis González de Alba y Elena Poniatowska. En la primera parte del texto aclara su papel como autor principal de *Los días y los años*: “Cada semana les leía un fragmento de mi narración... dejaba los originales a Raúl. Me guardaba copias”. Además de subrayar su buena memoria: “De memoria tenía todos los detalles de manifestaciones, mítines y sesiones tormentosas del Consejo Nacional de Huelga, CNH” (33). De igual manera, muestra su habilidad como compilador de otros testimonios al verificar los datos con el resto del grupo: “Y cuando era necesario... pedía confirmación de lo

²⁶ El monumento “La Estela de Tlatelolco” se instala en la Plaza de las Tres Culturas en 1993. Aparecen 20 nombres y edades en el monumento. “La Estela” se ha convertido en uno de los memoriales más significativos de la masacre estudiantil y es el punto de reunión cada año durante la conmemoración del 2 de octubre.

platicado durante meses a quien lo conociera de primera mano. Señalaba quién era el testigo, con frecuencia en forma de diálogo” (33). Y finaliza declarando que a pesar de que su primer texto comienza como un proyecto colectivo, él realiza el trabajo: “Terminé la narración sin que Raúl y Gilberto hubieran escrito ni una línea del análisis” (33). Según expresa después, Raúl Álvarez Garín comparte algunos de los borradores con Elena Poniatowska mientras que esta realiza entrevistas en Lecumberri, pues el relato colectivo dentro de la izquierda no tiene autor específico: “El permiso lo tenía de Raúl Álvarez, el último comunista que no creía en los derechos de autor y considera tierras comunas, el koljós de tierras colectivas un escrito que varios comentan, pero sólo uno escribe y trabaja” (35). En 1997 pide públicamente que se corrijan estos testimonios. La escritora es también responsable de la publicación de *Los días y los años*, pues le entrega estos mismos borradores a su editora y el texto de González de Alba y el de ella se publican el mismo año.

El enfrentamiento con Elena Poniatowska va más allá de las correcciones de su texto ya que reflejan la batalla de González de Alba por ganar su agencia y recuperar su voz dentro de la memoria del 68. Una de las críticas que se le hace al escritor es que haya esperado décadas para reclamar el plagio de su texto. La acusación sorprende a varios intelectuales mexicanos pues incluso Poniatowska y González de Alba mantienen una amistad por varios años. En respuesta el autor señala: “Porque fue necesario, Elena, que te me derrumbaras” (113). González de Alba cita la conexión de Poniatowska con la izquierda mexicana como una de las causas de este derrumbe, sin embargo, también afecta que él ya no necesite de un interlocutor para presentar su testimonio. González de Alba narra releer *La noche de Tlatelolco* y descubrir que el Luis citado en ese texto no lo representa: “Estoy traducido al poniatosko” (74). La crítica hacia Poniatowska se basa a partir de las libertades que se toma como compiladora y editora de los testimonios de su texto, ya

que según González de Alba, la escritora sobrepone su voz dentro de los relatos: “no da mucha importancia a sus referencias. Le importa el sonido general de la obra, no los detalles” (75). Uno de los puntos que desata la crítica hacia el género del testimonio a finales de los años 80 es precisamente el papel activo de los editores. Se espera que el interlocutor o editor del testimonio se borre completamente de la obra para que “the speakers whom they were representing could address readers directly” (Nance 141). González de Alba revisa *La noche de Tlatelolco* primero como crítico literario, segundo como “experiencing writer” que ha escrito sus propios testimonios y tercero como parte de las voces de Tlatelolco que ha sido desplazada de la memoria colectiva.

Las correcciones al texto y papel de Elena Poniatowska que hace González de Alba se basan en el privilegio que percibe de la autora y los datos que él puede desmentir como testigo. Critica a la escritora por ser alguien fuera del movimiento estudiantil, no testigo: “No asistió a manifestaciones ni las vio pasar, así que dependía por completo del relato que le hiciéramos sus entrevistados” (35). Poniatowska empieza sus entrevistas en Lecumberri en 1969, embarazada de su primer hijo, y al finalizarlas “no volvió ... porque tenía obligaciones maternas y miles de cuartillas de las transcripciones para trabajar” (34). La escritora, a diferencia de González de Alba y los demás detenidos, tiene la libertad de entrar y salir de Lecumberri, asimismo, no sufre las consecuencias de aquellos que realmente están involucrados en el movimiento estudiantil. Por otro lado, la versión que Poniatowska recibe de los entrevistados es la versión coral que en parte se forma por medio de rumores no siempre confiables, como demuestra González de Alba en este libro. Falla en su papel como editora de estos testimonios al no cerciorarse de las historias que recibe: “no exigía: Dime únicamente lo que viste e hiciste” ... Y así fue Elena repartiendo párrafos a distintos líderes estudiantiles con un sentido de justicia democrática de las voces”

(35). En cuanto a los errores de contenido del texto de Poniatowska, González de Alba aclara que el ataque violento en contra de los estudiantes el 2 de octubre se da a cabo durante la tarde y no la noche, “título en portada que induce a error porque era de noche, pero va más con el tono deseado por la gayola” (41). Gayola, en este caso, utilizado de forma sarcástica y despectiva en contra de la escritora. Es por esta razón que González de Alba titula su último texto *Tlatelolco, aquella tarde*, para rectificar este error. Poniatowska, además, dedica su texto a su hermano Jan, señalando 1968 como el año de su muerte. Para González de Alba esto es una manipulación de la verdad para que la escritora pueda posicionarse dentro del trauma y del dolor de las víctimas. El hermano de Poniatowska en realidad muere en un accidente de coche en diciembre de 1968. Esta táctica, según González de Alba, es “<<mentir con la verdad>>. Una verdad que induce una mentira” (42). González de Alba justifica las aclaraciones que hace en este texto a manera de dejar un relato de confianza que permanezca en la historia del país y que no pueda ser desmentido por el gobierno. Tiene una preocupación por dejar en claro su testimonio para la prosperidad:

Si el gobierno desea negar mi testimonio, le bastará con realizar una <<reconstrucción de los hechos>> y así probará que desde el quinto piso nadie pudo ver hacia el tercero...
hado que Poniatowska afirma, en un libro reconocido por todos... Por eso, mientras aún vivamos los que podemos clarificar esas confusiones, debemos de hacerlo. (94)

Por medio de esta cita, se puede suponer que el escritor piensa que habrá investigaciones sobre lo sucedido en 1968 en el futuro, y que su testimonio, ahora corregido, será parte clave dentro de esta investigación. Sin embargo, a este texto lo sigue la muerte del autor y si se analiza la versión corregida que deja también hay que señalar que en esta confirma el número oficial de muertos en Tlatelolco y desmiente testimonios de la versión coral. Asimismo, busca cerrar el diálogo en

cuanto lo ocurrido en 1968 al establecerse como autoridad y testigo dentro de la memoria.

Aunque el proceso de revisión que realiza de sus testimonios y los múltiples puntos de vista que representa de acuerdo con su posición y contexto social son valiosos dentro de la memorialización de la masacre, no se puede ignorar que la postura final de González de Alba problematiza la lucha por la justicia que todavía continúa.

“Hay marchas cada 2 de octubre que corean que esa fecha <<no se olvida>>, pero los participantes, entrevistados por diversos medios y a lo largo de años, son prueba de que se ha olvidado: nadie sabe qué es lo que no se olvida, qué ocurrió ese 2 de octubre: <<Mataron a mucha gente>> es la respuesta que más se aproxima y es una en diez” (*Tlatelolco, aquella tarde* 44). La preocupación de González de Alba por educar a las generaciones jóvenes sobre los hechos de 1968 es lo que motiva las múltiples revisiones de sus testimonios. El escritor está al tanto de la segunda generación, los jóvenes que están heredando la versión colectiva de los hechos. Declara en su último texto que esta es una de las razones por la cual revisa y aclara su testimonio, para asegurarse que las generaciones futuras tengan un entendimiento más claro y más cercano a lo que él llama la verdad. Desde *Los días y los años* se presenta el objetivo detrás de los testimonios que se escriben para crear algo que marque un camino a seguir. Sin embargo, como se ha demostrado, este camino cambia para González de Alba por medio de su relación complicada con sus excompañeros del movimiento y la izquierda mexicana, así como el papel que adquiere dentro del mundo intelectual del país. Su experiencia coincide con los cambios que el género del testimonio tiene en Latinoamérica y los diferentes papeles que el escritor ocupa a lo largo de los años. Los distintos testimonios de González de Alba, además de crear nuevas versiones que aportan a la memorialización de 1968, demuestran la posibilidad de confrontar el canon. El debate entre Luis González de Alba y las otras voces del 68 es uno que las

generaciones jóvenes pueden presenciar de primera mano. Esto y la producción cultural que se desata después del cambio presidencial en México en el año 2000 contribuyen a la posmemorialización de 1968 por voces que procesan 1968 desde la distancia.

Capítulo dos

Develando el pasado:

Tlatelolco 68 en Carlos Fuentes y María Amparo Escandón

“Escucho en un pasillo a un grupo de chavos argumentar que el 68 es cosa de otros, que ellos ni siquiera habían nacido... La bronca es no haber estado mientras otros sí estuvieron. La bronca no es que otras generaciones tienen mitos mejores que los nuestros... La bronca es que parecen estarse creando versiones autorizadas, derechos de propiedad. Y eso es lo que hay que destruir. El movimiento no sólo tiene el derecho de las versiones de los participantes, también tiene el derecho de las versiones de los herederos. Y desde luego, da derecho de pertenencia a los que aún no habían nacido”.
-Paco Ignacio Taibo II, '68

Las últimas páginas de *Los años con Laura Díaz*, novela de Carlos Fuentes, relatan la visita de Santiago IV y Enedina al mural de David Alfaro Siqueiros, “América Tropical”. El mural, pintado en 1932 en la ciudad de Los Ángeles, es cubierto por pintura blanca al poco tiempo de ser terminado debido a la crítica que hace del imperialismo y la opresión de Estados Unidos. La representación de un hombre indígena crucificado bajo un águila es demasiado controversial para los delegados, quienes ordenan su censura inmediata. A finales de los 60 la capa blanca empieza a deteriorarse y a revelar partes de la obra de Siqueiros, pero no es hasta los 80 que varios artistas empiezan el proyecto de restauración. El mural que ahora puede ser admirado por el público aún conserva rastros de la pintura blanca que lo cubre por décadas, una tenue capa que nos recuerda la censura al que es sometido y que ahora forma parte de su historia. Esta escena frente a “América Tropical” representa una experiencia similar a la de Santiago IV y Libertad, esta última personaje de María Amparo Escandón en *Transportes Gonzáles e Hija*, al

enfrentarse a los recuerdos heredados del 68 mexicano. Los dos son hijos de víctimas de la violencia del Estado, y están a cargo de quitar la capa de censura sobre los hechos de esa época para así develar la imagen oculta. Es su destino como poseedores de estos recuerdos, y su origen, pues los eventos del 68 también marcan su vida.

La presente investigación analiza la representación del personaje de posmemoria del 68 mexicano dentro de las novelas *Los años con Laura Díaz* (1999) de Carlos Fuentes y *Transportes Gonzáles e Hija* (2005) de María Amparo Escandón. Santiago IV y Libertad son parte de la segunda generación, ausente en la mayoría de las representaciones culturales sobre el movimiento estudiantil y la masacre de Tlatelolco. Santiago IV y su novia, Enedina, son hijos de estudiantes participantes del movimiento del 68 mexicano, mientras que Libertad es hija de un joven profesor de la UNAM que se encuentra en medio de la violencia militar en contra de los estudiantes. Se argumenta que a través de la generación de posmemoria, Fuentes y Escandón nos ofrecen reinterpretaciones del 68 mexicano y exploran las consecuencias del mismo a través del trauma y sus manifestaciones en la generación subsecuente. Estas aportaciones se hacen principalmente gracias al arte y sus variadas expresiones que le permiten tanto a los autores como a los personajes entablar una conexión personal con las tragedias narradas. Asimismo, resaltan el proceso de memorialización por medio de la ficción y el arte, herramienta esencial para la generación de la posmemoria y para las contribuciones a la misma por parte de Fuentes y Escandón. La investigación parte de una presentación breve del contexto histórico y es seguido por las siguientes partes: la representación del 68 por Fuentes y Escandón, la subjetividad de los personajes en la memorialización de la historia, la formación de la posmemoria y la exploración de las consecuencias traumáticas del 68.

2.1 El 68 mexicano desde la posmemoria

No se puede hablar de la generación de posmemoria del 68 mexicano sin hablar primero de la generación precursora y los eventos que la definen. El personaje de la posmemoria, así como las manifestaciones culturales de la segunda generación sobre el 68 en México, responden directamente a eventos políticos y artísticos. En este año México se convierte en el primer país latinoamericano en ser anfitrión de los Juegos Olímpicos, un reconocimiento al progreso del país. Sin embargo, la preparación para las Olimpiadas se ve desafiada por demostraciones juveniles tras la intervención del cuerpo policiaco de granaderos en una pelea entre estudiantes de preparatoria. El movimiento estudiantil mexicano nace a mediados del 68 tras semanas de enfrentamientos con la policía antidisturbios, exigiendo entre varias cosas la libertad a los presos políticos y señalar a los funcionarios responsables por la violencia contra los estudiantes.²⁷ Se organizan varias manifestaciones por el Consejo Nacional de Huelga del movimiento estudiantil y en una de ellas el 2 de octubre en la Plaza de las Tres Culturas en Tlatelolco que el Estado abre fuego con la aprobación del entonces presidente Gustavo Díaz Ordaz. El evento ahora conocido como la masacre de Tlatelolco constituye un intento por parte del Estado de acabar con las revueltas estudiantiles para así poder prepararse para los Juegos Olímpicos sin ningún disturbio. La versión oficial de los hechos, publicada en varios periódicos, declara aproximadamente tres decenas de muertos. Esta “verdad histórica” es después aprobada por la Cámara de Diputados. Testimonios de sobrevivientes y testigos denuncian cientos de muertos y “desaparecidos”, así como opresión y tortura a aquellos arrestados.

Uno de los primeros intelectuales mexicanos en denunciar la masacre estudiantil es Octavio Paz, quien renuncia a su entonces cargo como embajador en la India en protesta. En su

²⁷ Tomado del Pliego Petitorio del movimiento estudiantil. Publicado en *La noche de Tlatelolco* de Elena Poniatowska, 1971.

poema “Intermitencias del Oeste (3)”, enviado al comité organizador de las olimpiadas,²⁸ Paz denuncia las acciones del gobierno y la censura que se impone sobre el tema: “(Los empleados/ municipales lavan la sangre/ en la Plaza de los Sacrificios)” (68). La limpieza de la Plaza representa el silencio impuesto sobre el tema por parte del Estado. La ciudad, y el país, lucen impecables en la inauguración de los Juegos Olímpicos, mientras que la masacre estudiantil y los cientos de estudiantes desaparecidos pasan a ser parte de la historia no contada de México. A las denuncias de Paz se unen otros intelectuales como Elena Poniatowska, Carlos Monsiváis y Carlos Fuentes. Claire Brewster analiza las respuestas al 68 de estos cuatro escritores señalando que ellos “gave a voice to the students and kept them in the public sphere at a time when the government would rather they languished in obscurity” (67). Esta voz permanece en los textos que estos escritores publican en los años posteriores a la masacre, así como las voces que se les unen por medio de ensayos, novelas, y películas. Brewster también señala que a pesar de que estas primeras denuncias se enfrentan al Estado y denuncian la masacre estudiantil, en realidad tienen poca influencia en el gobierno de Díaz Ordaz (67). A pesar de no tener un impacto político, las representaciones culturales y artísticas de Tlatelolco han contribuido a su memorialización, quedando como evidencia de los eventos trágicos y la censura que se imponen sobre estos. Esta memorialización ha servido para contrarrestar el silencio dentro de la historia de México. A cincuenta años desde la masacre, el tema continúa a recordarse por medio de las palabras de los escritores mencionados, pues la versión oficial del Estado sigue vigente. Mientras que la masacre se encuentra ahora en los libros de texto del país, no hay un consenso sobre lo ocurrido. En las ediciones más recientes de los libros de historia, el movimiento estudiantil se presenta solamente en un párrafo en el que se explica brevemente la lucha de los jóvenes “en

²⁸ El poema no se lee en las celebraciones de los juegos olímpicos, pero se publica en 1969 en *Ladera este*.

contra de la represión y a favor de la liberación” y se describe a la masacre como “triste memoria para la historia mexicana” (Carbajal 201). Este párrafo se coloca usualmente en la sección de movimientos sociales y políticos, entre la descripción del comunismo en México y los movimientos guerrilleros del país. Se apunta a que el gobierno mexicano es el presunto responsable pero la mención de la matanza estudiantil del 68 no va más allá. La cifra de muertos durante el 2 de octubre, según estos textos de historia, no es más de varias decenas validando todavía la versión oficial.

La meta principal de la primera ola de representaciones culturales y artísticas sobre Tlatelolco es denunciar los hechos con la esperanza de obtener justicia. Juan J. Rojo define a esta primera generación como los responsables de crear el discurso sobre Tlatelolco que confronta el recuento oficial: “This void in the official history meant that those with the ability to tell their story, as were the students imprisoned in Lecumberri and activists within the power structure of the movement, were the only voices able to write this history” (3). La historia de Tlatelolco, aquella que no forma parte desde la censura y la opresión del Estado, se conforma entonces por medio de relatos. Desde novelas, testimonios, documentales y ensayos, el 68 mexicano ha sido memorializado por medio del arte. Además de los cuatro escritores que resalta Brewster, tenemos las voces de estudiantes y sobrevivientes del movimiento estudiantil. Son estas representaciones las que todavía se enfrentan a la versión oficial y siguen en la lucha por contar la verdad de aquel año definitivo en la historia de México.

Mientras los cuatro escritores que destaca Brewster forman parte de la primera generación de representaciones del 68, solo un par de ellos tienen una conexión personal con el movimiento estudiantil. Brewster señala que tanto Paz como Fuentes, “lacked direct experience of the students’ thoughts and dreams” (68), contrastando con Poniatowska y Monsiváis quienes

participan ocasionalmente en el movimiento estudiantil y establecen relaciones personales con los participantes. Durante ese año, Fuentes se encuentra en Europa donde es testigo de los movimientos estudiantiles de París y Praga. Aun así, sus aportaciones a la memorialización del 68 han sido significativas y demuestran el interés que el escritor mantiene sobre los hechos violentos de México. En 1971 publica *Tiempo mexicano*, donde reflexiona sobre los momentos políticos clave del país. En 1995, el 68 vuelve a resurgir, esta vez en la novela *Diana o la cazadora solitaria*, así como en la novela *Los años con Laura Díaz* de 1999, y una vez más en *Los 68: París, Praga, México* publicado en su totalidad en 2005. Las primeras dos partes de este último texto se forman a partir de testimonios que cuentan la experiencia de Fuentes en los movimientos estudiantiles de París y Praga, mientras que la parte dedicada a Tlatelolco es una reimpresión de un capítulo de *Laura Díaz*, publicado originalmente años antes. Fuentes no ofrece ninguna advertencia para el lector al respecto: el texto ficcional de Tlatelolco se presenta como parte de las mismas experiencias del autor en París y en Praga a pesar de su ficcionalidad. Y de cierta manera la ficción es el único género disponible para hablar del 68 tanto para Fuentes como para María Amparo Escandón, quien cuenta con solo once años durante la masacre. Fuentes y Escandón aprenden del 68 por medio de otros, quizás por las voces ya mencionadas, así como los medios de comunicación y los recuerdos de los sobrevivientes. Recurren, por lo mismo, principalmente a la ficción para formar su relato y los dos lo hacen a través de un personaje de la generación de la posmemoria en *Laura Díaz* y *Transportes*, respectivamente.

La segunda generación, o la generación de posmemoria, ha sido un tema sobre todo estudiado en el contexto del Holocausto. Marianne Hirsch en *The Generation of Postmemory* define a los miembros de esta generación como los descendientes de las víctimas del Holocausto, una generación que mantiene un lazo familiar con los recuerdos y el trauma del evento (5). Estas

memorias transferidas a la segunda generación a través de historias y recuerdos, son mediadas por los padres y a su vez por el archivo público que se tiene disponible al momento (30). La generación de la posmemoria no se ha manifestado directamente dentro de la memorialización cultural y artística del 68 mexicano, pues hasta ahora no hay alguna representación conocida por uno de los descendientes directos del 68. Sin embargo, al decidir explorar el 68 por medio de Santiago IV y Libertad, Fuentes y Escandón no solo contribuyen una interpretación hasta ahora inexistente, sino que además establecen la conexión familiar que caracteriza a la primera generación. Al hablar de las reinterpretaciones por parte de la generación de la posmemoria, Hirsch señala la importancia del relato familiar en este proceso ya que “[t]he idiom of family can become an accessible lingua franca easing identification and projection, recognition and misrecognition, across distance and difference” (39). La responsabilidad de la generación de la posmemoria no es solamente interpretar los recuerdos heredados, sino además volverlos disponibles a las generaciones futuras y esta accesibilidad se da por medio del relato familiar. Santiago IV y Libertad, personajes de Fuentes y Escandón, ofrecen a los autores la oportunidad de contribuir a la memorialización del 68. La posmemoria, asimismo, les permite entablar una conversación con la primera generación que representa Tlatelolco, pues esta sirve de figura paterna que transfiere sus recuerdos a las generaciones posteriores. En las novelas de Fuentes y Escandón se pueden ver referencias a los textos y otras representaciones de la primera generación, reconociendo su trabajo en crear la memoria de Tlatelolco. La posmemoria no necesariamente pretende cuestionar a la generación anterior, sino que a partir del diálogo y las reinterpretaciones que surgen, se continua el proceso de memorialización.

Como se ha mencionado, la ficción que nos ofrecen Fuentes y Escandón es mediada por los archivos públicos y los textos ya disponibles, y no necesariamente por medio de una figura

familiar directa. De acuerdo con Amy Kaminsky en “Memory, Postmemory, Prosthetic Memory: Reflections on the Holocaust and the Dirty War in Argentine Narrative”, las segundas memorias (pertenecientes a la segunda generación y las subsecuentes) de un evento como el Holocausto (o el 68 mexicano, en este caso), se conforman de posmemorias y lo que ella define como “memorias prostéticas”. Contrastando con las posmemorias propuestas por Hirsch, las memorias prostéticas según Kaminsky no dependen de un lazo familiar o personal para ser transferidas, sino que se trasladan de un sujeto a otro sin importar la relación entre los dos (112). Tlatelolco 68 y el movimiento estudiantil de México, son para Fuentes y Escandón memorias prostéticas, prestadas de otros textos y de aquellos que lo vivieron. Sus relatos son ficcionales, pues es la única manera en la que estos dos escritores pueden contribuir a la memorialización del 68 mexicano. Sin embargo, debido a la singularidad del caso de Tlatelolco, en el que la generación directa de la posmemoria (los descendientes de las víctimas) no ha reclamado su lugar en la producción cultural sobre los hechos, las memorias prostéticas pueden ser utilizadas para formar la posmemoria y crear las segundas memorias de las que habla Kaminsky.

La existencia de las segundas memorias indica la continuación del recuerdo y la lucha en contra del olvido. Olvidar, en el caso Tlatelolco, significa ser cómplice del Estado y validar la versión oficial de los hechos. La preservación y propagación de la memoria, asimismo, es continuar con la lucha por la justicia que comienza con la primera generación. La necesidad de seguir explorando el tema, incluso por aquellos que no fueron partícipes o afectados directos del evento, es en parte debido a la censura que el gobierno mexicano ha impuesto desde el 2 de octubre del 68, día de la masacre de Tlatelolco. Los hechos de aquella noche, así como las acciones del gobierno antes de la masacre, aún no han sido esclarecidos a pesar de las denuncias y protestas de los sobrevivientes. Hasta el año 1989, el gobierno mexicano activamente censura

una película sobre la masacre.²⁹ En los últimos años se han visto varios intentos por parte del gobierno mexicano de reabrir el caso de Tlatelolco,³⁰ sin embargo, no se logra obtener justicia y la versión oficial del Estado no ha sido desmentida. Por lo tanto, cualquier manifestación del movimiento, y sobre todo de la masacre de Tlatelolco, sigue siendo una confrontación directa hacia el Estado y a la falta de esclarecimiento de los hechos. Kaminsky señala que este enfrentamiento es otra de las características de las memorias prostéticas: “a call to others to take on a memory that was never fully developed, or that was cut off from consciousness by official silence during the time of state terror and unfounded fear of instability afterwards” (112). Fuentes y Escandón responden a esta llamada y la llevan un paso más allá al hacerlo a través del personaje de la posmemoria. Representan los dos lados de las “segundas memorias”: el lado que adquiere los recuerdos del archivo ya disponible (que corresponde a Fuentes y Escandón), y el lado que mantiene un lazo familiar con el 68 (por medio de Santiago IV y Libertad).

Santiago IV y Libertad encaran los recuerdos del 68 de manera inesperada, se ven forzados a procesarlos para así poder aceptar su presente. En *Laura Díaz*, Santiago IV comienza su recorrido por el pasado al visitar un mural de Diego Rivera en Detroit, en el que se retrata la industria y el trabajo obrero de la compañía Ford. A pesar de los temas controversiales que Rivera presenta en este mural, Santiago IV se fija en una mirada familiar, la de su bisabuela Laura Díaz plasmada por su gran amigo Rivera. Esto lo inspira a reescribir las memorias que hereda de Laura, memorias que nos relatan diferentes episodios de la vida de la familia Díaz que

²⁹ *Rojo Amanecer* del director Jorge Fons. Es grabada en secreto y su difusión se prohíbe hasta que escenas que representan al ejército mexicano sean borradas. La censura se levanta cuando la película se vende de manera ilegal y no hay manera de detener su proyección. Esta película se discute más en detalle en el capítulo cuatro.

³⁰ En el 2006, el presidente Vicente Fox forma la Fiscalía Especial para los Movimientos Sociales y Políticos del Pasado (FEMOSPP) para la investigación de la masacre de Tlatelolco y otros crímenes del Estado durante la guerra sucia. La investigación abre un caso criminal en contra del expresidente Luis Echeverría Álvarez por genocidio. Sin embargo, en el 2006 bajo un nuevo presidente, la FEMOSPP desaparece y el juicio legal se descarta por falta de pruebas.

a su vez son parte de la historia mexicana. Al final de la novela se nos revela que aquello leído ha sido escrito por Santiago IV con la ayuda de su novia Enedina (los dos hijos de víctimas de la masacre de Tlatelolco), a pesar de ser narrado desde la voz de Laura Díaz. El proyecto de recordar, reinterpretar y rescribir las memorias de su bisabuela, nace de manera espontánea, pero demuestra ser un proceso necesario para la identidad y el futuro de Santiago IV. Libertad, por su lado, se encuentra presa en una cárcel femenina en la frontera de México cuando empieza a narrar su vida. Estas narraciones se componen de historias que su padre le cuenta durante sus viajes en el camión de carga en el que viven, así como experiencias propias que no comparte con nadie hasta ese momento. La protagonista de *Transportes González e Hija* se rehúsa en un principio a contar la razón de su encarcelamiento, pero sin pensarlo coge un libro en la biblioteca del precinto y en lugar de leer las palabras impresas empieza a relatar su historia. Las otras reclusas toman interés en los cuentos de Libertad, y se inaugura el Club de Lectura en el que semanalmente Libertad comparte su historia. El efecto que el 68 tiene para Santiago IV y Libertad se revela durante el recuento de las memorias prestadas, esto se debe a la transferencia de los mismos en la que “the past is internalized without fully being understood” (Hirsch 31). Recordar las memorias heredadas y reinterpretarlas es parte del proceso de entender el efecto que estos eventos tienen en sus padres y en ellos mismos.

A pesar de que normalmente al hablar del 68 se enfatiza la masacre estudiantil del 2 de octubre, tanto Santiago IV como Libertad comienzan su relato de los hechos por el movimiento estudiantil. Samuel Steinberg analiza el papel de la memorialización de la masacre como parte de la misma censura que cubre los eventos políticos del 68: “The massacre has come to obscure, conceal, and protect the memory of the properly political event that it was intended to interrupt” (23). El movimiento estudiantil del 68, según Steinberg, es el evento político que realmente

disturba al país, mientras que la masacre es la consecuencia, se puede decir, de ese disturbio y al hacerla el centro de la memoria del 68 se censura asimismo la labor del movimiento. En otras palabras, centrar el relato del 68 solamente en la masacre es también participar en el acto de censura del mismo. Al narrar también parte del movimiento estudiantil, Santiago IV y Libertad resaltan otras cuestiones que son parte del 68 mexicano además de la masacre estudiantil. Primero, los dos relatos enfatizan en el abuso de poder del Estado y la violencia como un evento constante en contra de los estudiantes desde antes de la masacre. Segundo, también se señala la censura impuesta tanto a la masacre como a los demás eventos de ese año. Tercero, el movimiento estudiantil es el comienzo de la historia de las víctimas (los padres de Santiago IV y Libertad), y por consecuencia también de la segunda generación. Sin los eventos del 68, los personajes no pueden existir, ya que es este el comienzo de su existencia como tales, el momento que define y decide cualquier evento sucesivo. Asimismo, los hechos de este año se demuestran como puntos definitivos para el país, pues las consecuencias de la opresión y la violencia van más allá de la masacre estudiantil. Y, por último, el representar la problemática del movimiento estudiantil ofrece a Fuentes y Escandón una oportunidad de representar esta parte del pasado en sus propios términos. Se menciona anteriormente que a diferencia de otros escritores de la primera generación Fuentes y Escandón no tienen experiencia tratando con los estudiantes del movimiento ni son testigos de la masacre, por lo tanto, esta es otra manera de entablar la conexión con el 68.

La historia de Joaquín González y el 68 comienza a mediados de septiembre de ese año cuando los soldados mexicanos toman Ciudad Universitaria. El entonces profesor de literatura apoya el trabajo del movimiento estudiantil y durante la toma militar de la UNAM trata de escapar pensando que lo buscan por su papel en el movimiento. Asesina accidentalmente a un

general militar al intentar escapar de la universidad, lo que lo lleva a refugiarse por más de una semana en uno de los baños.³¹ Joaquín permanece en el baño por un par de semanas y a pesar de no tener contacto con el exterior durante ese tiempo, puede darse cuenta de los cambios que se hacen en el país desde ese momento: “[e]ra, aun antes de saber que los mexicanos habían cruzado un portal más en su complicada historia y que no había regreso, un presentimiento que marcaba el inicio de un nuevo orden” (54). La toma militar de Ciudad Universitaria el 18 de septiembre de 1968 se considera un ataque no solo al movimiento estudiantil, pues la universidad es su centro de operaciones, sino además a la autonomía de la UNAM. No hay hasta el momento un recuento exacto de lo ocurrido, no obstante, varios reportajes al respecto citan entre seis a diez mil soldados que permanecen dentro de CU hasta el 1 de octubre, pudiendo ser considerado uno de los eventos clave dentro de la lucha del gobierno contra los estudiantes. Salvador Martínez, uno de los líderes del Consejo Nacional de Huelga estudiantil, considera que la ocupación es la causante de llevar a los estudiantes a las calles: “si ese centro no existía, las calles, los barrios, los cafés, los cines y las plazas de la Ciudad de México se convertirían en los puntos de reunión, de agitación y de combate de miles y miles de brigadistas” (50). Martínez también considera la toma de CU como una táctica fallida que en lugar de controlar al movimiento estudiantil desata y justifica ante los ojos del Estado la violencia que culmina en la masacre del 2 de octubre (51). A partir de este momento, no hay intentos de diálogo con el gobierno, y las protestas y confrontaciones entre los dos grupos son más frecuentes. Este es el nuevo orden que Joaquín

³¹ La posmemoria, como se ha señalado, es mediada también por medio de la memoria o representación de la misma ya disponible a esta generación. Escandón en esta parte hace referencia a un texto por Roberto Bolaño publicado en 1998. En el capítulo “Auxilio Lacouture, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, México DF, diciembre de 1976” de la novela *Los detectives salvajes*, se relata el testimonio de Auxilio, una exiliada uruguaya que trabaja en la UNAM. Ella permanece en el baño de mujeres durante la toma militar por miedo a enfrentarse con los soldados. Bolaño retoma el personaje de Auxilio un año después en la novela *Amuleto*. La historia de Auxilio está inspirada en la poeta uruguaya, Alcira Soust Scaffo, quien permanece dos semanas en un baño de la UNAM durante la ocupación militar del 68.

González percibe desde su guarida en el baño de la UNAM, un orden impuesto por medio de la violencia y el temor. El cambio de ambiente en la ciudad se hace evidente sobre todo cuando logra escapar de la universidad y siente que el aire “se había infectado de miedo” (58). La masacre de Tlatelolco llega a oídos de Joaquín por medio de rumores en la calle, lo que lo lleva a sentir aún más miedo y a tratar de encontrar alguna pista de lo sucedido. Sabe que es inútil consultar los medios de comunicación, pues son manipulados por el gobierno. Dentro de la ciudad, cualquier pista que indique la masacre ha sido eliminada: “Toda el área metropolitana había sido aseada y remozada, como lo hace el ama de casa cuando va a tener visita. La sala y el comedor se ven lindos, impecables, pero los roperos y los cajones son un desastre” (59). Al igual que la ciudad, la historia del país se limpia para mantener una imagen positiva del Estado. Las experiencias de aquellos como Joaquín y los desaparecidos solo pueden existir en los cajones, a través de rumores, testimonios e historias. A partir de ese momento, Joaquín González se esconde de la policía y cruza la frontera a Estados Unidos a la primera oportunidad. Jura no regresar a México nunca más y adopta una nueva identidad, convencido desde entonces que es uno de los fugitivos más buscados por la policía mexicana.

Contrastando con Joaquín González, Santiago III (padre de Santiago IV) es estudiante y parte de la organización del movimiento estudiantil. Carlos Fuentes conecta el descontento de los estudiantes mexicanos con las movilizaciones juveniles en otros países, “un país unido a la gran revuelta de Berkeley, Tokio y París” (551), reflejando por un lado los propios intereses y experiencias del autor (quien como se ha mencionado es testigo de los movimientos de Europa), y al mismo tiempo señala el 68 como un año importante para las movilizaciones juveniles en el mundo. Los movimientos internacionales y la cultura popular extranjera sirven de inspiración para los jóvenes mexicanos. Volpi en su investigación sobre el 68 incluso señala que en un

principio el movimiento estudiantil mexicano no es tomado en serio y es criticado por ser “una imitación traicionera de un modelo importado” (246). Aun así, los jóvenes mexicanos levantan su voz con la esperanza de conseguir “un país democrático” (*Laura* 550) que refleje los ideales de libertad y revolución que la historia mexicana enseña. El apartamento de Laura sirve de base para Santiago III y sus amigos, cuyo entusiasmo en los variados debates políticos sobre el movimiento contagia a su abuela, quien sigue con cuidado los pasos de su nieto a través de su cámara fotográfica. Laura Díaz, quien en esta etapa de su vida es una reconocida fotógrafa, y su nieto entran a la Plaza de las Tres Culturas la tarde del 2 de octubre con cientos de otros manifestantes. La atención de Díaz va puesta solamente en su nieto, “sólo tenía ojos para la carne de su carne” (554), fotografiando su rostro a cada paso. La marcha, que es en un inicio pacífica, se convierte en un tumulto que baña de sangre la plaza de Tlatelolco y el lente de Laura capta la muerte de Santiago III. A partir de este momento tanto México como la vida de Laura Díaz se ve marcada eternamente por la violencia y la represión del gobierno mexicano, teniendo que enfrentarse al miedo y el silencio forzado que deja. Este capítulo abre con las palabras del Estado, señalando la represión y la censura: “Nadie tiene derecho a llevarse a un muerto. No va a haber en esta ciudad quinientos cortejos fúnebres mañana...Desaparézcanlos” (549). Tras la masacre, Laura va en busca del cuerpo de su nieto, un privilegio que se le otorga por la alta posición política de su hijo Dantón (padre de Santiago III). Encuentra el cuerpo en una morgue y entre el dolor del duelo recalca que “[e]s un pecado olvidar, es un pecado- se repetía sin cesar” (555). Laura se despide de Santiago III colocando una etiqueta en su pie que lo identifica entre los demás cuerpos en las fosas improvisadas, un acto desafiante en contra de la desaparición forzada por parte del Estado y señal del recuerdo de su nieto que permanece en la familia.

Además de la censura sobre la masacre de Tlatelolco, Fuentes en su apartado sobre la misma señala el enfrentamiento entre el pueblo (sobre todo joven) mexicano y el Estado por medio del desafío de Santiago III ante su padre Dantón, simpatizante y gran amigo del entonces presidente Gustavo Díaz Ordaz. Santiago III rechaza el futuro que su padre tiene planeado para él y va en contra de sus ideales al unirse al movimiento estudiantil. Santiago III entre su lucha expresa que su padre es parte del problema al que los jóvenes mexicanos se rebelan: “no cabemos en el futuro, queremos un futuro que nos dé cabida a los jóvenes, yo no quepo en el futuro inventado por mi padre” (554). Este futuro es la modernidad, como ya se ha mencionado anteriormente, a la que el país se propone ingresar con la celebración de las olimpiadas en México. El conflicto entre Santiago III y su padre Dantón es representativo de la situación por la que pasa México en esos momentos, ya que son dos generaciones enfrentándose por un lugar en el país, y el poder en contra de aquellos que se atreven a cuestionarlo. Mientras las víctimas de la masacre estudiantil desaparecen por órdenes presidenciales, Dantón y el poder parecen no ser afectados:

Gustavo Díaz Ordaz inauguraría los Juegos Olímpicos con un vuelo de pichones de la paz y una sonrisa de satisfacción tan amplia como su hocico sangriento. En el palco presidencial, con sonrisas de orgullo nacional, estaban sentados los padres de Santiago, don Dantón y doña Magdalena. El país había vuelto al orden gracias a la energía sin complacencias del Señor Presidente. (557)

El orden al que regresa el país es por medio de la masacre es y la muerte de jóvenes inocentes. Octavio Paz en sus reflexiones después de los eventos de 1968, “Crítica de la Pirámide”, ve la masacre estudiantil a manera de un sacrificio, una muestra del antepasado mexicano subdesarrollado más que el país moderno que pretende ser. Fuentes asimismo señala el pasado

azteca que el 2 de octubre parece volver a vivir: “Tlatelolco: trono de sacrificios” (556). En un enfrentamiento entre la madre de Santiago III y Laura Díaz se da a conocer que Dantón, padre de Santiago III, no se muestra afectado. Se sugiere que el sacrificio de Santiago III en la Plaza de las Tres Culturas es la liberación de su padre: “Santiago, el hijo, redimió a Dantón el padre” (578), es la muerte de su hijo el precio que paga Dantón para permanecer en el poder. El sacrificio tiene para él un resultado positivo ya que los Juegos Olímpicos pueden llevarse a cabo sin ningún problema. De la misma manera, son los jóvenes sacrificados la razón por la que Díaz Ordaz y su sucesor Echevarría proponen mantener una imagen limpia y moderna del país. Los eventos del 2 de octubre terminan con el movimiento estudiantil y reafirman el poder del Estado.

2.2 Arte, ficción e historia

Al hablar de la experiencia de su padre, Libertad señala primeramente la complejidad de tener una historia definitiva sobre los hechos del 68, señalando las diferentes formas en las que se ha memorializado: “Se dice, y a medida que pasan los años se acumulan más historias al respecto que van del rumor al testimonio y de los hechos a la leyenda, que subieron a los estudiantes a helicópteros y los lanzaron al mar en medio del Golfo de México” (50). Las novelas de Fuentes y Escandón son representativas de esta memorialización que señala Libertad, pues se componen de textos e historias ya publicadas (testimoniales o ficcionales), así como las nuevas aportaciones por parte de los escritores. Debido al silencio y la complejidad del 68 mexicano, cualquier forma es válida dentro de su memorialización. Hirsch en su propuesta sobre la posmemoria muestra que el trabajo de esta generación es traducir el pasado para el presente y el futuro (52). A pesar de que Fuentes y Escandón no comparten el lazo familiar con el 68 que tienen sus personajes, se puede decir que ellos también son traductores del 68, pues a través de sus novelas reinterpretan lo sucedido para así hacerlo accesible al lector. Sus personajes,

asimismo, traducen los recuerdos de sus antepasados por medio de aquellas formas disponibles a ellos. Hirsch establece que la generación de la posmemoria sirve de mediador del pasado para representarlo en “resonant individual and familial forms of mediation and aesthetic expression” (33). Santiago IV, fotógrafo de murales mexicanos, utiliza las fotografías de su bisabuela y los recuerdos de ella, y transformándolos en una narración de su vida a través de los movimientos artísticos y políticos de México. Libertad, por su lado, a pesar de no estudiar una carrera profesional es una lectora de ficción ávida y la única estudiante de su padre, ex profesor de literatura de la UNAM. Su recuento de los hechos se hace por medio del género novelesco, consciente de su posición como creadora y de su público. La exploración del 68, en sus propios términos y por sus propios medios, es necesaria para darse cuenta de los efectos que los eventos de este año todavía tienen en sus vidas. Necesitan traducir el pasado de sus padres junto con el suyo, para así poder entender su presente y mirar hacia el futuro.

El arte como medio de representación y crítica de la historia y el Estado, puede llegar a ser un arma esencial. Así se demuestra en el mural de Siqueiros que se menciona anteriormente, censurado por su crítica al imperialismo norteamericano, y en las diferentes manifestaciones artísticas que son esenciales para mantener la memoria del 68 vigente. Cada representación se da a través de una mediación artística en la que la subjetividad del autor o creador nos ofrece aportaciones únicas. En *Laura Díaz*, Fuentes explora el uso del arte dentro de la representación de la historia mexicana, señalando principalmente las aportaciones a la misma desde una perspectiva personal por medio del personaje de Laura. Laura se convierte en fotógrafa a sus sesenta años al retratar el cadáver de su amiga Frida Kahlo, “era una manera de apartarse de todo lo feo de este mundo sólo para verlo mejor, no para evitarlo; para descubrir la afinidad de Frida la mujer y la artista, no con la belleza, sino con la verdad” (507). Por medio de su cámara, Laura

puede inmortalizar el espíritu de la pintora mexicana que permanece más allá de su muerte. Después de Frida, la Ciudad de México se convierte en el sujeto principal de sus fotografías, la cámara le permite observar el presente y captarlo para el futuro. Laura es atraída a retratar la tragedia, la miseria, el crimen y la muerte; todo aquello ajeno a su vida, pero aun así parte de su país, la otra realidad que solamente puede ser vista y memorializada desde una mirada personal. Desde la muerte de Kahlo en 1954, hasta el terremoto del 57 y la masacre estudiantil de Tlatelolco, el lente de Laura captura instantes de dolor que reflejan el sufrimiento de su país y el de ella misma como testigo de los mismos. Se convierte en una fotógrafa que llega a compararse con uno de los mejores artistas mexicanos: “la poeta que escribe con luz, la mujer que supo fotografiar lo que Posada pudo grabar” (516). José Guadalupe Posada es un ilustrador conocido por sus caricaturas políticas, críticas del gobierno Porfirista, así como estampas de la cultura mexicana. Su arte ha quedado como representación del espíritu mexicano. Asimismo, se compara el arte de Díaz con el de Kahlo, ya que es ella al ser el sujeto de la primera fotografía de Laura la que la inicia dentro de este medio. A pesar de ser cercana a Rivera, Díaz se siente más conectada a Frida por su arte personal, sobre todo los autorretratos en los que se destaca el dolor y sufrimiento personal. Al yuxtaponer el arte de Kahlo y el de Rivera, se revela también la importancia de la conexión personal y lo familiar, al representar parte de la historia de México. Sobre estos dos artistas, Fuentes señala lo siguiente:

Él pinta la épica de la historia de México, la repetición sin fin, a veces deprimente, de máscaras y gestos, de tragedia y comedia. En sus mejores momentos, algo brilla detrás de la plétora de figuras y eventos, y ello es una belleza humilde, una fidelidad al dolor y la forma, a la tierra y sus frutos, al sexo y a sus cuerpos. Pero el equivalente interno de

esta sangrienta ruptura es algo que le pertenece a Frida más que a Diego.

(“Introducción” 9)

Al igual que Rivera, Fuentes escribe el panorama general de México en sus textos, interpretaciones que enmascaran el dolor de la tragedia. Las memorias prostéticas que tiene del 68 solo le permiten este acercamiento general a los hechos. Santiago IV tienen acceso a estas fotografías personales de su bisabuela, es ella su primera maestra dentro del mundo del arte, poseedora de recuerdos y espíritu artístico que le hereda a su bisnieto. Asimismo, el padrastro de Santiago IV es camarógrafo, también víctima de Tlatelolco donde pierde a su esposa y “había logrado filmar escenas entrecortadas, campos de sombra y luz, filtros de sangre, ecos de metralla, de la noche de Tlatelolco” (572). Santiago IV se convierte en fotógrafo también y el reencontrarse con el rostro de su bisabuela en el mural de Rivera le permite recuperar la relación familiar y personal que hereda. Es por medio de este reencuentro en el arte que Santiago IV puede explorar su historia. Y es solo a través de Laura Díaz, y de Santiago IV, el personaje de la posmemoria, que Fuentes puede explorar lo personal e interno de Tlatelolco.

De una manera similar, Libertad es criada entre el arte (en este caso, literatura) y eso le permite expresar las memorias de su padre de la manera que lo hace. Desde pequeña, su padre la envuelve en obras maestras literarias, devorando desde *Hamlet* a *Rayuela* durante sus viajes. Debido a que vive en el camión de carga con su padre, Libertad nunca asiste a la escuela y es el mismo Joaquín González quien se encarga de la educación de su hija. La literatura llega a ser parte importante de su crianza, “[t]odo lo que sé lo aprendí de mi padre... nos leíamos en voz alta uno al otro sobre el constante ronroneo del motor. Nunca fui a la escuela. Aprendí en los caminos” (10-11). Por la falta de espacio dentro del camión de carga, Libertad y su padre se deshacen de cualquier libro después de leído lanzándolo por la ventana, obligando a Libertad a

memorizar todo lo posible de esas páginas antes de perderlas. Asimismo, las telenovelas que ve en las paradas de descanso contribuyen en sus cuentos, pues siempre se siente atraída por la manera en la que las historias se representan para captivar al público. La influencia que la literatura tiene en el Club de Lectura se puede ver no solo en sus técnicas narrativas que se analizan más abajo, sino también en la temática de la misma. Entre todas sus lecturas, *Cien años de soledad* de Gabriel García Márquez llega a tener un lugar especial y trata de convencer a su papá de quedárselo: “me quisiera quedar con éste. Le hice anotaciones casi en cada página” (142). A pesar de que la novela de García Márquez sufre el mismo destino que los demás libros de Libertad, se puede observar la influencia que tiene en ella. En las páginas de *Cien años de soledad*, García Márquez retrata parte de la historia del pueblo Macondo a través del lazo personal de la familia Buendía. Macondo, a pesar de ser un pueblo ficcional, pasa por momentos que se semejan al desarrollo social y político de Colombia, y en términos generales también de Latinoamérica. El texto de García Márquez coincide también con el relato de Libertad (y por supuesto, de Fuentes) en que los dos reinterpretan y representan un enfrentamiento violento en contra de un movimiento social. Una de las partes centrales de *Cien años de soledad* es la masacre de las bananeras, un ataque a trabajadores en huelga por parte de soldados colombianos.³² Sobre la representación ficcional de la masacre en el texto de García Márquez, Lucila Inés Mena señala que después de la masacre Macondo entra en silencio. Los únicos que recuerdan los hechos son la familia Buendía, transmitiendo sus memorias de generación en generación para así enfrentarse al olvido (400). El movimiento y la masacre estudiantil que cuenta Libertad tiene varias características en común con esta parte de la novela de García Márquez. Incluso aquí también se puede ver la influencia que esta literatura tiene en María

³² La masacre ocurre el 12 de noviembre de 1928 mientras los trabajadores protestan en contra de la United Fruit Company.

Amparo Escandón y la importancia que tiene la literatura al memorializar eventos de otra manera olvidados o encubiertos por el poder.

Las historias de Libertad son en un principio tomadas por su audiencia a manera de autobiografía, especulando y discutiendo entre ellas los pormenores de la vida que su compañera por fin empieza a revelar. Varias de ellas confrontan a Libertad con el objetivo de adquirir un adelanto o cualquier otro detalle de la historia entre las sesiones del Club. Al verse encarada con estas preguntas, Libertad identifica su relato como ficción. “Todo es inventado” (22) responde, señalando además que “algunos cuentos se cuentan en primera persona, pero eso no quiere decir que lo que está pasando le haya pasado al narrador, o sea a mí. Les pasa a los personajes de la historia” (23). Al igual que las reclusas, el lector se enfrenta ante la duda sobre la veracidad de los cuentos de Libertad. Por un lado, ella sigue afirmando su ficcionalidad, mientras que por otro sus monólogos internos y el narrador omnisciente nos recuerdan que el Club es el medio por el que Libertad busca desahogarse:

Al leerles a sus compañeras en el Club de Lectura, Libertad revelaba pedacitos de su vida, momentos insignificantes así como hechos cruciales, de repente volcándose todos a chorros de su memoria, y a escasos goteos a veces, pero siempre desobedientes a la cronología, desafiando su deseo de alterarlos a favor de lo que hubiera querido que fuera la verdad. Y como nadie podía saber si los textos que leía eran reales o ficticios, había logrado remplazar la curiosidad de sus compañeras sobre su crimen por un aura de misterio que la rodeaba adonde fuera. (36)

Tanto la audiencia como el lector permanecen envueltos en el misterio de Libertad, buscando señales entre los cuentos del Club y el personaje que esclarezcan las dudas que surgen. El debate sobre la veracidad de los cuentos de Libertad es un tema repetido a lo largo de la novela, y

también tema de debate entre las representaciones de la masacre de Tlatelolco. Juan J. Rojo señala que, aunque la producción literaria sobre Tlatelolco publicada en los años después de la masacre ha llegado a substituir el recuento histórico de otra manera inexistente o censurado (3), Tlatelolco todavía está ausente de cualquier recuento histórico que el Estado ofrece de la época. Además que estas representaciones “manifested itself as a *testimonio*, in some form or another” (3), Rojo agrega que las manifestaciones literarias sobre Tlatelolco han sido un intento continuo de encontrar la “verdad” (10). Una de las diferencias entre las primeras representaciones del 68 mexicano, explorados anteriormente, y las novelas de Fuentes y Escandón, es que estos últimos demuestran sus toques ficcionales abiertamente. Tanto Santiago IV como Libertad dejan clara su subjetividad dentro del relato que nos presentan. Asimismo, Fuentes y Escandón subrayan el papel que la ficción tiene tanto en el relato de sus personajes como en el suyo. La ficción es una de las armas de la posmemoria, tanto de los autores como de los personajes, y el uso de la misma no se oculta. Mientras la primera generación se enfoca en la veracidad de sus recuentos, la verdad que ayuda a su objetivo de justicia, la segunda generación abiertamente expone la subjetividad de la misma. Si bien se indica que Fuentes y Escandón cuentan con las representaciones testimoniales para su relato, las grietas de estos testimonios y las posmemorias de los mismos, surgen desde la ficción, desde la imaginación de los autores.

Libertad hace uso de técnicas narrativas tal como la simplificación de la historia para que sea entendible por el público, y el suspenso con el que concluye cada sesión para mantener el interés. Al presentar argumentos contradictorios en cuanto al debate de verdad contra ficción, Escandón recalca la subjetividad de cualquier relato, así sea histórico o ficcional, para permitir que el lector enfrente tanto a la autora como a Libertad, y empiece a cuestionar de la misma manera que lo hacen las reclusas. Son recuerdos que ella describe de la siguiente manera:

“Algunos eran prestados de las anécdotas que le había contado su papá, pequeños incidentes ocurridos incluso antes de que ella naciera. Otros eran inventados. ¿O no?” (109). En esta cita se señala la subjetividad de Libertad en diferentes planos. Primeramente como posmemoria, segundo como producto de su imaginación, y tercero una pregunta que nuevamente retoma el debate que surge en el Club de Lectura. Ese “¿O no?” cuestiona la percepción de los recuerdos inventados de Libertad así como su valor al ser considerados “ficción”. El hecho de que Libertad tenga que recurrir a su imaginación a falta de una memoria propia, ¿desvaloriza ese recuerdo? Por la descripción de la vida de Libertad, siempre sobre ruedas, sabemos que nunca se le permite quedarse con nada material debido al espacio reducido en el que vive. Los libros que lee y tanto adora tienen que ser arrojados por la ventana y no tienen privacidad. Lo único que le pertenece a Libertad es su memoria en la que atesora recuerdos prestados por su padre, tramas de sus libros favoritos, y relatos de su propia invención. Estas invenciones son lo único verdaderamente propio de Libertad, como señala al ser cuestionada por alguien del Club: “Sólo tenían acceso a la ficción, y era asunto de cada quien aceptarla o no como la realidad” (37). Para Libertad, los recuerdos ficticios no quedan por debajo de aquellos no inventados, incluso para ella no hay necesidad de debatir su ficcionalidad, pues esta es la forma familiar, tanto para Libertad como para su público, en la que las memorias pueden ser conservadas, procesadas, y transmitidas.

En el último capítulo de *Transportes González e hija*, el padre y el novio de Libertad van a recibirla a la prisión tras su liberación. Sus compañeras de cárcel, quienes siguen con cuidado todos los relatos del Club de Lectura, observan entre las rejas el reencuentro entre Libertad, Joaquín y su enamorado Martín. Atentas a la escena, empiezan a señalar detalles que no coinciden con lo contado en el Club, desde el color del pelo de Martín hasta el nombre de su compañera. Desilusionadas recuerdan las advertencias de Libertad: “La verdad es que ella dijo

que todo había sido inventado. Pinche mentirosa” (300). Es interesante resaltar esta escena pues una de las aportaciones que nos ofrece la novela de Escandón es que se tiene la perspectiva del público que recibe la posmemoria de Libertad. No solo son las otras reclusas las receptoras de las historias de Libertad, también el lector forma parte de este grupo. A lo largo de la novela el lector cuestiona constantemente la veracidad de la historia de Libertad a pesar de que su ficcionalidad se haga clara en varias ocasiones. El lector, como espectador de la posmemoria, está encargado a su vez de también procesar estas historias, y, sobre todo, valorizarlas dentro de la memorialización del 68. Se puede, por un lado, tratar de cuestionar cada detalle como lo hacen las demás reclusas y descartar el recuento a la primera discrepancia. O, por otro lado, podemos aceptar la narrativa como tal. Libertad (y Escandón), abren estas memorias, pues su meta es que se presenten, lo demás queda en las manos del lector.

En *Laura Díaz*, por otro lado, la fotografía es el punto de partida de los recuerdos del 68 mexicano, después procesados por Santiago IV a través de la narrativa. La fotografía es clave para contrarrestar la censura que impone el gobierno, pues como se comenta anteriormente, los cuerpos de las víctimas desaparecen y la historia oficial solo declara tres decenas de muertos. “¿Qué era una fotografía después de todo, sino un instante convertido en eternidad?” (550), expresa Laura en algún momento, resaltando el poder de memorialización que tiene este medio. Laura, al fotografiar a su nieto durante la marcha del 2 de octubre, no piensa en un principio que está siendo testigo de una tragedia histórica. Su mirada por medio de su lente es personal, enfocada en Santiago III. Al principio de la marcha, el objetivo de Laura es el de eternizar el rostro en lucha de su nieto, presente a través de palabras como “fotografío”, “fotografiando”, “grabó” que se repiten en la primera parte del capítulo sobre Tlatelolco. Sin embargo, una vez que los ataques en contra de los estudiantes comienzan, la cámara fotográfica de Laura toma otro

papel: “Disparaba su cámara, la cámara era su arma disponible y disparaba sólo hacia su nieto... para el protagonista de su descendencia” (554). Las fotografías de la masacre, aunque aún estén enfocadas en su nieto, son ahora la única defensa de Laura entre el tumulto, “disparó la cámara y dispararon los fusiles” (555). Mientras es testigo de los jóvenes caídos en la plaza, se le viene a la mente la segunda fotografía que toma en su vida: “la conmoción en la plaza fue como el terremoto que derrumbó al Ángel de la Reforma” (555). Tanto el terremoto de 1957, grabado por la fotografía del Ángel caído, y 1968, marcado por la muerte de su nieto Santiago III, son para Laura momentos decisivos y memorializados por su arte. Fotografiar el 2 de octubre de 1968 a través del lente de Laura, es también un acto activo de resistencia y de denuncia hacia el gobierno responsable. Además de dar órdenes de desaparecer los cuerpos de las víctimas, la plaza es despojada, “sacaron a los testigos, no querían testigos, Laura se ocultó bajo las amplias faldas su rollo de película dentro del calzón” (555). Los rollos ocultos por Laura guardan una verdad que contrasta con la oficial y que solo puede propagarse a través del recuerdo, y que además podemos contrastar con aquellas fotografías tomadas por órdenes del gobierno. Tal como señala Susana Domino, “the camera does not kill, but it intends to leave the mark of the past in the present” (45), y Laura Díaz inmortaliza la masacre y la hereda a la generación sucesiva.

Con la construcción de la memoria a manera de resistencia, también existe la memoria del poder, aquellos imaginarios creados para proteger las decisiones del Estado. El fotógrafo Manuel Gutiérrez Paredes es contratado por el entonces secretario de gobierno, Luis Echeverría, para capturar el movimiento estudiantil y la respuesta del gobierno al mismo. Sus fotografías son “un registro detallado de varias de las manifestaciones multitudinarias más relevantes del movimiento... así como algunos aspectos de otros episodios tales como la utilización del ejército contra los estudiantes... y la intervención del Batallón Olimpia la tarde del 2 de octubre en

Tlatelolco” (del Castillo 28). Gutiérrez es el único fotógrafo que tiene permiso de documentar Tlatelolco 68, toma fotografías panorámicas de la Plaza de las Tres Culturas y de decenas de detenidos por el gobierno mexicano. Sus fotografías ahora forman parte del archivo público del 68, pues su esposa donó los derechos a la UNAM. Hirsch, al hablar de las memorias disponibles a la generación de la posmemoria, señala que algunos de los archivos públicos que sirven para mediar sus recuerdos son los archivos creados por el poder. Los eventos del Holocausto también son fotografiados de manera oficial y sirven de base para la traducción de la segunda generación. Cuando confrontamos las imágenes del perpetrador, nos recuerda Hirsch, “we cannot look independently of the look of the perpetrator” (137), una mirada que tiene como uno de sus fines deshumanizar a las víctimas. Las fotografías del movimiento estudiantil por Manuel Gutiérrez siguen esta táctica al retratar escenas generales en las que los estudiantes no tienen una identidad propia. Es por eso que las fotografías enfocadas en Santiago III son tan importantes dentro de la novela, pues se enfrentan directamente a la censura y al discurso deshumanizador del Estado. Incluso Laura señala que “los muertos eran singulares, no había un rostro igual a otro, ni un cuerpo idéntico a otro... esa diferencia era el triunfo de los jóvenes sacrificados derrotando una violencia impune que se sabía absuelta de antemano” (557). El poder que tiene Laura es que inmortaliza un rostro entre los cientos de desaparecidos, además que da un paso más allá al identificar el cuerpo de su nieto con una etiqueta que coloca en su pie, Santiago III, nieto de Laura Díaz y padre de Santiago IV. Su acción es comparable a la de Fuentes y Escandón al representar el relato familiar de la posmemoria en sus novelas, enfrentándose al discurso oficial generalizador y estableciendo las conexiones familiares que han contribuido en esta lucha por la verdad.

Santiago IV es heredero de las fotografías, los recuerdos, y el espíritu luchador de su bisabuela Laura. Sabemos que dentro de la familia se ha guardado la memoria del 68 pues en el primer capítulo de la novela Santiago IV se identifica directamente con los sucesos de Tlatelolco, es hijo “de mi joven padre asesinado en octubre de 1968” (18). Santiago IV, su madre y su padrastro (los dos viudos del 68), y su hermanastra (después novia) Enedina, quien también pierde a su madre el 2 de octubre, se mudan a Estados Unidos poco después de la masacre. Aun así, la memoria de su bisabuela sigue con él. En el momento en el que lo conocemos, Santiago IV está trabajando en una serie televisiva sobre murales de grandes artistas mexicanos, “guardianes de las memorias compartidas” (574) y en un proyecto personal sobre el muralismo de artistas mexicanos en edificios norteamericanos. Estos proyectos son interrumpidos al ver el rostro de Laura Díaz en el mural de Rivera, lo que lo lleva a escribir las memorias de su bisabuela y con ellas revivir la muerte de su padre en Tlatelolco. El proceso de la escritura de los recuerdos ajenos significa que diferentes géneros literarios son utilizados, pues la memoria es subjetiva y hay espacios en blanco por llenar: “hablando con Enedina, recordando todo lo posible, inventando lo imposible, mezclando libremente la memoria y la imaginación” (596). Es, además, una escritura colectiva por medio de dos hijos del 68. El escribir los recuerdos de Laura Díaz es para Santiago IV y Enedina un acto de reflexión propia además de continuar con la memorialización de su pasado colectivo. Santiago IV comparte que:

[T]odo lo recordamos Enedina y yo, y lo que no recordamos lo imaginamos y lo que no imaginamos lo descartamos como indigno de una vida vivida para la posibilidad inseparable de ser y no ser, de cumplir una parte de la existencia sacrificando otra parte y sabiendo siempre que nada se posee totalmente, ni la verdad ni el error ni el conocimiento ni el recuerdo, porque descendemos de amores incompletos aunque

intensos, de memorias intensas aunque incompletas, y no podemos heredar sino lo mismo que nuestro antepasados nos legaron, la comunidad del pasado y la voluntad del porvenir. (596)

Al igual que Laura decide enfocar su lente solo hacía Santiago III, sus recuerdos a través de la pluma de Santiago IV y Enedina son nuevamente miradas personales de la historia. Después de las ilustraciones de Posada, los murales de Rivera, los autorretratos de Kahlo, y las fotografías de Laura, llegamos a la escritura y al nuevo artista: Santiago IV. Santiago IV y Libertad sienten la necesidad de develar el pasado a través de la narrativa, tanto escrita como oral, un proceso que además queda claro dentro de la novela, señalando el arte a manera de una de las armas principales en la memorialización de la segunda generación. Este medio también se utiliza por Carlos Fuentes y María Amparo Escandón, quienes contribuyen al proceso de memorialización por medio de la narrativa. Sus obras son también armas que se enfrentan al olvido y al silencio del Estado sobre la masacre.

2.3 Las consecuencias del 68

Con las memorias heredadas del 68, Santiago IV y Libertad son también susceptibles a las consecuencias de los eventos, incluyendo el trauma que se transfieren de generación a generación. Hirsch apunta que uno de los riesgos de la generación de posmemoria es “always risks sliding into rememory, traumatic reenactment, and repetition” (83). Al recordar y recontar la violencia en contra de sus padres, Santiago IV y Libertad también reviven y descubren el trauma que permanece. Libertad, por ejemplo, descubre el miedo que se apodera de Joaquín tras los eventos del 68 y que lo lleva a desarrollar un delirio de persecución:

Cada día que pasaba, aumentaba su delirio de persecución. Estaba seguro de que alguien andaba tras de él en todo momento. Las barricadas y retenes con los que de vez en

cuando se topaba en algún camino eran para él obstáculos imposibles. Los uniformados eran asesinos a sueldo y con la misión exclusiva de encontrarlo. No le quedaba duda de que su cabeza tenía un precio (87).

Comienza a trabajar como troquero en el norte del país, el único trabajo que le permite seguir huyendo de las autoridades. A la primera oportunidad, cruza la frontera hacia Estados Unidos y decide que no va a regresar a México nunca más. La promesa, sin embargo, queda atrás cuando su esposa quiere visitar a un brujo en Veracruz pues no logra embarazarse. Joaquín, “[c]on el poco valor que le quedaba, se compró un peluquín con copete de bucles rubios para que las autoridades mexicanas no lo reconocieran y se aventuró dentro de su país acompañado de mi mamá” (93). Joaquín vive siempre bajo un disfraz, ocultándose tras diversas identidades falsas a lo largo de los años, y rehusándose a quedarse en un mismo lugar en el que pueda ser fácilmente encontrado. Para él ni siquiera Estados Unidos lo protege de las autoridades mexicanas, pues teme que el poder de éstas puede traspasar fronteras para encontrarlo: “Algún día van a dar conmigo. Al esconderme en las carreteras gringas sólo estoy estirando mi suerte” (123). El delirio de persecución de Joaquín no pasa desapercibido por sus colegas que se burlan constantemente del cambio de nombre del exprofesor y sus manías extrañas como poner cientos de espejos en su camión de carga: “Es como si tuviera que saber quién chingaos viene detrás en todo momento” (203). La única que parece no darse cuenta del trauma de Joaquín es Libertad, quien al haber crecido dentro del delirio de persecución de su padre no puede en un principio distinguir el miedo que controla sus vidas. Esto se debe a que a través de la posmemoria que se impone sobre ella, Libertad es también víctima de este trauma. Hirsch señala que “[t]o grow up with such overwhelming inherited memories, to be dominated by narratives that preceded one’s birth or one’s consciousness, is to risk having one’s own stories and experiences displaced, even

evacuated, by those of a previous generation” (107). Al igual que Joaquín, Libertad también cambia de nombre constantemente. En realidad, el lector nunca se da cuenta de su verdadera identidad, se sabe que al momento de su arresto se hace llamar “Filomena Hernández” y que Libertad es un apodo que adopta ya dentro de la cárcel. Incluso se puede decir que ni siquiera Libertad tiene conocimiento de su verdadera identidad. En un momento al contarle al Club sobre la adquisición de Joaquín de un nuevo camión, relata como éste manda a grabar en la puerta “González e Hija”, Libertad en ese momento se da cuenta que hasta ahora ha vivido bajo la sombra, y las memorias de su padre: “Yo era la “Hija”. La sin nombre. Esas palabras contenían mi identidad. ¿Era yo algo sin mi padre? No. ¿Una empresa podía llamarse “Transportes e Hija”? No. ¿Podría yo vivir de otra manera? Tardé más en contestarme esta pregunta” (170). Esta reflexión lleva a Libertad a darse cuenta del control de su padre y a buscar una forma de rebelarse.

Al grabarse la palabra de “Hija” en el nuevo camión de Joaquín con pintura brillante, comienza un nuevo capítulo en la historia de Libertad y su padre. Libertad aprende a conducir y recibe su primera licencia de manejo, falsa como todos los documentos de su padre, y toma el mando del volante. Por un momento esto le da un sentido de independencia: “Ya no era pasajera de la vida de otro. Por fin tenía control. O al menos eso fue lo que creí” (182). Sin embargo, la relación entre Joaquín y su hija es desafiada con la aparición de Martín, un apuesto joven del que se enamora Libertad. Con Martín, Libertad tiene la oportunidad por primera vez de autonombrarse al identificarse como “Mujer de la Loder”, además de imaginarse una vida que hasta ahora le ha sido prohibida por su padre: un hogar estable. Martín no solo tiene una casa, sino que además lo construye por sí mismo, mientras que con su padre, Libertad está condenada a vivir sobre ruedas. Entre encuentros románticos con Martín, la Mujer de la Loder reconoce

que el vivir bajo el control de su padre, producto del miedo y del delirio de persecución, no le ha dado la oportunidad de experimentar cosas por ella misma. Es con Martín con quien por primera vez pasa tiempo sin su padre y vive algo nuevo, lo que la llena de temor: “Culpé a mi papá de una parte por ese miedo. Pero también me sentía inadecuada para la emoción del amor” (227). Tras sus aventuras con Martín, Joaquín se lleva a Libertad a la fuerza y le prohíbe cualquier tipo de contacto con el chico. En las siguientes semanas, Joaquín rechaza trabajos que lo acerquen a la casa de Martín, interponiéndose entre los sueños de su hija. Donna Kabalen señala que la relación entre Joaquín y su hija es violenta y controladora: “The truck stands as a paradoxical space: the space of a father caring for his daughter, yet it is the realm where the father controls his daughter” (XXXII). Libertad sabe que para volver a ser la Mujer de la Lodera y vivir con Martín tiene que escapar del espacio en el que vive sujeta a las reglas y el delirio de Joaquín. Al enfrentarse con Joaquín tras un primer intento de escape, la Mujer de la Lodera reconoce que su comportamiento es similar al de su padre: “Soy tu hija y no he hecho más que aprender de ti. ¿No huiste tú también?” (278). Por primera vez aquí, Joaquín se enfrenta a una realidad que hasta ahora ha querido ignorar, es él también culpable del comportamiento de su hija al transmitirle el miedo y el delirio que lo ha controlado desde el 68. Este enfrentamiento con su hija, provoca un ataque de golpes en una pelea que después le permite a Libertad huir rumbo a México. Esta huida se ve interrumpida por un terrible accidente que la lleva a la prisión mexicana.

En el último episodio del Club de Lectura, Libertad por fin puede hablar del crimen que comete, un accidente conduciendo el camión de su padre que resulta en la muerte de varios pasajeros de un autobús escolar. Joaquín es testigo del accidente, pues viene persiguiendo a su hija. Sin embargo, su miedo de enfrentarse a las autoridades lo obliga a abandonar a Libertad:

“me miró con ojos de terror antes de soltarme y subirse a la troca” (281). Con esta confesión pública, nuevamente la audiencia del Club debate sobre la ficcionalidad de las historias de Libertad. Kabalen apunta que “the Library Club became a space for unraveling her own life story as she tried to grapple with her own sense of self identity” (XXXI). Son precisamente estas historias y la cárcel femenil que le permiten a Libertad entender el trauma de su padre, y superar el suyo. Ya entre sus cuentos del Club, se da cuenta que el control que su padre ejecuta sobre ella es una consecuencia más del trauma que viene arrastrando desde 1968, “me di cuenta que mi papá sufría una especie de enfermedad, una ansiedad constante que lo ponía nervioso o irritable. Me llevó años comprender lo que el miedo era capaz de provocar” (139). Entre los libros viejos de la prisión encuentra uno sobre enfermedades en el que consulta varias veces la condición de su padre, el delirio de persecución: “Delirio. Paranoia. Joaquín González, el profesor, el troquero, el espectro. Ahora era inofensivo. Cómo deseó Libertad haber podido salvarlo de sí mismo. Sacó el libro de vuelta de debajo del colchón y lo leyó y releyó hasta el amanecer” (196). El espacio de la prisión, en contraste con el del camión de su padre, ofrece a Libertad la oportunidad de expresarse para así poder entenderse y posiblemente encontrar una solución. Ella dice varias veces que dentro de la prisión se siente segura, incluso pide permanecer más tiempo del mandado por su condena, “y fue aquí, en esta prisión, donde por fin aprendí a vivir en una casa sin llantas” (282). Es también en esa prisión, y tras entender el trauma de su padre, que Libertad decide hacer algo para ayudarlo a superarlo. Con la ayuda de dos de sus compañeras que son liberadas antes que ella, planea una visita a su padre. En trajes de militares la Maciza y la Chapopota buscan a Joaquín y entre golpes dicen vengar la vida del “capitán que mataste, pinche cabrón” (289). El encuentro termina con tres palabras que liberan a Joaquín de su trauma: “Estamos a mano” (289). Es gracias a este plan de Libertad que su padre decide ir a buscarla a

México cuando es por fin liberada. No está de más recalcar que la develación del pasado y el trauma que Libertad hereda de su padre, se hace dentro de una cárcel mexicana, ese espacio del que Joaquín González huye en un principio y sigue temiendo aún años después. Libertad cumple, de alguna manera, con la condena de su padre, liberándolo así del miedo que lo sigue desde el 68.

La identidad es otra de las consecuencias del 68 que tanto Santiago IV como Libertad exploran al recontar el pasado. Se menciona anteriormente que la historia de sus padres, Santiago III y Joaquín, comienza con el 68. Es este el momento que los define, al primero como víctima y al segundo como sobreviviente. También Laura, como la ciudad, cambia después de la masacre: “Laura, que lo había fotografiado todo, se sintió sin fuerzas para retratar este nuevo fenómeno: la ciudad se le escapaba de los ojos” (568). En su estudio sobre la identidad y el trauma, Steven Berman muestra que tanto el trauma puede afectar nuestra identidad, así como la identidad que tenemos afecta la manera en la que procesamos el trauma, agregando además que “the strength of memory effects on posttraumatic stress disorder symptoms were mediated by the centrality of the event to the participant’s identity” (1). El trauma del 68 queda en el centro de las vidas de Joaquín y de Laura, llega a formar parte de su identidad, y asimismo define la memoria que se transfiere a la segunda generación. Joaquín transmite el delirio de persecución a su hija, quien se cambia de nombre constantemente, siguiendo las manías de su padre. Libertad no solo logra identificar y solucionar el trauma de su padre durante el recuento de los recuerdos de éste, sino que además adquiere una identidad propia. “Libertad” es el nombre que se da ella misma al entrar a la cárcel, señalando los deseos de la protagonista de Escandón por desatarse de aquello que la controla, la nueva identidad que ella recupera al liberarse de aquello que hasta ahora la ha

atado: no poder confesar su crimen, y las memorias y trauma de su padre que han dictado su vida hasta ahora.

Santiago IV por otro lado, carga en su nombre el peso de sus antepasados, incluyendo su padre. Los Santiagos anteriores en la vida de Laura Díaz han sido asesinados en la lucha por sus ideales, y cada una de esas memorias se depositan en Santiago IV. Santiago IV como el único sobreviviente dentro de este legado de Santiagos, es responsable de mantener esta historia como señala Laura Díaz: “Santiago, el cuarto homónimo del Apóstol Mayor, testigo de la agonía y transfiguración de las víctimas: los Santiagos, “hijos de las tormentas”, descendientes del primer discípulo de Cristo ejecutado por el poder de Herodes y salvados por el amor y el hogar y el recuerdo de Laura Díaz” (571). Para Santiago IV, el recontar y rescribir las memorias de su bisabuela, y con ellas las de los otros Santiagos, es la manera en la que el acepta la responsabilidad que Laura le ha dado. También es la única manera en la que puede conectarse con su padre, pues él muere cuando es un bebé y su existencia en su vida existe solo por medio de recuerdos. En las últimas páginas de la novela se nos da a conocer que uno de los espacios en los recuerdos de Laura Díaz que llena Santiago IV a través de la ficción es la identificación del cuerpo de su padre, como le pregunta Enedina: “¿Por eso pusiste la tarjeta amarrada al pie de tu padre muerto, tu propio nombre, SANTIAGO EL TERCERO, 1944-1968?” (596). Santiago IV al reconocer a su padre y sobre todo al identificarlo como parte de su linaje, acepta las memorias de su padre y la responsabilidad que le acompañan. Santiago IV se inserta dentro de la escritura de los recuerdos de su bisabuela, es parte también él de la masacre de Tlatelolco, otra de sus víctimas como hijo y como encargado de la memorialización. A la pregunta de Enedina, Santiago IV contesta lo siguiente: “Sí. Creo que morí con ellos para que ellos siguieran viviendo en mí” (596), lo que solo es posible a través del recuento de las memorias.

“Dos de octubre, no se olvida” esta es la frase más conocida en cuanto al 68 mexicano, una frase que continúa siendo usada hasta el día de hoy. Esta frase refleja la importancia de la memoria en el enfrentamiento con una historia oficial que intenta encubrir los crímenes del Estado que han dejado cientos de víctimas y desaparecidos. A pesar de que se cuenta con un número significativo de representaciones del 68 por parte de la primera generación, la memoria tiene que seguir siendo reinterpretada y presentada a nuevas generaciones, solo así se puede asegurar su continuación. A través de sus novelas *Los años con Laura Díaz* y *Transportes González e Hija*, Carlos Fuentes y María Amparo Escandón no solo contribuyen a esta memoria, sino que sus personajes nos ofrecen una versión antes no considerada: la segunda generación. Santiago IV y Libertad exponen al lector a nuevas reinterpretaciones de lo sucedido en las cuales la subjetividad y ficcionalidad en la formación de la memoria se hace claramente visible. Entran, asimismo, un diálogo con representaciones anteriores y llenan huecos que éstas no pueden. El 68 mexicano es una parte de la historia de México censurada por diferentes capas. Fuentes y Escandón, por medio de estas novelas, develan parte de esta historia, reinterpretando otras partes de la misma, y dejando la continuación de esta develación a otras generaciones.

Capítulo tres

La zombificación de la memoria:

“La otra noche de Tlatelolco” de Bernardo Esquinca

*“No busques lo que no hay: huellas, cadáveres
que todo se le ha dado como ofrenda a una diosa,
a la Devoradora de Excrementos”.*³³
-Rosario Castellanos, “Memorial de Tlatelolco”

*“Con la mirada negra, recorrí la recámara,
hasta detenerme en dos orificios de luz
parpadeante, en dos flámulas crueles y amarillas.
Casi sin aliento encendí la luz.
allí estaba Chac Mool, erguido, sonriente,
ocre, con su barriga encarnada”.*
-Carlos Fuentes, “Chac Mool”

La Plaza de las Tres Culturas en Tlatelolco, México, ha sido testigo de algunos de los eventos más importantes en la historia del país, desde el surgimiento del gran imperio azteca, hasta la conquista y la modernización de la ciudad. Algunas de estas huellas son aún visibles por medio de los antiguos templos, tanto mexicas como cristianos, y las unidades habitacionales que en su concepción indicaron una nueva era de modernidad para la ciudad. Otras historias permanecen ocultas entre los poros, como la sangre que se ha derramado por siglos sobre este espacio y que continúa oculta entre las ruinas. Una de estas historias es la masacre estudiantil del 2 de octubre de 1968, historia que el escritor Bernardo Esquinca revive y reescribe en “La otra noche de Tlatelolco”. Este cuento corto toma los relatos conocidos sobre la masacre estudiantil de Tlatelolco y ofrece una nueva perspectiva sobre estas memorias por medio del horror y de la generación de la posmemoria. Los hechos del 2 de octubre, como el zombi en la historia, cobra vida de nuevo para rondar el imaginario mexicano.

³³ Se refiere a Tlatzoltéotl, diosa de la lujuria, sexo y transgresiones morales en la mitología mexicana.

En un panorama conocido, de violencia y miedo, Bernardo Esquinca introduce un nuevo personaje en su cuento “La otra noche de Tlatelolco” a la memoria del trágico evento del 2 de octubre de 1968: el zombi. El cuento presenta diferentes perspectivas a partir del autómata o zombi, dando paso a nuevas interpretaciones de memorias. Estas interpretaciones se forman a través de la “zombificación de la memoria”, la reactivación de las memorias heredadas agregando, además, un medio por el cual se puedan considerar aspectos antes ignorados y además acercar esta parte de la historia a nuevas generaciones. Esquinca es un escritor que ve la masacre de Tlatelolco desde la posmemoria, esa segunda generación que tiene contacto con lo sucedido en 1968 solo a través de memorias heredadas. Reescribiendo la masacre para esta misma generación, su cuento contribuye a los procesos de memorialización de Tlatelolco. Se argumenta que a través del *mash-up fiction*, definida por la rescritura de textos clásicos por medio del trama zombi, Esquinca analiza el estado de la memoria de Tlatelolco en la contemporaneidad. Asimismo, el personaje del zombi otorga tanto a Esquinca como al lector, oportunidades re-interpretativas en las que se pueden analizar varios de los aspectos que permanecen, como la violencia, así como llenar espacios vacíos que las primeras memorias son incapaces de reproducir debido al trauma. Se apunta a que hay límites en las primeras memorias que aquellos de las generaciones posteriores pueden procesar debido a su distancia generacional y temporal. Mientras que las primeras representaciones culturales de la masacre tienen en común el objetivo de denunciar el evento, la segunda generación se sirve de elementos como la ficción para representar el horror y trauma del evento, además de imaginar posibles consecuencias o soluciones al trauma. Asimismo, se traducen las memorias por medio de nuevos géneros de tal manera que ahora puedan ser accesibles a nuevos lectores. Son estos los espacios vacíos que el cuento de Esquinca llena dentro de la memorialización de la masacre estudiantil, una

memorialización que parte de la base de las primeras memorias pero que continúa por medio de la generación de la posmemoria. Se analiza esta posición de Esquinca como parte de la generación de la posmemoria siguiendo la teoría de Marianne Hirsch. Después se hace un análisis del uso del personaje del zombi a través de la variada crítica sobre el tema, para hablar del pasado y las variaciones de este al yuxtaponerlo con las leyendas prehispánicas. Por último, se consideran las diferentes interpretaciones de la memoria de la masacre de Tlatelolco que se facilitan por medio del cuento de Esquinca al hacer un análisis textual de las tres diferentes voces en el cuento.

3.1 Bernardo Esquinca y la Generación XXX

Como escritor, se ha definido a Esquinca dentro del género *weird fiction* una mezcla entre lo fantástico y el terror.³⁴ Sus obras se definen por tener un elemento fuera de lo normal que habita el espacio de la Ciudad de México y desafía la realidad. La investigadora Emily Hind cataloga a Esquinca dentro de lo que llama la “Generación XXX” con otros escritores mexicanos nacidos en la década de los 70. Dentro de esta definición Hind destaca la influencia de elementos pop, como el cine y la música anglosajona, además de los conflictos del siglo XX que han marcado su experiencia (18-19). En la entrevista entre Hind y Esquinca en el año 2010, el escritor comparte su interés por la cultura prehispánica y géneros como el misterio y el terror. En cuanto a su lugar dentro del México del siglo XX, Esquinca indica que “no nos tocó un gran asunto como el 68, que marcó a muchos” (229). Esquinca nació en Guadalajara en 1972, por lo tanto mantiene distancia con la masacre estudiantil tanto generacional como espacial. La mención de la masacre

³⁴ En varias entrevistas y en notas por parte de su casa editorial, se inscribe a Bernardo Esquinca dentro del género de *weird fiction*. En una conversación por correo electrónico con el autor en 2016, señala que “me gusta que se me clasifique en ese rubro de la narrativa, pues me desmarca de lo que están haciendo la mayoría de mis colegas mexicanos. Sin duda la *weird fiction* cobra otro sentido en México, con elementos propios como lo prehispánico, la ciudad, la relación tan singular que se tiene acá con la muerte.”

muestra el impacto que este evento tiene, incluso en las generaciones posteriores, pues precisamente este es el espacio en el que se desarrolla su cuento “La otra noche de Tlatelolco” publicado en 2014. Sin embargo, es interesante notar la posición que toma el escritor fuera de esta generación marcada por la masacre estudiantil y a la vez considerando su impacto dentro de la cultura mexicana. En la misma entrevista Esquinca comenta que su generación no tiene una “figura paternal como en su momento otras generaciones tuvieron en Octavio Paz o Alfonso Reyes” (229), recalcando que el elemento en común de la Generación XXX es más que nada el uso del pop. Si bien estas últimas declaraciones del escritor si marcan la ausencia de un movimiento literario establecido, recalcan la conciencia que tiene Esquinca de aquella generación previa, una generación que al estudiar su cuento “La otra noche de Tlatelolco” no parece tan lejana después de todo.

Esquinca acierta al definirse al margen del siglo XX, pues es la tercera X que le coloca Hind a su generación la indicativa de su lugar dentro del imaginario mexicano. Esquinca es un escritor del siglo XXI, y como tal posee una visión del pasado única. En una conversación por correo electrónico, el escritor recalca su posición ante la generación del movimiento estudiantil de 1968: “pertenezco en efecto a una generación que no vivió esta tragedia, y que más bien creció oyendo de ella como una leyenda” (Esquinca, email). La leyenda del 68 se ha formado por diferentes medios, desde publicaciones, testimonios, reportajes de prensa, e incluso las declaraciones del Estado³⁵. Esquinca es heredero del archivo público de la memoria del 68, y su acercamiento a esa parte de la historia mexicana solo puede ser por medio de las palabras de alguien más. Dentro de esta leyenda se pueden posicionar aquellos textos sobre los eventos del 68 más populares, entre

³⁵ Luis González de Alba define parte de la leyenda de Tlatelolco a partir de la “versión coral” de los hechos, en la que intelectuales y sobrevivientes de la masacre adoptan una versión específica de los hechos del 2 de octubre de 1968 para contrarrestar la versión del Estado.

ellos *La noche de Tlatelolco* de Elena Poniatowska, *Postdata* de Octavio Paz, y *Los días y los años* de Luis González de Alba. Asimismo, es importante contextualizar este proceso de transmisión en el que participa Esquinca, ya que a diferencia de generaciones previas, el escritor tiene acceso a más información sobre el tema. Dentro de este proceso de transmisión se puede posicionar a Bernardo Esquinca en la generación de la posmemoria, aquella que recuerda el pasado traumático “only by means of the stories, images, and behaviors among which they grew up” (Hirsch 5). Aunque la posmemoria a la que primariamente se refiere Hirsch es aquella entre padres e hijos, en la que la memoria se transmite por medio de los lazos familiares, se argumenta que debido a la situación peculiar de la memoria de la masacre de Tlatelolco, los lazos entre la primera generación y la generación de la posmemoria se expresan por medio de la producción cultural. No es que la generación de sobrevivientes no esté transmitiendo a sus hijos estas memorias, sino que en el caso de la masacre de Tlatelolco hay una transmisión de generación a generación que va más allá de los lazos familiares. Hirsch puntualiza que la memoria transmitida por afiliación, aquella que no se establece por lazos familiares:

is thus no more than an extension of the loosened familial structured occasioned by war and persecution. It is the result of contemporaneity and generational connection with the literal second generation, combined with a set of structures of mediation that would be broadly available, appropriable, and, indeed, compelling enough to encompass a larger collective in an organic web of transmission. (36)

Es posible identificar una primera generación de voces que forman la memoria de Tlatelolco 68 y que se ha transmitido a las generaciones consecuentes. Asimismo, existe una segunda generación que recibe y reacciona a la primera. Siguiendo la definición de Hirsch, se establece que la posmemoria es una estructura generacional de transmisión que es parte de múltiples

formas de mediación (35). De igual manera, el trabajo de la posmemoria “strives to *reactivate* and *re-embody* more distant political and cultural structures by reinvesting them with resonant individual and familiar forms of mediation and aesthetic expression” (33). Esquinca, a su vez, continua la transmisión de la memoria al reinterpretar aquellos primeros relatos por medio de rasgos únicos y propios de su generación. En este caso, lo hace por medio de influencias del pop contemporáneo y géneros como el terror y la fantasía.

La influencia de la primera generación de voces del 68 se hace presente en el cuento de Esquinca desde el título, pues parte de uno de los relatos más populares. El escritor contemporáneo nos presenta “otra” versión de *La noche de Tlatelolco*, siguiendo, además, ciertas estructuras también utilizadas por la primera generación. Tanto el texto de Poniatowska como el de Esquinca presentan una versión polifónica de la masacre estudiantil. Poniatowska lo hace a través de diversos testimonios, carteles, y reportajes de medios de comunicación, mientras que en el cuento de Esquinca se da por medio de memorándums oficiales, la consciencia del zombi, y la perspectiva del personaje sobreviviente, Julia. Incluso algunos de los elementos en la descripción de la masacre del texto de Poniatowska pueden verse en “La otra noche de Tlatelolco”, entre ellos las representaciones de la sangre y zapatos por la Plaza de las Tres Culturas. Poniatowska describe los zapatos tirados por el piso, “[h]abía muchos zapatos tirados, muchos zapatos de mujer...” (201) así como la abundancia de la sangre: “a tal grado que yo sentía en las manos lo viscoso de la sangre. También había sangre en las paredes; creo que los muros de Tlatelolco tienen los poros llenos de sangre” (171). Asimismo, el cuento de Esquinca relata que “Tlatelolco era un jardín del que florecían los zapatos de los muertos...” (77) y la Plaza de las Tres Culturas estaba cubierta de “una alfombra de sangre” (69). La alusión a *La noche de Tlatelolco* y los elementos que se comparten entre los dos textos, establece la transmisión familiar de la memoria

a través de las dos generaciones. Esquinca toma estos recuerdos heredados y nos ofrece su reinterpretación.

En el cuento de Esquinca también se puede ver la influencia de la tradición literaria mexicana, en particular el tema del antepasado azteca que trabajan varios escritores mexicanos en los años 50 y 60. Para escritores como Carlos Fuentes, Octavio Paz, y José Emilio Pacheco, esa historia antigua de México no se ha ido del todo y se convierte en “a vehicle of self-criticism and self-examination” (Duncan 141). Desde la pirámide y el sacrificio azteca que permiten a Paz el análisis del México moderno, hasta los dioses mexicas que regresan a confrontar la realidad en los cuentos y las novelas de Fuentes, estos temas se han establecido dentro de la literatura mexicana. Bernardo Esquinca cita directamente a Fuentes, Pacheco y Paz durante una conversación por correo electrónico, señalando además que “me gusta pensar que mis textos son parte de dicha tradición: la de los narradores interesados en dejar constancia de ese mundo que no se ha ido, y de su influjo en la urbe moderna” (Esquinca, correo electrónico). La cita de Esquinca si bien se refiere al pasado azteca que persigue y define a una generación de escritores mexicanos, también describe la relación de su generación con la memoria de Tlatelolco. Esta memoria, la de los hechos del 68 en México, no se ha ido y ahora Esquinca está a cargo de devolverlo a la vida de la manera que Carlos Fuentes da vida al dios de la lluvia Chac Mool.³⁶ Esta técnica de Esquinca, el usar la urbe moderna y el pasado prehispánico dentro de la memorialización de Tlatelolco, le permite aportar una visión única a la memoria colectiva. La yuxtaposición de estos dos mundos, el presente y el pasado, resalta para Esquinca y sus predecesores los problemas que todavía existen. Así lo apunta Cynthia Duncan al analizar dos cuentos de Fuentes: “When confronted with a reminder of their dual heritage or of their history,

³⁶ “Chac Mool”, cuento por Carlos Fuentes publicado en 1954. El escritor Bernardo Esquinca citó este cuento como una de sus influencias durante una conversación por correo electrónico en 2016.

the protagonists are shocked, sometimes terrified, to discover that below the calm exterior of everyday life in Mexico exist cultural conflicts and tensions yet to be resolved” (142). La masacre de Tlatelolco es una de esas tensiones todavía sin resolver y lo que Esquinca revive por medio del personaje del zombi y el uso de la historia prehispánica. Se menciona en los párrafos anteriores que Marianne Hirsch define el trabajo de la posmemoria desde una reactivación del pasado por medio de formas familiares para la nueva generación (33). Para Bernardo Esquinca estas formas familiares se presentan por medio del personaje del zombi. Su posmemoria atraviesa una zombificación, en la cual las primeras memorias de Tlatelolco y la tradición literaria se traducen por medio de la cultura popular de la nueva generación.

La trama de “La noche de Tlatelolco” abre con Germán, un estudiante de preparatoria que es asesinado el 2 de octubre de 1968 en la Plaza de las Tres Culturas. Horas después de su asesinato, Germán y otros 12 estudiantes reviven y pasan por un proceso de zombificación. Germán es el único muerto viviente que logra escapar, pues los demás estudiantes zombis son asesinados una segunda vez a manos del ejercito mexicano. En su estado de autómata, Germán logra recordar el rostro de su novia, Julia, y marcha por la ciudad en su búsqueda. Julia, por su lado, relata su posición como sobreviviente de la masacre y las reacciones de la ciudad al evento trágico. Su encuentro parece tener un trágico final: el autómata Germán muerde los labios de Julia mientras que un francotirador les apunta a la cabeza. Entre estos dos personajes, la narración de Esquinca revela detalles sobre la masacre estudiantil como el papel del Estado, los cuerpos desaparecidos y los planes de censurar los hechos. La epidemia zombi se desata por medio de un soldado, Ernesto Morales, que es mordido por Germán y dado por muerto en el hospital militar. A diferencia de Germán que va en busca de Julia, el único objetivo que tiene Ernesto al revivir es llenar su insaciable hambre por carne y sangre humana. El cuento de

Esquinca presenta tres diferentes miradas a la masacre del 2 de octubre. La primera por medio de los autómatas ya que sus movimientos y acciones se describen con detalle. La segunda perspectiva que incluye “La otra noche de Tlatelolco” se presenta por medio de memorándums oficiales a jefes de gobierno, como Luis Echeverría, secretario de gobernación, y al secretario de la Defensa Nacional, el General Marcelino García Barragán. Por último, Julia ofrece su perspectiva como sobreviviente de la masacre. El cuento se enfoca en la noche del 2 de octubre y los sucesos de las horas siguientes a la masacre estudiantil en Tlatelolco.

La representación de la masacre estudiantil que ofrece Esquinca se hace por medio del zombi, un personaje que ofrece aspectos peculiares al relato por la forma en que se define y describe. Resalta en el cuento el autómata, término utilizado por Esquinca para describir los muertos vivientes de “La otra noche de Tlatelolco”. La descripción de estos hace referencia a la imagen del zombi que se tiene popularmente. Son seres que se levantan después de morir, “sangrando por la boca” y que además se rigen por el hambre, “mostrando los dientes con la evidente intención de atacarnos” (71). La criatura que se presenta carece de agencia, “incapaz de pensar, sólo seguía impulsos” (74), y los impulsos que demuestran al revivir son violentos y descontrolados. Los soldados tienen que defenderse y matar a los estudiantes autómatas una segunda vez, sin entender lo ocurrido. A pesar de su descripción tenebrosa, Germán pasa desapercibido en el panorama apocalíptico del 2 de octubre, confundiéndose con los otros estudiantes que huyen de la plaza: “Él no se dio cuenta, pero su aspecto no llamó de manera particular la atención porque en ese momento muchos estudiantes caminaban por las calles con las ropas ensangrentadas” (74). El escritor nos describe un ambiente en el que ya no se puede distinguir entre lo monstruoso y la realidad. Los estudiantes atacados en la Plaza de las Tres Culturas han sido redefinidos de tal manera que su estado, producto de la violencia del gobierno,

es ignorado. El único grupo que reconoce y responde a la nueva identidad de Germán es un grupo de indigentes. Lo llevan a pasar la noche con ellos, declarando que ahora “eres uno de los nuestros” (75). El indigente se distingue por ser un grupo marginal, forzado a ocupar un lugar en la periferia de la ciudad. Se espera que mantenga esa posición y no interrumpa el orden social. El estudiante y el indigente llenan un espacio similar, ya que se espera que los dos mantengan un lugar específico. Esa es una de las razones por las cuales se justifica el ataque del 2 de octubre, argumentando que los estudiantes no tienen derecho de protestar ya que amenazan la soberanía del Estado. No queda claro si los indigentes perciben del todo el riesgo que ahora representa Germán como autómatas y su afición hacia la sangre. Aún así, Germán permanece con ellos sin atacarlos, pues este no es el enfoque de su hambre. La posición de Germán como personaje autómatas sirve un propósito mayor dentro de la memoria de Tlatelolco que nos presenta Esquinca.

2.2 La zombificación de la memoria

Tanto en el cine como en la literatura, televisión, y video juegos, el personaje del zombi ha ganado terreno dentro de la cultura popular en los últimos años. Asimismo, el zombi como personaje ha evolucionado, desde su significado hasta su apariencia, es un personaje que constantemente se adapta a diferentes medios e historias. Esta evolución del personaje del zombi da paso a diferentes interpretaciones de su papel dentro de la producción cultural, aportando, a su vez, un entendimiento más profundo al papel que tiene este personaje dentro de la memoria de Tlatelolco 68. Tim Lazendörfer declara que “the zombie can represent something today that it could not, or did not, or perhaps did not need to, represent at a different time” (5), señalando la versatilidad de este personaje, así como el uso que se le da en la producción cultural contemporánea. La aportación de Esquinca a la memoria de Tlatelolco se encuentra en este

personaje, único y adaptable a diferentes interpretaciones que aportan a la continuación de la memoria.

Los orígenes del zombi se pueden trazar hasta las leyendas haitianas en las que la zombificación era usada como táctica de control e intimidación para prevenir el suicidio de los esclavos. Los sacerdotes Vudú decían tener el poder de regresar a la vida a aquellos que murieran en busca de libertad, condenándolos a una eternidad de esclavitud bajo su mando (Wilentz). A finales de los años 60 el cineasta George Romero introduce el zombi a la cultura popular y sus monstruos hambrientos, lentos e inconscientes, dejan atrás los orígenes haitianos del personaje. Desde entonces, el tema del ataque y el contagio zombi ocupa diferentes espacios e ideologías, representando “anything from the nameless Other, to the mindless consumer of late capitalism” (Clasen 18). La causa del zombiismo no es siempre clara en los relatos contemporáneos del zombi; en ocasiones se trata de un accidente científico o una enfermedad inexplicable, y la figura del amo es igual de ambigua o muchas veces está ausente completamente. Sara Sutler-Cohen analiza la transformación del zombi post-Romero que refleja conciencia de su nuevo estado como “muerto viviente” y esto lo lleva a distinguir su otredad y formar un nuevo grupo civil. En este zombi posmoderno que describe Sutler-Cohen, el zombiismo es una muerte social, un grupo que ya no es aceptado en el mundo de los “vivos” y por lo tanto tiene que ser aniquilado, pues algo que no ha cambiado en las películas zombis es que “the only way to resolve the zombie problem is through violence” (187). Es también una lucha por la sobrevivencia de los dos grupos, cada uno por sus respectivas razones: “zombies can and will be not only a distinct social class with their own culture and identity, but a group whose political survival further threatens the fabric of our lives” (186). Resalta la interpretación de Sutler-Cohen dentro del contexto de Tlatelolco 68, pues el movimiento estudiantil de ese año es

también visto a manera de amenaza y se intenta resolver a través de la violencia. El zombi en “La otra noche de Tlatelolco” es el estudiante masacrado. Esta nueva generación de zombis mantiene ciertos rasgos a pesar de sus variadas representaciones, entre ellos la sociedad en la que se ubican generalmente. Es una sociedad posapocalíptica en la que la nación intenta reconstruirse tras un evento trágico que amenaza su patrimonio. Los eventos de 1968 desafían la estabilidad de México, sobre todo la masacre de Tlatelolco. Estos eventos resultan en la sociedad posapocalíptica que nos muestra Esquinca a través de su cuento. Más que representar el pasado, “La otra noche de Tlatelolco” busca representar el presente y la sociedad que todavía intenta recuperarse después de la violencia de ese año. De igual manera, se ha analizado la diferencia entre el personaje zombi en el cine y en la literatura, ya que en este último medio las palabras permiten explorar cualidades del zombi que la pantalla grande no puede (Perron 31). En el caso de Esquinca, el lector tiene acceso a descripciones detalladas de los cambios fisiológicos de los muertos vivientes. Incluso es el uso de la palabra lo que le permite a Esquinca ofrecer un entendimiento más profundo a su personaje zombi. Se presenta un tipo de consciencia interna del personaje, algo que es difícil de obtener en otro género.

A pesar de que el personaje zombi de Bernardo Esquinca pueda ser relacionado con algunas de las interpretaciones que se han presentado en los párrafos anteriores, también posee cualidades únicas. Esquinca define a su zombi como autómeta, término que siguiendo la definición del diccionario de la Real Academia Española es un “instrumento o aparato que encierra dentro de sí el mecanismo que le imprime determinados movimientos” (RAE). Un autómeta, en general, no posee cualidades humanas pues se representa normalmente como una especie de robot o máquina construida por un humano con un fin particular. Jesse Stommel distingue al autómeta del zombi al señalar que:

The automaton regurgitates, opening its mouth to repeat words we've heard or seen before in arrangements we've heard or seen before, but it rarely even registers its own words. The automaton is a *sort* of walking dead, but it might be more accurately described as the endlessly and pointlessly walking *living*. It isn't really dead; it just fails to live in any meaningful way. (184-85)

Varios puntos surgen a partir de estas aproximaciones al autómeta y tomando en cuenta el papel que Esquinca le otorga a este personaje dentro de la reactivación de la memoria de la masacre de Tlatelolco. Aunque los autómetas de Esquinca no pueden hablar, como personajes definidos de esta manera, están predeterminados a repetir algo que ya se ha escuchado antes. Encarnan- en todo el sentido de la palabra- las primeras memorias de la masacre de Tlatelolco. Asimismo, al llamarlos autómetas y no zombis, Esquinca señala que hay ciertos patrones predeterminados para estos personajes. Se trata de una especie de código que dicta su comportamiento al momento de convertirse en esta criatura. De igual manera, el punto de Stommel al notar que al autómeta pierde el significado de la vida con esta transformación, produce nuevas consideraciones en cuanto a este personaje y su significado dentro de la historia. Una de estas es ver al autómeta de Esquinca a manera de la representación de la memoria de Tlatelolco, "endlessly and pointlessly" en el presente. Con esta interpretación, Esquinca subraya la necesidad de la reactivación de la memoria por medio de nuevos relatos que permitan a este muerto viviente despertar de nuevo y acercarse a nuevas generaciones. "The work of postmemory would... consist of "learning French" (as it were)" señala Hirsch, es una traducción del pasado por medios del presente para el futuro, "where they will be heard by generation not yet born" (52). El autómeta de Esquinca deambula por la memoria colectiva contemporánea buscando transmitir su estado a otros.

La reactivación de textos clásicos por medio del relato zombi no es una novedad de Bernardo Esquinca. En los últimos años varios textos han sido readaptados en un mundo apocalíptico y amenazado por el contagio de los muertos vivientes.³⁷ Se define a este tipo de interpretaciones como *mash-up fiction*, género que se utiliza “to ‘double-code’ the present... a use of the cultural past to unlock the complexities of the present moment” (Lanzendörfer 97). Por un lado, el *mash-up fiction* produce una nueva audiencia, tanto para el texto original como para la nueva versión. Por otro, obliga a los lectores ya familiarizados con la versión original a desafiar su lectura inicial así como considerar “the dark realities” (95) de la época. A pesar de la popularidad del texto de Poniatowska y la memoria polifónica que se immortaliza en el mismo, no se puede ignorar que se escribe durante un tiempo turbulento. Incluso en el año de su publicación, 1971, México es testigo de otra matanza de un grupo de estudiantes, conocida como el Halconazo.³⁸ Se habla de un ambiente en el que la violencia y el miedo todavía están presentes. Por más detalles que el texto de Poniatowska comparta, y aunque varios de los participantes del movimiento estudiantil hablen de lo sucedido, hay cosas que no pueden expresarse en ese momento. La distancia que tiene Esquinca le permite identificar estos silencios y evocarlos. En “La otra noche de Tlatelolco” sobresale el ciclo de violencia al que se enfrenta la sociedad mexicana, un ciclo condenado a revivir en cualquier momento y que incluso se sigue repitiendo en el siglo XXI. La aportación imaginativa del escritor en este cuento es la posibilidad de venganza, ya que la epidemia zombi alcanza a los soldados, quienes despiertan atraídos por la sangre. Desde este

³⁷ Una de estas adaptaciones más famosas es *Pride and Prejudice and Zombies* (2009), de Jane Austen. Adaptación zombi de Seth Grahame-Smith. Este escritor también ha representado a varias figuras históricas por medio del género del terror, sobresaliendo *Abraham Lincoln: Vampire Hunter* (2011).

³⁸ El Halconazo del 10 de junio, 1971 en la Ciudad de México. El grupo paramilitar, Halcones, abrió fuego en contra de una manifestación estudiantil. No hay un número exacto de víctimas, aunque varios reportes indican un estimado de 120-140 muertos.

autómata en particular, el soldado infectado, se presenta un fin destructivo que amenaza al Estado.

3.3 El retorno del 2 de octubre

La presencia del antepasado prehispánico en el cuento de Esquinca sirve de exploración para analizar el presente de México, de símbolo para representar la memoria colectiva que resurge, y de crítica a los procesos que se repiten en el país. El ciclo de violencia que se resalta en “La otra noche de Tlatelolco” se representa a través del vínculo irrompible con el pasado prehispánico de México. Los primeros autómatas en el cuento son 13 estudiantes masacrados encima de las ruinas de la Plaza de las Tres Culturas. Es precisamente este acto lo que los revive. Como se ha señalado, este elemento es una alusión a la tradición literaria de México. Asimismo, apunta a otra de las primeras representaciones y análisis de la masacre de Tlatelolco por Paz. En *Postdata*, Paz regresa al pasado histórico como punto de partida para analizar los hechos de 1968. Nuevamente, Esquinca se enfrenta a representaciones anteriores que memorializan la masacre estudiantil. El texto de Paz es una de las memorias del 68 heredadas a la segunda generación. *Postdata*, el texto de Paz publicado en 1970, ha llegado a formar parte del canon de Tlatelolco 68, como indica Claire Brewster al señalar que “*Postdata*, like *La Noche*, was a best-seller in Mexico: by 1993 it had reached twenty editions and had been translated into English, French, and German” (60). Paz establece un vínculo entre el pasado prehispánico y el México de 1968, los dos insertados en un espacio temporal cíclico en el que el pasado inevitablemente está condenado a regresar. La masacre del 2 de octubre, según Paz, “nos revela que un pasado que creíamos enterrado está vivo e irrumpe entre nosotros” (253). Y parte de ese pasado es el sacrificio, ritual clave en el que “[e]l culto exigía alimentar a los dioses con sangre humana para asegurar la marcha del universo” (301). Es la masacre de Tlatelolco para Paz también una alegoría de los sacrificios antiguos, “una

representación simbólica de nuestra historia subterránea o invisible. Y hago mal en hablar de representación pues lo que se desplegó ante nuestros ojos fue un acto ritual: un sacrificio” (291). Con la masacre del 2 de octubre, México prueba que todavía no es una sociedad moderna y sigue repitiendo patrones de violencia encarnados en las raíces del país desde los tiempos prehispánicos. Algunas de las críticas que recibe Paz por *Postdata* son precisamente sobre esta asociación de Tlatelolco 68 con el sacrificio y el pasado prehispánico, pues puede verse como una manera de deslindar de responsabilidades al gobierno mexicano por la matanza (Brewster 60). Sin embargo, Maarten van Delden apunta a que esta reflexión de Paz proviene del psicoanálisis, “Mexico’s pre-Columbian past occupies a place in the country’s collective psyche that is analogous to the place of the unconscious in the individual psyche” agregando, además, que esta crítica de la masacre de Tlatelolco por medio del pasado prehispánico sirve a la vez de análisis terapéutico (6). Se puede trazar una conexión entre la violencia del imperio Azteca y la violencia en el México de 1968, no solo por la sangre que se derrama en las pirámides todavía presentes por la ciudad, sino también por ser una parte oscura del pasado mexicano que vive escondido. La conexión que hace Octavio Paz entre estos dos momentos dentro de la historia mexicana, además de análisis psicoanalítico y terapéutico, también apunta al futuro de la masacre estudiantil dentro de la memoria colectiva. Los dos forman parte del inconsciente mexicano, con algunos detalles conocidos mientras que otros permanecen escondidos, como la violencia. Cynthia Duncan señala que “[n]ative culture was concealed at times but never eradicated” (142), la masacre de Tlatelolco, al igual que el pasado prehispánico, se mantiene dentro del colectivo imaginario de México, resurgiendo por medio de la posmemoria de Bernardo Esquinca. Los dos están ahí, en pedazos, y cada reinterpretación es una nueva ruina que sale a la luz y se presenta para la consideración de la memoria colectiva.

También en *Postdata*, Paz señala la creación del mito alrededor del pasado prehispánico al analizar su representación en los museos nacionales. Según Paz, “[l]a exaltación y glorificación de México Tenochtitlan transforma el museo de Antropología en un templo. El culto que se propaga entre sus muros es el mismo que inspira a los libros escolares de historia nacional y a los discursos de nuestros dirigentes: la pirámide escalonada y la plataforma del sacrificio” (316). El pasado histórico se transforma en una versión que sirve a la memoria colectiva, existe una agenda detrás de la forma en que se representa.³⁹ La memoria de la masacre de Tlatelolco atraviesa un proceso similar, se pueden identificar dos versiones, la de los sobrevivientes y la del Estado, en cada una se omiten ciertos detalles y se exageran otros para cumplir un objetivo. Es por medio del análisis del pasado prehispánico que Paz puede ofrecer una mirada crítica a un evento como la masacre de Tlatelolco, incomprensible tanto por el grado de violencia que presenta como por los procesos de censura y manipulación que atraviesa. De igual manera, esta historia prehispánica le provee a Esquinca un vehículo por el cual señalar la situación contemporánea en la que se encuentra la memoria de la masacre. Paz recalca esta idea al señalar que la masacre de Tlatelolco puede verse como una “[d]oble realidad...ser un hecho histórico y ser una representación simbólica de nuestra historia subterránea o invisible” (291). La reinterpretación de estas memorias, parte del canon de Tlatelolco, por medio de técnicas literarias utilizadas tradicionalmente por escritores mexicanos, sirven a Esquinca de memorias heredadas que traducir y reactivar.

El sacrificio mexica posee ciertos significados que no pueden pasarse de largo al analizar “La otra noche de Tlatelolco”, pues como se ha señalado la tradición prehispánica es la fuerza que despierta y parece dirigir el autómatas. Por un lado, uno de los objetivos del sacrificio es asegurar

³⁹ González de Alba apunta a la creación de estas versiones que sirven un fin político en México. Este análisis se presenta en el primer capítulo.

la continuación del cosmos por medio de ofrendas a los dioses. Por otro, sirve como una demostración pública de poder por parte del Estado. La etnóloga Yolotl González Torres señala en su estudio sobre el sacrificio mexica que:

En un Estado centralizado el sacrificio se convierte, con su función reguladora y controladora de la violencia, en un medio de manipulación y de obtención del poder político a través del manejo de la ideología y de las fuerzas sobrenaturales... las víctimas humanas tienen en común el ser individuos marginados de la sociedad por los que nadie responde y cuya sangre puede ser derramada impunemente. (36)

Tanto para Paz como para Esquinca, los sacrificados la noche del 2 de octubre de 1968 son los estudiantes. Su muerte, bajo esta definición del sacrificio, sirve un objetivo mayor para el Estado. La masacre de los estudiantes sirve de estrategia controladora, es el evento que termina con el movimiento estudiantil mexicano de 1968.⁴⁰ El segundo punto que resalta González Torres sobre la posición del sacrificado también es significativo en este contexto, pues apunta a la impunidad del Estado ante la masacre. Como se verá más adelante, en el cuento se refiere a la masacre de Tlatelolco a manera de una situación bajo control, nunca se dan detalles que apunten a una justificación de la violencia. Durante la publicación de “La otra noche de Tlatelolco” la masacre del 2 de octubre todavía sigue sin resolverse. Es esta una de las razones por las cuales el personaje del zombi ofrece una reinterpretación única a la memoria de Tlatelolco, pues presenta la posibilidad del sacrificado, el individuo marginado, de levantarse y tener cierto poder.

A lo largo del cuento tenemos tres memorándums oficiales y un boletín de policía, todos escritos entre el 2 y 3 de octubre después de la masacre. Los memorándums son confidenciales y

⁴⁰ El Consejo Nacional de Huelga declara el fin del movimiento oficialmente en diciembre de 1968. Sin embargo, después de los hechos del 2 de octubre no hay demostraciones públicas por miedo a la opresión del Estado y por las fuerzas militares que paran cualquier indicio de demostraciones. Por lo tanto, para varios participantes del movimiento estudiantil, la masacre marca el final del movimiento.

son clave para entender el proceso por el cual se maneja el Estado. Esta comunicación oficial se trata, principalmente, sobre los 13 estudiantes que reviven después de la masacre y la búsqueda por Germán. Sin embargo, a través de estos, Bernardo Esquinca expone datos que explican hasta cierto punto las acciones del Estado durante la masacre estudiantil. Primero que nada, en los memorándums señalan como responsables de la toma de decisiones a Luis Echeverría y el General Marcelino García Barragán. El texto de Elena Poniatwoska también contiene varios reportes oficiales, aunque estos se utilizan con el fin de presentar la versión del Estado, pues en su momento es a lo único que tiene acceso. Por medio de la ficción, y de la trama zombi que es central dentro de estos memorándums, Esquinca puede indagar más allá de los hechos ya conocidos. Asimismo, la figura del autómeta sirve para representar la persecución de los estudiantes y de las intenciones del Estado de aniquilar cualquier tipo de evidencia.

El primer memorándum se dirige al General Marcelino García Barragán, secretario de la Defensa Nacional. En este, se le informa que “la situación en la Plaza de las Tres Culturas parecía bajo control” (70), refiriéndose a la reunión estudiantil. Se deduce que la masacre, para controlar la “situación”, es una orden oficial por parte del Estado. De igual manera, se apunta al uso de violencia como estrategia por parte del Estado. Este reporte menciona, además, la constante comunicación que se tiene con el General Marcelino manteniéndolo al tanto de cada movimiento. Se menciona la detención de la prensa internacional, “contra la pared, y con las manos en la nuca, para evitar que observaran lo que ocurría a su alrededor” (71). La confidencialidad de los eventos del 2 de octubre es uno de los aspectos más notorios dentro de estos memorándums, incluso los detalles de la “situación” no se dicen explícitamente. Hasta hoy, detalles de la masacre siguen sin conocerse, por lo cual Esquinca recurre a las primeras memorias que recrean estos momentos silenciados. Además de los detenidos en contra de la

pared, lo que ha sido registrado en varios testimonios, habla de la Plaza cubierta de cuerpos y los equipos de limpieza tratando de retirar la evidencia. Curiosamente, el despertar de los autómatas se relata por medio de testimonios, también. La única prueba de los trece cuerpos que se levantan y atacan a los soldados son los testimonios de otros soldados que están presentes aquella noche. Se responde por medio de más violencia: “Los elementos del ejército reaccionaron y acribillaron a los agresores, sin poder evitar que un soldado fuera mordido en el brazo” (71). Germán, el estudiante que logra escapar, no tiene identidad propia para el ejército, se convierte en una amenaza para la confidencialidad que intenta mantener el Estado: “cuando el equipo de limpieza finalmente pasó a recoger los cadáveres para trasladarlos al Servicio Médico Forense, se detectó otra anomalía... Hay un puto muerto viviente suelto en las calles de la ciudad” (72). La mordida al soldado no es tomada con la misma gravedad que el “muerto viviente” que escapa, aunque este se encuentre en estado de shock por el encuentro con el autómata.

Luis Echeverría, secretario de gobernación, aparece como destinatario en el segundo memorándum. Es el único que está dirigido a él. En este, se señala que el Estado lanza una investigación para explicar los autómatas, consultando a varios especialistas. Se coincide que “una situación como la reportada por los soldados resulta imposible, y que su testimonio es producto de un episodio de histeria colectiva, dadas las circunstancias de estrés y violencia a las que estuvieron sometidos por horas” (75). Los papeles parecen cambiarse y ahora son los soldados los acusados de imaginar cosas. Sus testimonios se definen como episodios de locura por la investigación. Asimismo, cabe notar que dentro de este memorándum se describe a los soldados como víctimas de la violencia, nunca como victimarios. Son ellos los atacados por trece muertos vivientes y los que se encuentran en estado de shock. No hay referencia al shock que ellos causan en la Plaza de las Tres Culturas. Incluso el único reporte que parece validar la

versión de los soldados es por un antropólogo que se encuentra en “una profunda depresión tras su despido, y posteriormente fue ingresado en una clínica privada” (76). El fenómeno de los autómatas se explica desde la locura de González Rul.⁴¹ Según el antropólogo, “Tlatelolco fue el último bastión de los mexicas durante la conquista, y tiene perfecta lógica que su regreso parta de este epicentro” (76). Se presenta la idea del eterno retorno de los mexicas, al mismo tiempo, el antropólogo indica un posible origen e ideas predispuestas en el autómata al vincular lo sucedido con los sacrificios que antiguamente se realizaban sobre las ruinas. Los estudiantes convertidos en autómatas son, según González Rul, la resurrección de los antepasados prehispánicos que “tan sólo han estado esperando el momento preciso para recuperar lo que les pertenece. Y para eso se requería un sacrificio monumental” (76). La masacre estudiantil toma el lugar de un ritual azteca, en el que la sangre derramada alimenta y asegura el regreso de ese mismo pasado que ha quedado enterrado en la Plaza de las Tres Culturas. Advierte, también, que “el gobierno cree que reprendió a los estudiantes, pero lo único que consiguió fue marcar el principio del fin” (76). En esta última cita se señala al Estado como culpable de la masacre estudiantil. Asimismo, se subraya que no hay solución a la epidemia autómata, aunque no señala si el fin es para toda la nación o para el gobierno.

En el tercer memorándum no hay un destinatario específico, es un mensaje de la Secretaría de la Defensa Nacional a la Secretaría de Salud. En este, se señala el estado de emergencia en el cual se encuentra la nación por la amenaza zombi. Se declara que el soldado atacado en la Plaza de las Tres Culturas, Ernesto Morales Sotos, ha sido infectado con un virus desconocido. Aún así, se ignora el origen del virus: “no hay motivo claro para esta situación, ya que- según los

⁴¹ El antropólogo Francisco González Rul es un personaje real que se encarga de analizar la lírica en Tlatelolco durante varias excavaciones por parte del Instituto Nacional de Antropología e Historia. En 1976 publica sus estudios.

testimonios de sus compañeros sólo fue mordido por uno de los estudiantes” (78). En sí, no se considera a los estudiantes como peligrosos por lo que la situación en la que se encuentra Ernesto es sorprendente para el Estado mexicano. Asimismo, se señala que no hay espacio ni recursos para enfocarse en esta situación, debido al gran volumen de víctimas del 2 de octubre: “no se ha podido aislar al paciente, pues las instalaciones del hospital están rebasadas por la gran cantidad de heridos que ingresaron en las últimas horas” (78). En el trasfondo de la emergencia zombi, Bernardo Esquinca ofrece detalles sobre la masacre estudiantil en los cuales el Estado mismo desmiente la versión oficial de aquel evento. Periódicos de la época declaran aproximadamente 80 heridos, sin embargo no hay un consenso sobre el número exacto.⁴² Sin embargo, los memorándums del gobierno señalan que el Estado se encuentra al tanto de todo aquello que no queda claro ni en la prensa mexicana ni en las investigaciones que se realizan a partir del año 2000. Asimismo, al poner esta narrativa al fondo de la epidemia zombi, Esquinca muestra la falta de importancia que se le da pues el problema sigue siendo el estudiante que escapa y no la masacre misma. Así se indica en el último documento oficial en “La otra noche de Tlatelolco”, un boletín de la Policía Judicial del Distrito en la que se dirigen a todos los agentes. Germán se considera “altamente peligroso” y por lo tanto “se requiere su detención, vivo o muerto” (79). No hay mención de que sea portador de algún virus o de su nuevo estado como autómatas, su presencia, aun viva de algún modo, es la amenaza más grande para el Estado. La última orden de capturarlo con o sin vida demuestra por un lado la falta de interés de proteger a los estudiantes y la orden que se tiene de desaparecer a este grupo.

⁴² El periódico *El Sol* reporta 13 heridos militares, *Novedades* reporta 87 lesionados, el periódico *Excelsior* reporta 75, el *Universal* 80, y *Ovaciones* 52. Hasta ahora, no hay ninguna investigación que concluya con el número exacto de víctimas.

A través del personaje de Germán, único autómatas sobreviviente de Tlatelolco, Bernardo Esquinca ofrece a su vez la perspectiva del retorno de la memoria y la rebeldía estudiantil de 1968. El lector conoce a Germán ya en su estado de autómatas, pues se introduce en el cuento justo en el momento en el que despierta de su primera muerte. Es un personaje que no tiene voz, como autómatas es incapaz de producir algún sonido, por lo tanto se sigue su historia por medio de viñetas que describen sus cambios fisiológicos y movimientos automáticos desde una tercera persona. Solo hay dos momentos de su vida como autómatas presentes en el cuento, el primero a su despertar en la Plaza de las Tres Culturas, y el segundo cuando empieza su recorrido por la ciudad. El revivir de Germán se describe a manera de un presunto choque eléctrico que da vida a su cuerpo aunque no hay rastros de consciencia: “su cerebro se encendió como un televisor” (69). En este nuevo estado de autómatas, Germán desconoce la vida a su alrededor, solo puede ver en blanco y negro, a manera de sombras. Relatar el pasado, la masacre de Tlatelolco en específico, con “un aspecto de fotografía en blanco y negro” (69) hace referencia al archivo público del evento. Desde el presente se observa el pasado de Tlatelolco en blanco y negro, es una mirada externa que a su vez representa la generación a la que pertenece el autor. Germán es ahora un ser descrito además sin la posibilidad de pensar, “no había pensamientos dentro de su cabeza; sólo una energía, tan oscura y antigua como la primera noche de la Tierra” (70). El personaje de Germán se convierte en el vínculo entre el presente y el pasado para el lector y para la memorialización de la masacre.

Se han mencionado los diferentes objetivos que tiene el personaje del zombi dentro de la cultura popular y, sobre todo, en la literatura. Cabe además señalar la importancia del mundo en el que se inserta y que ocasiona su despertar, pues en el caso de “La otra noche de Tlatelolco” es un mundo que se hereda del pasado y que se narra por medio de una visión contemporánea para

resaltar problemas contemporáneos. Tim Lazendörfer subraya que “the zombie does not step out of his grave idly. Rather, it is being resurrected by the very conditions under which it becomes readable again as a means of thinking about the problems of the contemporary” (6). Germán revive sobre las ruinas de la Plaza de las Tres Culturas horas después de la masacre estudiantil, en medio de una violencia que como se ha demostrado es cíclica y todavía prevalece en el siglo XXI. Asimismo, por medio del personaje de Germán se intenta llenar espacios que han quedado dentro de la memoria de la masacre estudiantil. Despierta en un momento clave al que en la realidad nadie tiene acceso, esos momentos justo después de la masacre que no han sido documentados o por lo menos no son parte del archivo público. Incluso esto se señala en los memorándum oficiales, en los que se declara que la situación está bajo control y los detenidos se mantienen contra la pared para evitar que vean el resultado de la masacre. El paisaje en el que revive Germán resalta la violencia, representada por medio de la sangre que ocupa todos los espacios y sentidos: “había un color que podía ver y que destacaba intensamente: el rojo. Además podía olerlo. Le provocaba algo que en el pasado hubiera definido como morir de hambre. Y en el lugar donde se encontraba había una alfombra de sangre” (69). Uno de los aspectos que se señalan en las primeras memorias sobre la masacre del 2 de octubre, es la limpieza que se lleva a cabo para ocultar lo sucedido. Este proceso de limpieza incluso se incluye en el cuento por medio de los memorándums que ya se han presentado. Al presentarse la Plaza de las Tres Culturas cubierta por la sangre, el autor se enfrenta a la versión oficial de los hechos y recalca el acto violento de la masacre.

El personaje de Germán es representativo de la generación de la posmemoria no solo por su estado zombi, producto de la cultura popular, sino además porque su descripción intenta asemejar esta posición. Se describe a Germán, el autómatas, como “un recién nacido de dieciocho

años. Tan fuerte y tan torpe a la vez” (69). Curiosamente, no solo es Germán el único autómatas que sobrevive un segundo ataque de los soldados en la Plaza de las Tres Culturas, sino que además es también el único que recupera un poco de consciencia. Entre hambre e incertidumbre, Germán recuerda un rostro: “Una imagen salida de lo más profundo de su antigua consciencia apareció dentro de su cabeza, agitando su tieso corazón. A partir de ese momento, la tendría sobrepuesta en todas las cosas que sus ojos contemplaran, proporcionándole un objetivo distinto al de alimentarse” (70). Se descubre más adelante que este objetivo es encontrar a su novia Julia, aunque no queda claro si la busca con la intención de contagiarla y cumplir con un mandato de los dioses prehispánicos, o para tratar de recuperar el lado humano que le ha sido arrebatado al convertirse en autómatas. Si la razón es la primera, de asegurar el contagio y epidemia, hay que preguntarse qué es lo que se contagia: el zombiismo o algún ideal. Mientras que los autómatas pueden representar el revivir lo que se ha tratado de asesinar y se convierten en seres que pueden reproducirse fácilmente, esto no necesariamente significa una continuación del movimiento estudiantil. De hecho tanto Germán como Julia no tienen una conexión directa con el movimiento. Los dos son estudiantes de preparatoria que asisten al mitin de Tlatelolco para celebrar su aniversario, no hay un compromiso por el movimiento estudiantil que pueda semejarse al de los líderes y participantes. Tienen una posición alejada del movimiento, al igual que la generación de la posmemoria. Es la búsqueda de Julia por Germán la que es representativa de esta visión desde la posmemoria, pues su novia ocupa la posición de sobreviviente después de la masacre. Julia, a diferencia de Germán, tiene memoria de lo sucedido y es en realidad testigo de la masacre. Se puede, por lo tanto, identificar dos diferentes momentos del despertar de Germán, el primero en el que adopta su estado como autómatas, a causa de la violencia y sacrificio al que es sometido por parte del gobierno, y el segundo la chispa de consciencia que lo

lleva a conectar con Julia, testigo de la masacre. Los dos simbolizan la conexión con el pasado, sin ignorar que su posición ahora como autómatas implica ciertos cambios y consecuencias, siendo una de estas el contagio.

3.4 Contagio y sacrificio

La última viñeta en *italicas* señalando la narración desde la perspectiva autómatas pertenece al soldado infectado, Ernesto. Su despertar se describe de manera idéntica al despertar de Germán como autómatas, con “su cerebro [que] se encendió como un televisor” (81), justo después de ser declarado muerto. Tanto Germán como Ernesto reciben la misma “voz” dentro del cuento, señalada por la misma forma narrativa, se describen en tercera persona sus cambios fisiológicos al revivir en este nuevo estado. Sin embargo, se marca una diferencia entre Germán y Ernesto ya que mientras el primero recibe una chispa de consciencia que lo hace buscar a Julia, Ernesto solo responde a su hambre y su atracción por la sangre.

La zombificación de Ernesto sigue descripciones tradicionales al relato zombi: “Tenía un hambre que los vivos eran incapaces de comprender, porque no se detenía nunca. Era primitiva, y su único objetivo consistía en crecer hasta llenar un cuerpo vacío. Cuando no hay pensamientos, ni sentimientos, ni recuerdos, lo único que queda es eso” (81). Ernesto no tiene esa chispa de consciencia momentánea que le permite a Germán resistir los impulsos de su nuevo estado, accede al hambre y es así como se da inicio a la epidemia de los autómatas. Los autómatas consecuentes, por lo tanto, responderán simplemente al hambre insaciable por sangre humana ya que la otra posibilidad de zombificación diferente ha sido aniquilada. Toda consciencia, recuerdo, o señales de vida son ya inexistentes. Curiosamente, el único contagiado por Germán en el cuento es parte de las fuerzas militares que llevan a cabo la masacre estudiantil. La epidemia se desata desde el hospital militar, uno de los centros de poder. Se

recuerdan los presagios del arqueólogo Francisco, en los que señala que los autómatas marcan el fin, se puede deducir que uno de los objetivos de los dioses prehispánicos con el autómata es el fin de la estructura de poder. Por lo tanto, el hospital militar es el lugar indicado para hacerlo y lo que puede explicar que Germán no contagie a nadie más la noche del 2 de octubre. Dunja Opatić analiza las cualidades revolucionarias del zombi, señalando que el peligro más grande que representa este personaje es el de pertenecer a un grupo sin control ni amo que lo maneje, pues ya ha dejado atrás sus orígenes haitianos. Para el Estado, según Opatić, un zombi es “a worker who stopped working, a consumer who stopped consuming, a citizen who stopped obeying, a *homo sacer* who started to protest” (2). El estudiante que empieza a protestar es masacrado en respuesta, su condición de humano lo hace vulnerable a la violencia del Estado que resulta en la muerte, el control, o el silencio de lo ocurrido. El zombi, en contraste, no puede ser vencido fácilmente, se desata de todas normas sociales pues su falta de consciencia no lo deja seguirlas, y además cuenta con otra arma que asegura su victoria: el contagio. El estudiante convertido en autómata nunca deja de protestar. Asimismo, al desatarse el contagio en el hospital militar, se desmantela esta institución de poder. Ernesto como autómata deja de obedecer órdenes del Estado y además con su contagio también se asegura que sus compañeros ocupen esta posición. Es este contagio, según Opatić, el que indirectamente transmite los ideales revolucionarios “that remain forever unintelligible to the uninfected- to those outside the pack- and liberates the bodies from the shackles of disciplinary norms” (7). En este sentido, la epidemia zombi que surge de la masacre de Tlatelolco es el único movimiento revolucionario que puede sobrevivir, independientemente de si es un movimiento con consciencia o no. Y si la figura del autómata simboliza la memoria de la masacre que resurge y revive para seguir propagándose, esta es la

revolución que permanece. La memoria es aquello que se debe seguir reviviendo y contagiando para asegurar el triunfo de los ideales revolucionarios.

El personaje de Julia ofrece una perspectiva al papel de los sobrevivientes de la masacre estudiantil, delatando, además, el trauma de los eventos. A pesar de que en un principio no está muy comprometida con la causa estudiantil, su experiencia la posiciona dentro del grupo de sobrevivientes del 2 de octubre. Las horas después de la masacre, mientras Germán intenta adaptarse a su estado de autómatas, Julia también tiene que procesar su nueva identidad. Regresa a su casa y no consigue conciliar el sueño tratando de entender lo que había pasado: “no podía reconstruir una secuencia de los hechos. Tenía imágenes aisladas, como escenas tomadas de una película de terror” (73). El escenario que recuerda Julia, que se forma a partir de las memorias heredadas, como el texto de Poniatowska, y el que describe Esquinca, la “otra” noche, no son muy diferentes uno del otro. El caos, la muerte, el miedo, y la persecución de la masacre de Tlatelolco coincide con el tema de la epidemia zombi, creando otro momento alegórico del fatídico evento. Adam Lowenstein en su análisis de la representación de eventos traumáticos en películas de terror, señala que las sensaciones de este género reproducen el trauma: “a shocking collision of film, spectator, and history where registers of bodily space and historical time are disrupted, confronted, and intertwined... The film’s horrific images, sounds, and narrative combine with visceral spectator affect (terror, disgust, sympathy, sadness) to embody issues that characterize the historical trauma” (2). Julia, la sobreviviente de la masacre, describe los hechos del 2 de octubre como una película de terror, algo imposible de reconstruir y de contar. Esto aporta otro aspecto significativo al cuento de Esquinca, pues señala su labor al reconstruir aquello que no puede expresarse de otra manera, esto por medio del relato de la epidemia zombi, en el que se resalta la violencia y la confusión. Ese choque que señala Lowenstein se produce en

el lector al darse cuenta que el contexto que se adapta de forma tan perfecta al relato zombi es en realidad parte de la historia del país. De la misma manera que esa tradición de violencia y sacrificios mexicanos que describe Octavio Paz en *Postdata* son también parte de la historia. Episodios históricos que al interponerse con un personaje como el zombi señalan el trauma y el horror que se vive.

Julia además de presenciar la matanza y tratar de procesar lo sucedido, tiene que enfrentarse a la indiferencia de la ciudad. Describe esperar una reacción del pueblo: “observó las luces encendidas dentro de las casas. La gente cenaba o veía televisión. ¿Cómo podían hacerlo después de lo sucedido? Para ella, nada volvería a ser igual. Comprendió entonces que había algo peor: que la vida siguiera su curso normal” (77). Aquellos que no reviven de la muerte también parecen perder consciencia y recuerdos. Existe otro ser autómatas ya en este mundo, seres controlados bajo el poder del “amo” y sin memoria, otra versión del zombi en la que el hambre insaciable y la rebeldía, a la que apunta Opatich, están ausentes pero su esclavitud sigue presente. El ser que presencia Julia, frente a la televisión y siguiendo la vida normal, es al que hay que temer y el que representa la verdadera amenaza. Es por esto que Julia se acerca a Germán cuando el autómata la encuentra en el patio de la escuela, pues él, aún en su estado de muerto viviente, es el único con el que puede identificarse. El nuevo estado de autómata de Germán se hace evidente, pues al acercarse desata el pavor entre los demás compañeros y “el brazo derecho se le desprendió con un crujido” (79). Aún así, y con un francotirador a la espera de la orden para matar a Germán, Julia toma la decisión de entregarse a la muerte, una decisión que “sin sospecharlo, representó a todos los estudiantes que sobrevivieron a la masacre: si la vida iba a ser una pesadilla, entonces ella no quería despertar” (80). Esta reflexión de Julia resalta el trauma del sobreviviente, condenado a vivir en un mundo de indiferencia e ignorancia a lo sucedido. Pues lo

sucedido el 2 de octubre solo podrá permanecer en su memoria, como una película de terror. La acción de Julia puede verse como un sacrificio más para la continuación del ritual que comienza en la Plaza de las Tres Culturas y el enfrentamiento contra el poder. Opatie analiza el papel del amor/afecto en relatos de zombi modernos en los que el o la enamorada es infectado/a y busca contagiar al prójimo. Este contagio se puede ver como un acto sacrificial, “to sacrifice your subjectivity and betray your family- to become “the living dead”- is the only way to further your revolutionary mission, but it is also a path of no return” (8). Es solo así, con la muerte de Julia y Germán que se garantiza la epidemia por medio de Ernesto, que se podrá vencer a la indiferencia y el silencio en el que se inunde el país después de la masacre. Incluso el lector no sabe si Julia despertará como autómatas después de ser asesinada por el francotirador, pues es la segunda persona que muerde Germán. El sacrificio que se ve, más que el del contagio zombi, es el de la transmisión de la memoria. En este acto de entregarse a Germán, aún sabiendo que su muerte es inminente, Julia de alguna manera es parte también del objetivo del autómatas. Cabe recordar que Germán tiene que encontrarla, es una misión predispuesta en su estado de autómatas. Su encuentro con Julia es parte de la misión del sacrificio. Si los sacrificios prehispánicos aseguran la continuación del cosmos, el de Julia y Germán aseguran la continuación de la revolución en contra del Estado.

El impacto del cuento de Bernardo Esquinca pudo ser observado durante una charla en el Centro Cultural Universitario Tlatelolco en el verano del 2015. Se organizó un evento con el escritor a propósito de un círculo de lectura. Los participantes de este círculo, la mayoría miembros de la comunidad habitacional de Tlatelolco y de edad avanzada, leyeron como parte de este programa varias obras del autor, incluyendo su novela *Toda la sangre* y una antología de cuentos en la que se encuentra “La otra noche de Tlatelolco”. Tanto en la novela como en el

cuento, sobresale la trama del pasado prehispánico que regresa, o intenta regresar, en busca de algún tipo de venganza. Durante la sesión de preguntas, una participante le sugiere al escritor organizar un tour guiado de Tlatelolco en el que mostrara los lugares que inspiran sus historias, muchas de ellas sobre sacrificios en las ruinas que ocupan este espacio. A pesar de ser gente familiarizada con la historia y el espacio de Tlatelolco, de tener una memoria clara al respecto, la audiencia consideraba los relatos de Esquinca parte de esta misma. Pues a pesar del elemento fantástico en su cuento, “La otra noche de Tlatelolco” representa una realidad del México contemporáneo. Ese ciclo de violencia, tema que aborda Octavio Paz y que retoma Esquinca, sigue aún vigente. Yolotl González Torres en su estudio sobre el sacrificio mexica señala que el oficio de sacrificador “se heredaba directamente de padres a hijos” (184), se asegura la continuación de la violencia y esto se puede ver incluso en este siglo. “Abrió las mandíbulas, se abalanzó sobre el médico, y de un mordisco, desató la epidemia” (81), estas son las últimas líneas del cuento de Esquinca. Después de la aparente muerte de Germán y Julia, él es el único que permanece como autómatas y como vehículo de contagio. Las consecuencias de este contagio quedan en las manos del lector. Se menciona anteriormente que Esquinca comenta que su generación no tiene un evento impactante como el 68. Sin embargo, la generación de Esquinca tiene la posibilidad de mirar al pasado, analizar las interpretaciones que ya se han hecho del mismo, y aún así proponer otra lectura. Esquinca, con su zombificación de la masacre de Tlatelolco, aporta a su memorialización al darnos nuevas herramientas para interpretarlo por medio del género y personaje que utiliza. La “otra” historia de Tlatelolco queda a cargo de la generación de la posmemoria y del contagio que esta misma pueda desatar.

Capítulo cuatro

‘Desenlatando’ Tlatelolco:

El post-68 mexicano en el film *Borrar de la memoria*

“El Cuec era un tipo especial, distinto a los demás. Llevaba el pelo largo, la barba larga; tomó muchísimos rollos de película del Movimiento, pero muchísimos. Los ha de tener la Judicial, la Federal de Seguridad, la Procuraduría, qué sé yo...”
-Raúl Álvarez Garín, citado en *La noche de Tlatelolco*.

“Los que quedamos tendremos que seguirle. Ahora menos que nunca hay que rajarse”
-Muchacho 1, *Rojo amanecer*.

I. Introducción

A vísperas del estreno comercial de la cinta *Borrar de la memoria* (2010) su productor ejecutivo, Bosco Arochi, señala que “no es una película sobre el movimiento estudiantil de 1968” (*La Jornada*), aunque gran parte de la trama se desarrolle a partir de este evento. Las declaraciones de Arochi hacen pensar en las implicaciones que tendría al definir la película, que además es solo la segunda película que toca el 68 después de *Rojo amanecer* (1989), como una película del movimiento estudiantil. Ese tema, así como sus interpretaciones cinematográficas, han sido considerablemente censuradas por el Estado. El cine del 68, como categoría, tiene que estudiarse a partir del proceso de censura al que es sometido.

El cine mexicano ha tenido cierta conexión con el poder político. Así lo señala Guadalupe Pérez-Anzaldo, quien menciona el caso del presidente Porfirio Díaz y las imágenes glorificadoras que compartía en las salas cinematográficas durante su presidencia (68).⁴³ Pérez-Anzaldo además establece que esta relación entre cine y Estado permanece durante el régimen priísta y resulta en la censura de cintas que presenten “escenas consideradas impúdicas o

⁴³ Porfirio Díaz grababa y exhibía sus eventos públicos en varias de las salas de cine de México. Con el objetivo de “ser el protagonista, el agente modernizador y el mesías de la nación mexicana” (Pérez-Anzaldo 68).

incómodas para el sistema” (85). Aquellas cintas censuradas son sobre todo las que muestren violencia a manos del Estado mexicano, ya que se consideran dañinas para su imagen. Sin embargo, la censura se ejerce a manera de procesos burocráticos ya que el Estado priísta mantiene su posición democrática, una “falacia de que en México impera un sistema político democrático, cuando ni siquiera se respeta el derecho a la libertad de expresión” (86). Gustavo García describe estos procesos de censura en detalle, recalcando que las películas mexicanas:

[S]i requerían financiamiento del Banco Cinematográfico, éste debía aprobar el guión, no únicamente en cuanto a costos sino en su contenido político y sexual. Una vez filmada la versión aprobada por el Banco, la película debía someterse a la Dirección de Cinematografía, de donde pocas veces salía bien librada. Si una película era financiada por otros cauces, las consecuencias podían ser feroces. (16)

Aquellas cintas que no pasaran estos juicios corrían el peligro de ser “enlatadas”, o mantenerse bajo la custodia de la Dirección de Cinematografía, hasta que los cortes señalados se realizaran. Algunas cintas permanecen enlatadas incluso después de cumplir con las exigencias de las autoridades.

La memoria de la masacre estudiantil, de algún modo, pasa por un proceso de enlatamiento, ya que sus representaciones cinematográficas, o la falta de estas, han sido mediadas por el Estado. *Borrar de la memoria* es solo la segunda película que trata la represión estudiantil de 1968. A diferencia de *Rojo amanecer*, *Borrar de la memoria* se realiza bajo el gobierno panista y no es sometida a los mismos procesos de censura. Esto resulta en una cinta que puede mostrar la violencia a manos del Estado y además tiene la oportunidad de explorar el tema del silencio alrededor de los hechos de 1968. Arochi tiene razón al declarar que *Borrar de la memoria* no es un film sobre el movimiento estudiantil del 68, la película es sobre el olvido

forzado de los eventos de aquel año y el enlatamiento al que han sido sometidas estas memorias en las últimas décadas. La siguiente investigación propone analizar el film *Borrar de la memoria* del director Alfredo Gurrola a través del desenlatamiento que ofrece al situar la mayor parte de la trama en el siglo XXI. La distancia temporal en la que se realiza la cinta aporta un entendimiento y confrontación únicos dentro de la memorialización cinematográfica de Tlatelolco. Es, la única película que representa el México post-68 y en la cuál se mira explícitamente al pasado desde el presente. El personaje principal, Germán Acosta, pertenece a la generación de la posmemoria, pues es un niño durante 1968. Acosta, ya como adulto y periodista, investiga los sucesos alrededor de la masacre estudiantil desenlatando recuerdos y exponiendo la censura del Estado. Su investigación lo lleva a encarar a los culpables de la masacre y a descubrir las imágenes que se han mantenido ocultas. Con la ayuda de su hija adolescente, Olivia, esas imágenes se distribuyen para desenlatar, de una vez por todas, la verdad de los hechos del 68.

El film explora el tema del olvido a través de sus personajes, tanto aquellos que viven el 68 como las generaciones subsecuentes, contrarrestando el poder del Estado. Este proceso, el desenlatar la memoria silenciada, se apoya en archivos disponibles sobre la masacre estudiantil además de la ficción. A través de esta, de lo imaginado, el film ofrece nuevas memorias de reparación en las que es posible enfrentar al enemigo, en el sentido literal, y superar el trauma de la masacre. *Borrar de la memoria*, además, apunta hacia el futuro y las consecuencias de desenlatar la memoria de Tlatelolco. La película sugiere la continuación de la memoria a manos de una tercera generación. Esta investigación primero ofrece un repaso de la trayectoria del 68 mexicano a través de la cinematografía nacional. Se destaca la película por su popularidad en el siglo XXI. Enseguida, se hace una presentación breve sobre el caso de *Rojo amanecer*. Ya que los estudios sobre esta película son extensos, el análisis se enfoca en la censura a la que se

enfrenta el film y los efectos de esta dentro de la memorialización de la masacre estudiantil. Seguido, se hace énfasis en *Borrar de la memoria* (Gurrola 2010), analizándolo a través de tres momentos temporales que se ven en la trama: pasado, presente y futuro. Se analizan las imágenes que se presentan en el film y el diálogo que apunta a un entendimiento del 68 a través de un contexto del presente. Se argumenta que la cinta puede “desenlatar” la memoria de Tlatelolco al representar la violencia del Estado y la censura que ejerce. Estos temas aportan a un contexto de la masacre estudiantil contemporáneo que influye al espectador. Es un film de la posmemoria para un público de la posmemoria y representa el estado actual del 68 en el imaginario mexicano.

4.1 El 68 y el cine mexicano

Durante su investigación, el periodista Germán Acosta entrevista a un antiguo cineasta sobre algún dato que pueda ayudarlo. Este le responde “el 68 es la dimensión desconocida, hay tanto rollo que ya nadie sabe lo que es la realidad, lo que es la fantasía” (01:01:29-01:01:39). La producción cultural sobre el 68 mexicano interpreta este sentimiento, pues se forma de diferentes géneros y representaciones que intentan combatir un silencio impuesto por el Estado. En el cine, sobre todo, este silencio es aun más persistente. Uno de los primeros testimonios de la masacre estudiantil del 2 de octubre de 1968 se captura por medio de videocámaras a manos de varios estudiantes del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC).⁴⁴ Este documental, *El grito* (1968-1969), retrata escenas auténticas de mítines estudiantiles así como la noche de la masacre y se ha convertido en parte importante del archivo de lo sucedido en Tlatelolco en 1968.

⁴⁴ El CUEC se crea en 1963 bajo el gobierno del priista López Mateos, algo que según Pérez-Anzaldo “resulta paradójico... porque así se abrió la posibilidad de producir un cine independiente con compromiso social” (85). Conviene notar que a pesar de ofrecer esta oportunidad para la creación de cine, los actos violentos de 1968 causan temor entre los estudiantes pues es una muestra de las consecuencias de enfrentarse al Estado. Es esta una de las razones por las cuales los creadores de *El grito* deciden mantener la cinta en secreto por algún tiempo.

El director de *El grito*, Leobardo López Aretche, permaneció preso un par de meses por su participación en el movimiento y la producción del documental se realizó en secreto por temor a represalias por parte del Estado. El documental cuenta con la voz de Oriana Fallaci, testigo y víctima de la masacre estudiantil, así como la participación del Consejo Nacional de Huelga para la escritura del guión. A pesar de ser producido al poco tiempo de la masacre estudiantil, *El grito* no se estrena hasta el 23 de junio de 1976 en una proyección especial en la Cineteca Nacional, citando temor a la represión como la razón por esta demora: “la Universidad temió que fuese una herramienta de agitación. El clima de represión estaba muy fuerte y se decidió reservarla y no mostrarla hasta dos años y medio después” (Joskowicz 24).⁴⁵ Se puede inferir por las fechas de producción de *El grito* y su estreno oficial que los años después de la masacre estudiantil continúan siendo definidos por la represión del Estado y la censura.

Según algunos reportajes, el Estado contrató al cineasta Servando González Hernández para realizar un documental sobre el 2 de octubre de 1968. Los catorce rollos grabados aquel día, incluyendo los negativos, continúan desaparecidos, según declara González Hernández: “Nunca supe de ese material. Ni he sabido quién lo tiene” (Molina 2).⁴⁶ En un estudio sobre el cine político mexicano, José Ramón Santillán Buelna declara que la censura oficial se utiliza a manera de “mecanismo del poder, hasta la década noventa del siglo pasado, para evitar películas que pudieran incomodar a los miembros del Gobierno en turno” (3). Asimismo, Armando Casas y Leticia Flores Farfán agregan que “durante los años setenta y ochenta los medios masivos tenían prohibido hacer cualquier referencia al tema del movimiento estudiantil de 1968” (207).

⁴⁵ El director de *El grito*, Leobardo López Aretche, se suicida en 1970 y nunca llega a ver el estreno del documental.

⁴⁶ El Estado también contrata al fotógrafo Manuel Gutiérrez Paredes para documentar los eventos del 68. Las fotografías permanecen en secreto hasta el año 2000, cuando la hermana del fotógrafo le vende las fotografías a la UNAM.

Esta censura se evidencia por el bajo número de producción cinematográfica y televisiva sobre los hechos del 68 en los años inmediatos a la masacre estudiantil. Sin embargo, el proceso oficial de censura no queda del todo claro hasta 1989 con el “enlatamiento” al que se enfrenta la primera representación ficcional, *Rojo amanecer*. Entre la producción de *El grito* y *Rojo amanecer*, Rafael Aviña destaca tres documentales testimoniales y siete cortos y largometrajes con alusiones al 68 (57-60).⁴⁷ Aunque cabe destacar que la circulación de estos es limitada.

Carolina M. Tolosa Jablonska establece una distinción entre una primera etapa de producción cinematográfica sobre el 68, de 1971 a 1989, y una segunda a partir de *Rojo amanecer* hasta aproximadamente 2010. Según la investigadora, la distinción entre estas dos etapas se da por medio de los relatos y su intención. En la primera ola de producción “[e]stos relatos parecían configurarse bajo la intención de “no olvidar” en la medida en que no incorporaban nueva información frente a las narraciones anteriores pero parecían buscar mantener el tema en el espacio pública... englobaba a los actores de 1968 en una colectividad anónima” (535). Mientras que en la segunda “comienzan a aparecer rostros y nombres concretos en la cinematografía que refiere al movimiento estudiantil. Este giro responde a un contexto de aparente distensión política para hablar de manera pública de dicho pasado” (536). En otras palabras, en la primera ola de producción la representación de los estudiantes es general y hasta cierto punto anónima, mientras que en la segunda empiezan a aparecer ciertos personajes del 68.⁴⁸ Tolosa señala varias transiciones políticas, entre ellas la fundación del Partido de la Revolución Democrática (PRD) como causantes de este giro entre los dos momentos

⁴⁷ Óscar Méndez realiza tres documentales testimoniales en 1968: *Únete pueblo, 2 de octubre, aquí México* y 1968: en memoria de José Revueltas. Las producciones cinematográficas con alusiones al 68 son: *El paletero* (1971), *Fragmento* (1972), y *Los años duros* (1973), los tres de Gabriel Retes; *Canoa* (Felipe Cazals, 1971), *Tómalo como quieras* (Carlos González Morantes, 1972) y *¿Y si platicamos de agosto?* (Maryse Sistach, 1981). Aviña no señala qué tan breve es la mención del 68 en estos últimos proyectos.

cinematográficos del 68. Los rostros a los que se refiere la investigadora son las voces de Tlatelolco, sobrevivientes como Raúl Álvarez Garín, Luis González de Alba, Paco Ignacio Taibo II y la “Nacha” Rodríguez que comparten su testimonio en varias producciones documentales. A estos se les unen algunas voces intelectuales como Elena Poniatowska y Carlos Monsiváis. Se argumenta que la segunda etapa definida por Tolosa no pierde la intención de “no olvidar” como se sugiere, sino que esta intención pasa a manos de un cierto grupo que a su vez continúan contribuyendo a la memoria colectiva del 68. La producción que se realiza en la segunda etapa que identifica Tolosa es mayoritariamente documental, en la que los archivos (imágenes ya usadas por la primera etapa de Tolosa) se complementan con testimonios de las voces antes mencionadas.⁴⁹ Asimismo, parte de esta producción pertenece a otros proyectos de memorialización colectiva de la masacre estudiantil. Por ejemplo, Álvarez Garín y la Nacha representan el grupo activista *Comité 68* y participaron en una serie documental especial para el *Memorial 68* en el Centro Cultural Universitario de Tlatelolco. Otra de las observaciones que se puede hacer entre estas dos etapas es precisamente sobre el punto de distinción que señala Tolosa, la aparición de rostros y voces que anteriormente no se atrevían, ya sea por temor o censura, a compartir su testimonio frente a la cámara. A principios de los 90 varios de los sobrevivientes y activistas de Tlatelolco se insertan en la política mexicana, como es el caso de Raúl Álvarez Garín y Luis González de Alba, los dos parte de los fundadores del PRD. El hablar, ahora en persona, de su testimonio representa a su vez el resultado de una lucha contra el régimen del Partido Revolucionario Institucional (PRI). Si bien señala David Jurado, “[e]n el

⁴⁹ Películas documentales de 1993 a 2008: *México 1968* (Óscar Menéndez, 1993), *Díaz Ordaz y el 68* (Luis Lupone, 1998) *Batallón Olimpia, documento abierto* (Carlos Mendoza, 1999), *Operación Galerna* (Carlos Mendoza, 2000), *Tlatelolco, las claves de la masacre* (Carlos Mendoza, 2002), *El memorial del 68* (Nicolás Echevarría, 2008) *1968: la conexión americana* (Carlos Mendoza, 2008) y *1968* (Carlos Bolado, 2008). Citada por Carolina M. Tolosa Jablonska (537).

caso latinoamericano, la evolución de la memoria visual ha dependido de la evolución de la memoria histórica a nivel nacional y regional” (12) y en la memorialización de Tlatelolco la representación visual de los hechos de 1968 ha sido una contienda que se ha llevado por décadas. Más que eliminar una memoria colectiva anónima, ayuda a la creación de una memoria colectiva e histórica que se enfrenta directamente a la versión oficial del Estado.

Mientras que la producción documental parece ser constante, el film narrativo del 68 en los últimos cincuenta años no cuenta con el mismo número de producciones. *Rojo amanecer* se realiza a poco más de 21 años desde la masacre estudiantil. No es hasta 2010, otros 21 años después, que se tiene otra película, *Borrar de la memoria*.⁵⁰ Desde entonces se han realizado un par de películas más: *Tlatelolco, verano del 68* (Carlos Bolado, 2013) y *Olimpia* (José Manuel Cravioto, 2018). Sin embargo, es indispensable analizar el por qué de la tardanza entre *Rojo amanecer* y *Borrar de la memoria*, ya que la demora de la primera película se explica por la opresión del Estado, mientras que la segunda se realiza posteriormente a la derrota del PRI y la transición democrática con el triunfo del Partido Acción Nacional (PAN). La explicación parece estar en el valor que se le da, o del que carece, la película dentro de la memorialización de la masacre de Tlatelolco. En un estudio sobre los temas del cine mexicano de 1910 a 2014, se destaca que el 25.9% de las películas estudiadas retratan “la represión gubernamental” siendo este el segundo tema más popular y en el que se enfatizan cinco películas que tratan la represión en contra de estudiantes tanto el 2 de octubre de 1968 como el 10 de junio de 1971 (Santillán Buelna 7).⁵¹ Aún así, *Rojo amanecer* predomina en los estudios y las memorializaciones de la

⁵⁰ En 1991 se estrena la película *El bulto* (Gabriel Retes) en la que solo se alude brevemente el 68 ya que el tema principal es la masacre del Corpus Christi.

⁵¹ Las películas citadas en este estudio sobre la opresión estudiantil son: *Rojo amanecer*, *Borrar de la memoria*, *Tlatelolco verano del 68*, *El bulto* y *El violín*. Las últimas dos se enfocan en la matanza de Corpus Cristi y la guerra sucia de los años 70.

masacre estudiantil. La crítica hacia estas representaciones contemporáneas no se enfoca en el concepto de “no olvidar” sino en la forma en la que se recuerda y las implicaciones que la ficcionalidad tiene dentro de la memoria colectiva. Tanto *Borrar de la memoria* como *Tlatelolco, verano del 68* tienen una historia de amor en su trama, algo que no se ve en *Rojo amanecer*. Según los críticos estas tramas melodramáticas reflejan una falta de interés en los datos históricos (Bornet 170). Se cuestiona la veracidad de lo presentado, “historias ‘probables’ y no ‘reales’, quieren contarnos historias inventadas pero creíbles, que se apoyan en hechos documentados” (Bornet 173). Además se contrastan estos relatos con el guión de *Rojo amanecer*, inspirado en los testimonios documentados de Elena Poniatowska, Luis González de Alba, y otros participantes que por lo tanto hacen la película más factible. Sin ignorar la fuerte censura que confronta la película de Fons y que de alguna manera la hace objeto de la represión del Estado de la que también sufren los estudiantes durante el movimiento estudiantil de 1968. Sin embargo, estos pocos estudios limitan su análisis de la producción narrativa contemporánea, ignorando la importancia de la reproducción del archivo de la masacre estudiantil y las ventajas en la producción que gozan las últimas películas. Al analizar el cine del holocausto, Joshua Hirsch sugiere que hay dos etapas de representación dentro del cine de violencia. La primera etapa se distingue por el uso de la evidencia temprana que se tiene del evento violento. Necesita ser narrado, por ejemplo en los documentales, para que pueda causar “vicarious trauma” (18) en el espectador. Mientras que la segunda etapa, aquellas que se crean desde una posmemoria, tienen que recurrir a más recursos además del archivo ya conocido para causar el mismo impacto, “an image that formally repeats the shock of the original encounters with atrocity- both the original eyewitnessing of the atrocities themselves, and the subsequent cinematic encounter with the images of atrocity” (19).

Las tres películas, aunque no presenten información nueva sobre los hechos de Tlatelolco, ayudan a su memorialización al volver a presentar información que se ha hecho disponible en otros medios, por lo cual a su manera refuerzan y confirman la memoria colectiva para recrear el trauma. Son representaciones postraumáticas en las que se utilizan nuevas técnicas para transmitir dicho trauma. Adicionalmente, le da otro género de proyección que incluso puede ser más accesible a otras audiencias o crear audiencias nuevas. Tanto *Tlatelolco*, *verano del 68* como *Olimpia* se producen para una generación joven, este último incluso se realiza con la colaboración de estudiantes de cinematografía. Y en cuanto a la producción, los tres films del siglo XXI hacen uso del espacio, representando la ciudad y los diferentes sistemas de poder políticos en México, algo que *Rojo amanecer* no puede hacer por la censura. Por su lado, *Borrar de la memoria* ofrece una mirada desde el presente al pasado, algo que ninguna otra representación de cine narrativo ha hecho. Por lo tanto, cada una de estas representaciones se tiene que analizar apuntando a las contribuciones que hacen dentro de la memoria colectiva, una memoria que tiene que evolucionar y adaptarse al México contemporáneo.

Rojo amanecer cuenta la historia de una familia que vive en una de las unidades habitacionales que rodean la Plaza de las Tres Culturas, donde ocurre la masacre estudiantil. Desde las ventanas del apartamento observan la masacre. El espectador nunca es testigo de los hechos, solo se presentan las reacciones de la familia y testimonios de los hijos universitarios y sus amigos, participantes de la marcha. La película presenta a varias generaciones con ideologías diferentes, desde el abuelo, participante en la revolución mexicana y en contra de las marchas, el padre, funcionario de gobierno, y los hijos universitarios y parte del movimiento. La violencia se retrata con el asesinato de la familia por parte del Batallón Olimpia, a consecuencia de esconder a varios estudiantes en casa. Una de las distinciones más importantes entre *Rojo amanecer* y las

películas narrativas subsecuentes es la censura, pues los productores del film se tienen que enfrentar al gobierno para la realización y el estreno comercial de la misma. La película se crea a más de 20 años desde la masacre estudiantil, algo que ha servido de crítica pues se dice que se debería de haber realizado antes. Sin embargo, la censura de este film representa el régimen autoritario del PRI y el proceso de “enlatamiento” por el cual a aquellas películas que presentan una visión negativa del Gobierno no se les permite ser exhibidas. Durante el régimen del PRI, era necesario tener la aprobación de la Secretaría de Gobernación para cualquier estreno comercial, asimismo, la mayor parte del financiamiento provenía del Estado. La aprobación de los proyectos cinematográficos empezaba con el guión: “en aquel entonces se estilaba que para el inicio de cualquier película era necesario mandar previamente 3 copias del guión a la Supervisión de Guiones de la Secretaria de Gobernación” (Fons 90). De igual manera, los permisos para filmar alrededor de la Ciudad de México (o Distrito Federal en aquella época), dependen de la aprobación del proyecto cinematográfico y por lo tanto el cine tenía que pasar por un proceso estricto bajo la discreción del Estado antes de ser aprobado. El Estado estaba involucrado activamente en las diferentes etapas de producción cinematográfica, teniendo el poder de pararlas en cualquier momento a través de trámites burocráticos. Las latas (los negativos del film) de las películas que no fueran aprobadas literalmente permanecían bajo el control de la Secretaría de Gobernación por medio de la Dirección de Cinematografía, un proceso al que se le conoce como “enlatar”, “mediante el cual las películas pasan a un limbo burocrático en espera del permiso de exhibición. Técnicamente hablando no están prohibidas. Esta espera de la autorización oficial, sin embargo, puede durar unos días, unas semanas, unos meses o treinta años” (Velazco 67).⁵² No se sabe si algún otro proyecto de cine narrativo sobre la

⁵² Estos treinta años se refieren al caso de la película *La sombra del caudillo*, creada en 1960 y enlatada hasta 1990. La película dirigida por Julio Bracho y basada en la novela del escritor Martín Luis Guzmán, retrata el asesinato de

masacre estudiantil de Tlatelolco se haya presentado en los años cercanos a los eventos del 68, sin embargo, la posibilidad de ser ‘enlatados’ puede haber sido una forma de desaliento.⁵³

Para Jorge Fons y Xavier Robles, director y guionista de *Rojo amanecer* respectivamente, la posibilidad de ser “enlatados” se presenta desde la concepción del proyecto. Xavier Robles recuerda que “[e]n una reunión que tuvimos con un funcionario, este declaró que era posible que nos metiéramos con cualquier tema menos con el 68” (81). La película tiene que adaptarse a esta falta de permiso, además de presupuesto limitado, lo que resulta en que toda la trama tome lugar dentro de un apartamento. La historia que se relata en *Rojo amanecer*, por un lado, representa y recalca la memoria colectiva de la masacre estudiantil al hacer referencia a testimonios ya conocidos, mientras que por otro, refleja la opresión del Estado. Algunos detalles de la película que pueden verse considerados como decisiones artísticas son en realidad consecuencia de los obstáculos que tienen que sobrellevar. En varias ocasiones han mencionado, por ejemplo, no conseguir los permisos necesarios para filmar en la Plaza de las Tres Culturas y tener que realizar las grabaciones en secreto dentro de un almacén. Es por esta razón que la masacre estudiantil solo se presenta a través de las reacciones de la familia que la observa por la ventana. Fue imposible recrear estas escenas por cuestiones de permisos y fondos. Asimismo, el par de escenas que se graban en Tlatelolco se realizan gracias a la ayuda de los vecinos y sin el

Álvaro Obregón y expone la violencia a manos del ejército mexicano. A pesar de que la película se presenta en 1960 en el Festival Internacional de Cine de Karlovy Vary, su estreno comercial permaneció en limbo burocrático en México. Ya que una copia de la película permanece en Europa tras el festival, se exhibió en varias ciudades europeas. Antes de su estreno comercial en México en 1990, circularon varias copias clandestinas por el país.

⁵³ Xavier Robles, guionista de *Rojo amanecer*, apunta a la imposibilidad de crear alguna película sobre los hechos del 68 antes ya que existe todavía aún más represión: “Aunque hay quienes aseguran que esta película debió haber sido producida bajo el periodo de Luis Echeverría, no fue así, las condiciones no estaban dadas. No perdamos de vista que Díaz Ordaz declaró abiertamente: “Señores cineastas, si ustedes quieren enterrar la industria cinematográfica mexicana yo pongo la última piedra sobre la sepultura” (84). La cita de Díaz Ordaz sugiere una censura activa en contra de la cinematografía, sin embargo no se pudo encontrar el contexto de la cita ni la fuente original.

conocimiento del Estado. Cabe recordar que esta película se filma en 1989, un año en el que *La noche de Tlatelolco* de Elena Poniatowska ya cuenta con una cuarta edición, además que existen otros textos de las primeras reacciones y testimonios de 1968. Aún así, se sigue manteniendo cierto silencio impuesto por el Estado en cuanto a lo ocurrido. Xavier Robles, guionista de *Rojo amanecer*, señala que esta mediación estricta se da sobre todo en el cine: “los libros tienen menos censura que el cine y la televisión, el medio televisivo todavía tiene más que el cine” (83). Aún con el miedo a ser descubiertos y los demás obstáculos, la película logra ser filmada. No es hasta que se entrega al departamento de Radio, Televisión y Cinematografía de la Secretaría de Gobernación que se enlata el estreno comercial.⁵⁴ Tras varias negociaciones, el entonces presidente Carlos Salinas de Gortari aprueba el film siempre y cuando se quitaran las escenas que presentaran o hicieran referencia al ejército mexicano.⁵⁵ Estos cortes sugeridos son un total de tres escenas, incluyendo el final de la película en la que el hijo menor de la familia y único sobreviviente, Carlitos, camina hacia la Plaza de las Tres Culturas y se ven varios soldados caminando entre los cadáveres. Lo curioso del caso de *Rojo amanecer* es que aunque los creadores de la película aceptan y hacen los cortes sugeridos para así tener la aprobación oficial del estreno, circula una copia del corte original por el mercado negro de México. Ninguno de los participantes de la producción de *Rojo amanecer* dice saber cómo o quién es el responsable de esta distribución clandestina, no obstante, las copias “piratas” del film ayudaron a combatir la censura del Estado.

⁵⁴ Jorge Fons ha relatado que una copia íntegra de la película se envía a Los Ángeles y otra se entrega a la Secretaría de Gobernación.

⁵⁵ Hay varias versiones sobre lo que transcurre durante el enlatamiento de *Rojo amanecer*. Una de estas es que las negociaciones se facilitan por el escritor y cineasta José María Fernández Unsáin. Otra versión cuenta que los escritores Héctor Aguilar Camín y Gabriel García Márquez ven la película en Los Pinos, palacio presidencial de México, con Salinas de Gortari e interceden por su estreno. Aunque no queda claro cuál es la razón por la que el presidente mexicano decide suspender el enlatamiento de la película.

La censura por la que atraviesa *Rojo amanecer* la posiciona, como se ha sugerido anteriormente, en un espacio opresivo que a su vez valoriza su lugar dentro de la memorialización de Tlatelolco 68. La trama de la película no puede separarse ahora de los problemas que enfrentan durante la producción y la distribución. El contexto en el que se realiza habla tanto de la situación del país como de la película en sí. El caso de censura de *Rojo amanecer* demuestra la continua opresión del régimen del PRI, los esfuerzos silenciadores por parte del Estado en cuanto a lo sucedido en el 68, y las maneras por las cuales se debe desafiar este silencio para conservar la memoria. El último caso de enlatamiento que se tiene documentado es con la película *La ley de Herodes* (Estrada, 1999), que presenta una crítica a la corrupción del régimen del PRI. Esta película, cabe notar, puede salir al público en parte gracias a los esfuerzos por una transición democrática que están en proceso durante ese año y que concluyen en la derrota del PRI en el 2000. En cuanto a la situación actual de *Rojo amanecer*, aunque el film esté disponible en redes sociales de manera gratuita y sea parte ya de la memoria de Tlatelolco, no se ha vuelto a lanzar de manera oficial. “La película fue comprada, dentro de un paquete, por Claro Video, compañía del mexicano Carlos Slim, y desde entonces ha estado enlatada- aunque el término en sentido estricto ya no corresponde- de las proyecciones oficiales” (Belmonte-Grey 297). No obstante, es una de las fuentes más importantes dentro de la producción cultural de la masacre estudiantil.

En 1968, meses antes de la masacre estudiantil del 2 de octubre, se descubre el cuerpo en pedazos de una chica en una caja de cartón. Este caso, conocido “La Empaquetada”, queda sin resolver hasta que más de cuarenta años después es retomado por el periodista Germán Acosta, protagonista de *Borrar de la memoria*. Al avanzar con su investigación, Acosta empieza a descubrir pistas dejadas por Roberto Rentería, un cineasta novato que también investiga el caso

de La Empaquetada en su momento y que misteriosamente aparece muerto el 2 de octubre de 1968. La Empaquetada parece ser el cuerpo de Diana, novia de Rentería y estudiante mexicano-americana de preparatoria que desaparece tras involucrarse en las marchas estudiantiles. A través de flashbacks se da a conocer el romance de Diana y Rentería entre imágenes de la movilización estudiantil. La investigación de Acosta lo lleva a desenlazar una red de censura y control por parte del Estado que se aferra al olvido y a la manipulación de la memoria para defender su posición. Sin embargo, Diana sobrevive el 68 y a pesar de que vive confundida pensando que es Licha, una amiga de la escuela, gracias a Acosta puede recuperar la memoria y obtener un poco de justicia por lo sucedido. A lo largo de la película, el espectador descubre que Acosta es niño durante el 68 y en una ocasión se encuentra con Rentería. Además de él, solo hay un par de personajes que se mantienen a lo largo de los años que se narran en la película: Diana/Licha, la estudiante sobreviviente y confundida, y El Zurdo, exlíder del Batallón Olimpia y uno de los responsables de la masacre estudiantil. Por medio de estos dos personajes se representa la memoria de los hechos de Tlatelolco y el poder del Estado que intenta borrarla. La trama retrata no solo los hechos del pasado, sino además sus efectos en el presente y las consecuencias que puede tener para el futuro.

El pasado: Archivos de la memoria

Las primeras escenas de *Borrar de la memoria* relatan el descubrimiento de La Empaquetada. Estas imágenes parecen ser interrumpidas, pues no se presentan en una secuencia lineal, sino a manera de fragmentos. Desde estas escenas se apunta a que se tiene una representación del pasado, sin embargo, esta no puede llegar a ser una representación completa. Es una alusión a la memoria que se tiene de los hechos y su fragmentación. Una señal más

directa sobre este estado fragmentado de la memoria viene poco después, señalando además a la reconstrucción que se intenta hacer con el film:

Lo que a continuación verán está más allá de todo límite. De todo lo real e imaginario. Lo visible e invisible. Un acto que se localiza en una oscura zona del crepúsculo. En el interior de nuestra imaginación, más no deja de ser cierto. Un enigma que no comprendemos, y sin embargo está ahí, frente a nosotros...

Presten atención, que el secreto está por revelarse. (00:03:04-00:04:10)

Estas señales, que en el film se dan por un mago en 1968 a punto de realizar su acto más peligroso, sirven de hoja de ruta para el espectador, describiendo paso por paso lo que se tiene (el archivo) y lo que se espera conseguir (revelar el secreto). Al analizar este monólogo resaltan varios puntos. Primero, se destaca que hay una realidad y una fantasía, pues existen espacios invisibles que tienen que ser recreados a través de lo imaginario, en este caso la ficción. Segundo, se señala la memoria colectiva existente, Tlatelolco existe en lo oculto y tiene que sacarse a la luz. La película apunta al archivo en los primeros segundos de la transmisión con la advertencia “[b]asada en hechos reales” (00:00:31). Mientras que Rachel Bornet argumenta que esta advertencia “implica el riesgo de llegar a construir en la mente del espectador una representación histórica que, potencialmente, se pueda concebir como verídica” (166), en el caso de Tlatelolco tiene un efecto diferente. Se ha mencionado la imposibilidad de tener una versión completa y verdadera de un evento que no solo no es documentado del todo, sino cuya memoria ha sido censurada y mediada a favor del régimen político autoritario. Al declarar que se basa en hechos reales por una parte confirma la existencia de tales hechos, y por otra apunta a la ficcionalidad necesaria para recrearlos. Hay partes de Tlatelolco que solo pueden representarse desde lo imaginario. A lo largo de la película se indica que el espectador tiene cierto

conocimiento de lo sucedido, si bien este no es del todo verdadero o no se ha podido entender por completo, no deja de ser parte del proceso de memorialización. Cabe recordar que *Borrar* es una cinta de la posmemoria, creada a más de 40 años de los eventos. Se crea desde un archivo heredado, “the second generation seems to have inherited but a small number of specific images, or kinds of images, that have shaped our conception of the events and its transmission... photographic images are fragmentary remnants that shape the cultural work of postmemory” (Hirsch, M., *The Generation*, 37). Esta parte de la película, el pasado, se forma a partir de imágenes ya conocidas y disponibles, de testimonios creados y memorializados por una primera ola de representaciones sobre los hechos del 68. No obstante, es también la primera película sobre el tema que no está limitada por la censura activa del Estado. Por lo tanto, puede representar y recrear imágenes que hasta ahora no estaban disponibles por este medio. Como espectadores de esta segunda generación, con imágenes heredadas y contextos ya establecidos, algunas imágenes del archivo son confirmadas y otras se pueden apreciar por primera vez.

Una de las aportaciones visuales de *Borrar de la memoria* es representar todo aquello que le es imposible a *Rojo amanecer*. Es una reivindicación del género confrontando directamente a todo aquello enlatado por el Estado. Se representa el ejército mexicano en varias ocasiones, además de responsabilizarlos por la masacre (Fig. 1). La trama histórica de *Borrar* además incluye una descripción visual detallada de los planes para la masacre estudiantil. No solo se muestran los hechos sino además se ilustra la evidencia, por ejemplo al mostrar la organización del Batallón Olimpia, y la limpieza de cadáveres y testigos de la masacre.



Figura 1: El ejército en Tlatelolco.

Otro de los elementos visuales importantes en este film es el acceso a la ciudad. Se ha mencionado que la representación cinematográfica anterior no puede grabar en Tlatelolco, las pocas tomas que se realizan ahí son a escondidas y con ayuda de la comunidad. En *Borrar de la memoria* hay uso del espacio por completo, tanto en el pasado como en el presente los personajes tienen acceso a Tlatelolco y el resto de la ciudad. Por medio de esto, se puede ver la narrativa del movimiento estudiantil y de la masacre dentro del espacio. En uno de estos *flashbacks* se observa al pequeño Germán Acosta con su familia (Fig. 2), al fondo hay señales de la movilización estudiantil por medio de carteles y propaganda. Entre las referencias al pasado se ven muy pocas muestras visuales de los Juegos Olímpicos, a punto de inaugurarse en México, en cambio el movimiento estudiantil demuestra dominio del espacio público a pesar de la persecución del gobierno y la opresión. Una de las luchas entre el movimiento estudiantil de 1968 y el Estado se centra precisamente en el control del espacio. En repetidas ocasiones se les impide marchar al

Zócalo, restringiendo los permisos de asamblea y tratando de minimizar su presencia en la ciudad bajo la lupa de la prensa internacional. Incluso la memoria de aquel año ha sido restringida a la masacre y un solo espacio, la Plaza de las Tres Culturas en Tlatelolco. Samuel Steinberg apunta que la mayoría de la narrativa sobre el tema se ha apropiado de los términos 1968, 68 o Tlatelolco para hablar de la masacre, mientras que pocos señalan la movilización estudiantil que tarda aún más tiempo (37). Al mostrar la movilización estudiantil por la ciudad, *Borrar* expande la memoria de este a más allá de Tlatelolco y más allá de la masacre.



Figura 2: Pequeño Germán Acosta caminando por la ciudad con sus padres.

Después de la masacre estudiantil, los carteles estudiantiles se remplazan por imágenes de periódicos de la época (Fig. 3), simbolizando el poder del Estado. Por medio de estos periódicos se recalca la posición del Estado y la toma de control, nuevamente, de la ciudad en todos los aspectos. No hay mención de alguna masacre y tampoco se muestran imágenes de la violencia. Incluso estas breves y mediadas imágenes de la “balacera” tienen un espacio menor dentro de la

narrativa popular, compartiendo espacio con revistas que llaman más la atención. Regresa el orden a México en el sentido que la revuelta estudiantil se silencia y se borra del espacio público al ser una breve noticia del día. En estas escenas del post-2 de octubre, solo Rentería y El Zurdo, el agente del Batallón Olimpia que lo persigue, son los personajes que se movilizan por la ciudad. Ya no hay marchas estudiantiles, jóvenes repartiendo volantes por las calles, o incluso fuerzas armadas alertas a esta movilización. El único enemigo del Estado que queda libre por las calles es Rentería.



Figura 3: Rentería caminando por la ciudad después de la masacre estudiantil.

La violencia en contra de los estudiantes y la masacre del 2 de octubre se presenta en *Borrar de la memoria* a través de *flashbacks*. La historia de La Empaquetada, el crimen que Acosta pretende resolver, es el enfoque principal de los hechos. Es por medio de este crimen que

se acentúa la violencia y la opresión del Estado: los restos de un cadáver, una víctima sin identidad, y una falta de interés por averiguar la verdad. Los hechos alrededor del movimiento estudiantil se presentan a través de la trama de amor entre Roberto Rentería y Diana Díaz, introduciendo el 68 por medio del melodrama. A pesar de que este romance sitúa la trama de *Borrar*, ya que el enfoque del film es el presente, es la imagen que promociona el film. Ocupa un espacio central en los posters de promoción y en la portada de la película (Fig. 4), las imágenes de la masacre se difunden en la publicidad. A primera vista el film parecer ser, en efecto, un film de 1968, no hay indicios del presente. La ropa de los personajes indica su carácter histórico, los edificios distintivos de las unidades habitacionales sitúan la historia en Tlatelolco, pero no hay indicación que la violencia del Estado ni la posmemoria sean parte de esta representación. Es interesante recordar las declaraciones del productor Arochi, quien acierta que esta no es una película del 68, pues se promociona como tal. Para Bornet, el 68 solo se utiliza para “conectar la ficción con la realidad” (168), agregando que el film se vale de “reciclaje cultural” de la historia, “el acontecimiento aparecería así como pretexto que asegura cierto éxito de taquilla” (171). Esta última crítica supone que el tema de 1968 es de gran interés en la sociedad contemporánea, asimismo, sugiere que no hay valor en esta representación histórica. En realidad, no hay reportes de que *Borrar* haya sido un éxito de taquilla, ya que su primer estreno solo contó con 30 salas en México. Hasta ahora, el film no se celebra o estudia igual que *Rojo amanecer*. Más que ser una estrategia de taquilla, que quizás puede haber sido parte de la decisión de la producción, al resaltar el pasado se prepara a la audiencia para hacer partícipes activos de la historia. Se busca desencadenar el contexto que estos tengan del 68, pues será necesario en la interpretación de la realidad y la fantasía, y en la búsqueda de ese secreto. Por encima de esto, el uso del melodrama en la historia asiste a la conexión del espectador con las emociones que se intentan transmitir. No

es un testimonio anónimo, como el que se presenta en las primeras representaciones cinematográficas del 68 según Carolina M. Tolosa. Al contrario, es un testimonio del pasado en el que el espectador llega a conocer la historia de cada personaje y conectar con ellos. Cuando Rentería es asesinado por desobedecer órdenes y huir con las grabaciones de la masacre, se le coloca sobre una pila de cadáveres de otras víctimas del 68, años después será identificado como tal, “[f]ue uno de los muertos en el 68” (00:41:20-00:41:22). Pero para el espectador hay un reconocimiento establecido que desafía el anonimato impuesto sobre las víctimas, otra táctica de “enlatar” por parte del Estado. Según David Jurado en el cine latinoamericano que trata de la violencia de Estado se utiliza la imagen de pilas de cadáveres, esto con el fin de “accionar al público” (13). Aunque al presentar a los personajes y después hacerlos parte de estas pilas de cadáveres, a su vez hace al espectador testigo de esa violencia, “el espectador sabe más que el personaje y por lo tanto se encuentra por encima de él” (Jurado 24). Hay una representación intencional del pasado que espera producir una reacción específica para entender y participar en el presente.



Figura 4: Cartel promocional para *Borrar de la Memoria*.

4.3 El presente: El 68 después de la transición democrática

La última escena de *Rojo amanecer* presenta a un niño, único sobreviviente de la familia, caminando por la Plaza de las Tres Culturas. Jorge Fons, director del film, expresó en una entrevista que Carlitos, el niño, “va hacia el futuro” en esta escena (TV UNAM, 00:20:29-00:20:30). Carlitos queda como sobreviviente y testigo, simbolizando a su vez el papel de espectador de este primer film narrativo sobre la masacre estudiantil. Juan J. Rojo resalta que “habrá solo dos testigos de los hechos de ese día: Carlitos y los espectadores” agregando además que “ni nosotros ni Carlitos tenemos acceso a la totalidad de los eventos” (53-54). Como se ha mencionado, la censura define la trama de *Rojo amanecer*, tanto en el contenido que se crea por medio de los testimonios y archivos disponibles a finales del siglo XX, así como la producción del film. A pesar de ser una película creada en el futuro, a más de 20 años de la masacre estudiantil, sigue sujeta a la memoria enlatada de los hechos. No hay un “futuro” explícito representado en esta película porque la censura, los silencios, y todo aquello que permanece invisible aún con el paso del tiempo es la representación de ese futuro. El presente en el que se realiza *Rojo amanecer* no difiere mucho del pasado, el 68, pues su opresión y violencia son todavía una realidad. Se menciona esta última escena de *Rojo amanecer* ya que *Borrar de la memoria* parece retomar este hilo y darnos ese futuro, ahora nuestro presente, que es imposible de representar en la película anterior. En *Borrar* también se presenta el personaje de un niño, entre los *flashbacks* del 68 se ve al pequeño Germán Acosta primero presenciando un acto de magia, y después recorriendo la ciudad mientras las marchas estudiantiles toman lugar en el fondo. Es un testigo de aquel año, de alguna manera, y aún así tampoco él puede ofrecer una versión que se acerque a la verdad de los eventos. Lo que sí nos ofrece el personaje de Acosta es la búsqueda de esta verdad, su investigación sobre La Empaquetada para su artículo poco a poco

desenlata otros aspectos de lo hechos del 68 que dan paso a nuevas interpretaciones de lo ocurrido. No obstante, aunque la memoria de Tlatelolco tiene que desenlatare poco a poco y esta película solo puede ayudar en parte de ese proceso, lo que el film sí puede demostrar es la situación actual de la memoria del 68.

Borrar de la memoria se realiza en el año 2010, el PRI ha dejado la presidencia hace una década y el Partido Acción Nacional (PAN) se encuentra en la mitad de su segundo sexenio. Del 2000 al 2006, el presidente Vicente Fox lanza una investigación sobre los crímenes del Estado en los que se incluye la masacre de Tlatelolco. La investigación da lugar a un juicio en contra del expresidente Luis Echeverría por genocidio y a su manera desenlata o expone otra parte de la memoria de Tlatelolco. Pese a esto, no se pueden esclarecer los hechos y Echeverría es exonerado por falta de pruebas. Por lo tanto, todavía en este presente, 2010, no existe una versión completa de los hechos aunque sí se tiene más conocimiento que las generaciones anteriores. Para la generación de la posmemoria, en este caso tanto los personajes principales como los espectadores, el contexto de los eventos ya está disponible. Esto significa que cualquier imagen que se presente, aunque no sea de la violencia, se ve desde este mismo contexto. Así lo explica Marianne Hirsch, señalando que “[t]he context increases the horror as we add to the bodies, or the hair, or the shoes depicted, all those others we know about which are not in the picture” (*Family Frames* 20-21). Aunque exista una imposibilidad de representar la masacre estudiantil en su totalidad, realmente esto no es necesario para un film del siglo XXI como *Borrar*, ya que se tiene el contexto formado desde la primera generación. Se reconoce que la masacre sucedió y se apunta al Estado como responsable.

La película de Gurrola no sufre la censura que el film narrativo previo, esto queda claro con las imágenes del pasado que se discuten anteriormente. Lo que continúa enlatado es la versión

oficial, las pruebas que confirmen la memoria colectiva. En las conversaciones entre Acosta y sus entrevistados, no se menciona nunca explícitamente lo que pasa el 2 de octubre de 1968, las imágenes de la violencia de aquel día solo se hacen explícitas en los *flashbacks*. “[D]espués vino lo de Tlatelolco y apareció muerto” (00:09:21-00:09:26), dice un conocido de Rentería al hablar del joven cineasta. “Lo de Tlatelolco” no necesita explicación, ya está establecida una memoria colectiva al respecto y solo con mencionar “lo de Tlatelolco” hace referencia a la masacre. No se ha olvidado el 2 de octubre gracias a todas las representaciones artísticas hasta el momento. Sin embargo, se hace claro que buscar cualquier información sobre el tema es aún imposible. Así lo expresa Acosta al no poder obtener información sobre La Empaquetada: “Pero ahorita no saben ni maíz o no me quieren decir nada. Y la policía pues debió haberlo filmado y fotografiado. Pero ahí sí está más canijo, porque es así como los Expedientes Secretos X a la mexicana. Y pa’ acabarla de amolar, todo esto coincide con las broncas estudiantiles del 68” (00:10:05-00:10:28). La única forma que tiene Acosta de averiguar lo sucedido en el 68 es por medio de testimonios: hablando con testigos, sobrevivientes, o cualquier persona que puede llenar los vacíos en su investigación. Asimismo, es gracias a su distancia generacional y temporal al 68 que puede tener acceso a estas nuevas fuentes, como lo comenta su jefe: “¿Qué tal si tú descubres más cosas ahí, donde todos fallaron? O a lo mejor no quisieron ver las pistas y tú encuentras algo” (00:07:02-00:07:09). Su papel como periodista es significativo ya que en 1968 los medios de comunicación repiten la historia oficial y no pueden investigar la verdad de lo sucedido. En principio, esto apunta a un posible cambio en el papel de los periodistas y las historias que ahora pueden hablarse.

La investigación de Acosta lo lleva a vivir la violencia y el acoso por parte del Estado, conectando este presente al pasado. Se trazan paralelos entre la persecución de Rentería y la de

Acosta, los dos recorren los mismos espacios a pesar de los 40 años de diferencia, huyendo de la misma opresión. Incluso el enfrentamiento entre Acosta y el excapitán del Batallón Olimpia, El Zurdo, se encuentra en la misma secuencia en las que se ven los *flashbacks* de la masacre del 2 de octubre. Los dos también ocurren en el mismo espacio, Tlatelolco. A Acosta se le amenaza con su hija, quien es secuestrada por El Zurdo. Cuando Acosta la encuentra en Tlatelolco, ve que Olivia tiene sangre entre las piernas, lo que desata la ira de Acosta. La sangre es producto de la menstruación de Olivia, pero Acosta recalca que pensar en un abuso de esa manera por parte del Estado no es imposible: “Es que me acordé de tantas cosas que he oído y que ahí están, esperando a salir en cualquier momento” (01:26:49-01:26:58). La violencia continúa siendo una realidad en el país a pesar de que pasa por una transición democrática. Se muestra la continuación de los responsables de la masacre de Tlatelolco en posiciones de poder, como es el caso de El Zurdo.⁵⁶ Arochi, productor de *Borrar*, destaca este tema como uno de los más importantes del film:

La importancia es el planteamiento de la situación que se da en el 68, que nos hace pensar en la corrupción, en la desconfianza de la gente en sus instituciones. La he visto siete veces y cada vez identifico más la situación actual del país con lo que plantea la película: una corrupción brutal, una policía que no sirve para nada, un país que tiene 50 mil muertos. Esa es la importancia de la película, que nos cuenta una historia de hace 40 años, pero tan vigente que hoy aparecen descuartizados y descabezados por todos lados.

(Arochi, La Jornada)

⁵⁶ Este tema se ha tocado anteriormente en varias producciones culturales. Luis González de Alba señala en varias ocasiones que tanto responsables de la masacre como estudiantes del 68, se incorporan al régimen del PRI y llegan a ocupar puestos de poder por décadas. Lo mismo se retrata en la película *El bulto* (1992), una continuación de la opresión a través del tiempo por los mismos sistemas políticos.

Sin embargo, ya que la violencia es todavía una realidad en México, esto también causa desinterés por los eventos violentos del pasado. Incluso Acosta en un principio rechaza la idea de investigar el caso de La Empaquetada porque “nadie se acuerda” (00:06:40-00:06:42). Otras voces del presente, en este caso en un programa de radio, expresan su descontento con la investigación ya que hay más casos de los últimos años que todavía siguen sin resolverse: “En vez de estar desempolvando la historia de esta muchacha, que bueno, además nunca se supo quién era, debería de estar resolviendo lo de las muertas de Juárez, o lo de tanto policía decapitado que hay” (00:44:25-00:45:39). Acosta cambia de opinión al verse amenazado personalmente por el mismo sistema y al descubrir que es un ciclo. Entiende que se tiene que investigar y compartir ya que “[s]on un montón de chingaderas y de porquerías y las van a seguir haciendo” (01:34:42-01:34:55). La responsabilidad del presente es entender el pasado para evitar que se cometan los mismos errores en el futuro.

Una de las posibilidades que ofrece el cine ficcional de Tlatelolco desde la posmemoria es la restitución. En su investigación sobre el cine de la posmemoria en España, Natalia Sanjuán Bornay define estas interpretaciones a manera de crear una “memory of reparation” que además puede proveer “effective means of reconciliation in order to heal contemporary Spain's open wound” (51). En *Borrar de la memoria* se ofrece una oportunidad similar de reconciliación, primero al investigar a fondo los hechos del 68 y ayudar a Diana/Licha a recuperar la memoria, quien representa el México que ha olvidado. Y segundo al encarar al enemigo y conseguir justicia. Al encontrarse con Diana/Licha, esta reconoce el valor de la investigación de Acosta. Señala que la memoria enlatada del evento la ha dejado a ella y otras de las víctimas en el olvido: “Si no es por el trabajo de usted, señor Acosta, nadie recordaría a Beto. Sería otro fantasma, como yo” (00:50:18-00:50:28). Diana/Licha ha tratado de recordar su pasado accediendo al

archivo público que se hace disponible en la última parte del siglo XX, así lo demuestra la pared de su habitación en la que se pueden ver algunos de estos archivos (Fig. 5). Entre fotografías de sus amigos, muchos de ellos asesinados durante el movimiento, Diana/Licha exhibe recortes de periódicos del 68. Llama la atención la portada de *Por qué?*, una publicación independiente que se enfrenta a la versión oficial de los eventos del 2 de octubre (Fig. 6). A pesar de estos intentos de combatir la censura del tema, Diana/Licha sigue sin saber la verdad: “Hay cosas que no recuerdo bien, *my head is a mess*, los recuerdos se confunden” (00:51:43-00:51:51).



Figura 5: Acosta observando los recortes de 1968 que Diana conserva.



Figura 6: Portada de la revista independiente *Por qué?*, publicada después de la masacre estudiantil.

Juanjo Igartua y Darío Pérez señalan en su estudio sobre la memoria colectiva y los eventos políticos que la amnesia y/o el olvido son una etapa de la reconstrucción de hechos traumáticos

en el pasado que prosigue un periodo de silencio (82). Durante este momento de amnesia, existe una versión convencional de los hechos, o historia oficial, en la que los aspectos negativos son ocultados. Esta versión convencional de los hechos es una memoria manipulada por el Estado que controlan la mucha o poca información disponible sobre un tema que hace que algunos eventos sean recordados más que otros. Diana/Licha representa al México que ha vivido con la memoria de 1968 enlatada, una memoria fragmentada y controlada por el poder para su beneficio. La investigación de Acosta le ofrece otra versión, una que se acerca más a lo sucedido y le permite recordar todo lo que se le ha forzado a olvidar. Además gracias a Acosta también puede recuperar a su padre, escenas que otorgan al espectador el final perfecto para la película. Aunque la restitución más simbólica que ofrece *Borrar de la memoria* es el enfrentamiento directo con el enemigo, El Zurdo, representante del régimen opresivo del PRI. El Zurdo todavía ocupa un lugar privilegiado dentro del sistema político y se mantiene inmune a la justicia. El enfrentamiento con El Zurdo resulta en su admisión por los crímenes del Estado y la censura de los mismo: “Los desaparecimos a todos. Y ya pasaron más de cuarenta años y nosotros aquí como si nada. Porque hay libros, programas, películas, y todos me los he pasado por los huevos. Borrarnos a todos. Lo del 68, lo del 71, lo de las mujeres de Juárez, lo que quieras” (01:24:36-01:25:26). Esta admisión de culpa por parte de El Zurdo concluye con su muerte a manos del padre de Diana, quien se une a la investigación de Acosta, ofreciendo la oportunidad de justicia a varias generaciones de víctimas del Estado.

Sin embargo, a pesar de estas contribuciones a la memoria colectiva del 68 que ofrece *Borrar de la memoria*, incluso en este presente a más de 40 años de los eventos, todavía existe la imposibilidad de representar la “verdad” de los hechos en su totalidad. Una de las críticas que se le hace a las representaciones cinematográficas del siglo XXI es la búsqueda de la verdad,

“insisten en conseguir la prueba del acontecimiento, la evidencia de su existencia e incluso la fotografía o vídeo en prueba absoluta de la realidad” (Belmonte 301). Esto se debe a que a más de 40 años de la masacre estudiantil no se han podido saber todos los detalles de los eventos. La búsqueda por esta verdad en el film es representativa de la preocupación de la generación de la posmemoria, además del interés de “no olvidar” también existe el interés de saber lo que ha quedado en la censura. También esta observación de la búsqueda señala el proceso de enlatamiento al que se enfrentó la memoria del 68, un proceso que ni a décadas de lo sucedido puede vencerse del todo. *Borrar de la memoria* goza con imágenes que *Rojo amanecer* no puede presentar, como la violencia explícita de la masacre estudiantil y la represión del movimiento. El caso de La Empaquetada, el enfoque de la investigación de Acosta, es la muestra esencial de esta opresión y violencia del Estado. Asimismo, quedan cosas que no se pueden mostrar. A pesar de que se recuperan los vídeos de Rentería, quien es contratado por el Estado para documentar la masacre, el espectador no tiene acceso a estas imágenes. Se observa a Rentería grabando estas imágenes, pero nunca vemos lo que capta su cámara. Se transmite el horror de la violencia por medio de las expresiones de los personajes, de la manera en la que se representó en *Rojo amanecer* por medio de la madre y el abuelo (Figs. 7 y 8).



Figura 7: Mamá y Carlitos en *Rojo amanecer*.



Figura 8: Abuelo en Rojo amanecer.

A través de los ojos de Acosta el espectador puede ser testigo del horror de las imágenes y sentir con él este mismo horror (Fig. 9). Esta es la única verdad que se puede recrear por medio del film, el horror del evento.

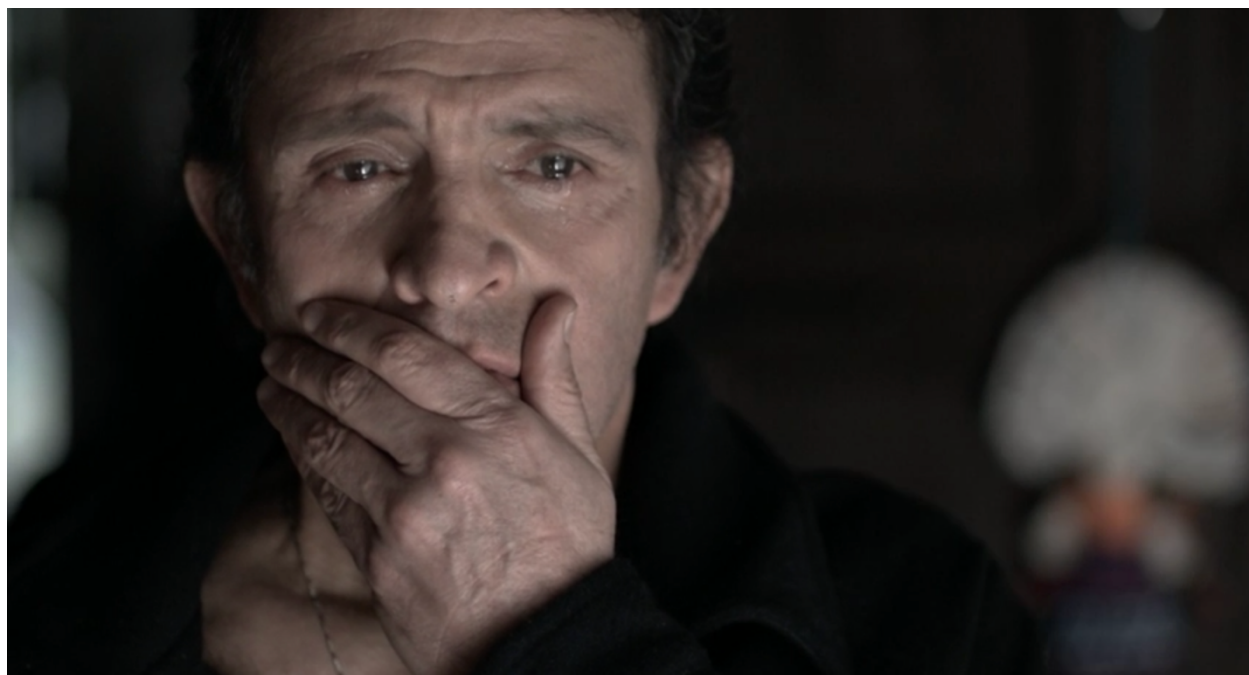


Figura 9: Acosta observa las cintas de la masacre estudiantil.

4.4 El futuro: ¿Una tercera generación?

Así como *Rojo amanecer* termina con Carlitos, portador de un testimonio poderoso como único sobreviviente de su familia durante la masacre estudiantil, *Borrar de la memoria* presenta a Olivia Acosta como una nueva testigo. Olivia se hace parte de la investigación de su padre casi

por accidente. Sin embargo se convierte en personaje central al ser secuestrada por El Zurdo para así presionar a su padre para que abandone su investigación. El personaje de Olivia permanece al margen de la trama durante la mayor parte de la película, y no es hasta la tercera parte que la adolescente obtiene un papel central. Incluso al principio de la cinta no demuestra interés por la investigación de su padre, al contrario, reacciona con asco al ver las fotos de La Empaquetada (00:26:28). Olivia está presente durante la “desenlatación” de las pruebas esenciales de la masacre estudiantil, las grabaciones de Rentería. Este es el gran secreto que el Estado quiere mantener en silencio. Las imágenes de tiempos de violencia, sin importar si esta se retrata o no, son “stubborn survivors of the intended destruction” (Hirsch, M., *Family Frames* 23), aún más valiosas son aquellas ordenadas por el poder. Es esta la versión completa de los hechos, las imágenes a las que aluden las representaciones culturales anteriores. Olivia no solo observa esta imágenes sino que además las graba con su celular (Fig. 10), y al final de la película cumple con el pedido de su padre de subirlas a internet.



Figura 10: Olivia graba las cintas de la masacre estudiantil.

A lo largo del film se hacen varias referencias a la importancia del cine en México. Tanto Rentería como Diana eran fanáticos del cine mexicano y constantemente comentan las películas y actores más populares de la época. En el presente se alude a la cultura de la piratería en México, Acosta y su novia son ávidos consumidores de películas piratas, representando la accesibilidad a este tipo de grabaciones en el México del siglo XXI (Fig. 11). Hay que recordar que la distribución de la versión original pese a la censura de *Rojo amanecer* fue por medio de la piratería, es un modo de distribución efectivo. Con la grabación de Olivia de esta versión nunca vista de los hechos del 2 de octubre y su disponibilidad en internet, se alude a su distribución masiva. No tardaría en estar en algún negocio callejero de películas para el consumo del público. Olivia tiene acceso y conocimiento de esta tecnología, pues incluso se sabe que vende discos de música piratas por los autobuses de la ciudad (00:56:40). No solo es un testigo de este secreto sino que participa activamente en su memorialización.



Figura 11: Negocio ambulante de películas "piratas"

Incluso en *Borrar de la memoria* se hace referencia a esta necesidad de distribuir y conservar la memoria. Hay una generación en desarrollo que necesitará de estas imágenes para continuar con la memorialización de los hechos. En la sala donde se proyecta el vídeo de Rentería, hay un niño. A diferencia de los demás, a este no se le permite ver, su madre le cubre los ojos al iniciar las imágenes de la violencia (Fig. 12). Se señala una responsabilidad de las generaciones del presente de, en efecto, no olvidar para que estos recuerdos estén disponibles a las generaciones futuras. Se asume que el niño pertenecerá a una tercera generación, una generación que observará estas imágenes de la violencia con un contexto aún más desarrollado que la generación de la posmemoria.



Figura 12: Madre le cubre los ojos a su hijo pequeño.

Con esta tercera generación se espera una nueva ola de producción cultural que “assumes the audience already knows films that belong to the first two generations and therefore approaches memory from a different perspective, one that is less geared towards the past” (Bayer 118-119). Si *Borrar de la memoria* empieza a dar un paso lejos del enfoque en el pasado y se centra en el presente, también da paso a nuevas reinterpretaciones dentro del futuro.

Curiosamente en la poca crítica que hay sobre *Borrar de la memoria* se le define como una película para una nueva generación al lado de *Tlatelolco, verano del 68*. Estas producciones

cinematográficas del siglo XXI, según Belmonte-Grey, “hablan más a los jóvenes del 2010, son testimonios de su época y los personajes no están anclados, por tanto, en el contexto de 1968” (302). Agrega, además que “[s]i *Rojo amanecer* se preocupó por presentar tres registros de lenguaje representados en las tres generaciones que viven en el departamento, en las otras ficciones los personajes no tienen matices, los únicos tonos temporales los aportan las músicas” (302). Lo que este crítico ignora es la necesidad de adaptar las memorias y su representaciones al contexto en el que se crean. *Rojo amanecer* es un producto de su época, la situación política es lo que aporta a su creación. Al igual que *Borrar* es un producto de su contexto. Asimismo, lo que esta crítica deja detrás es que los registros de los que habla se encuentran en los personajes de la posmemoria. Hay un enfoque, todavía, en los estudios sobre Tlatelolco que siguen solamente viendo las representaciones del pasado, sin tomar en cuenta que el presente está a cargo de moldear, recuperar y distribuir dicha memoria. Tal y como declara Quiroz, “[p]ara mantener una memoria plural, además de la acción vital de los que quedan y de los contagiados que los siguen, independientemente de las distancias etarias y de las diferencias generacionales, deben multiplicarse los recuerdos... e ir más allá de las memorias de los representantes del CNH, incorporando asimismo los testimonios de brigadistas, activistas de ocasión, participantes anónimos de actos masivos y miembros del pueblo...” (142). La generación de la posmemoria también tiene un testimonio que aportar, formado en parte, por representaciones como *Borrar de la memoria* que contribuyen a llenar los espacios que han quedado vacíos dentro de la memorialización de la masacre estudiantil.

Si bien a lo largo de la película se ve el olvido a manera de un arma de control y como consecuencia de la memoria manipulada por el Estado, el recuerdo ofrece una manera de contrarrestarlo. El final de la película apunta a un futuro en el que la verdad derrumba a la

fantasía, pues el video grabado por Rentería es rescatado del olvido y subido al internet por la hija de Germán. Además, Diana/Licha recupera su identidad, representando al pueblo mexicano que ahora cuenta con una nueva representación de la masacre estudiantil que puede mostrar imágenes y relatos que hasta hace poco se censuran de este medio. Tanto con la distribución del video como la recuperación de la memoria de un testigo de la masacre, Germán se enfrenta a la historia oficial con una nueva historia. *Borrar de la memoria* trata precisamente de eso, el borrar de la memoria de los hechos de Tlatelolco a través de los procesos de censura del Estado. El film de Gurrola toma los archivos del 68 y ofrece una perspectiva desde el presente. Se explora la continuación de la violencia y de la opresión a través de los años. Asimismo, la distancia generacional y temporal del film puede presentar oportunidades de restitución al trauma que deja la masacre estudiantil. Como se demuestra, el film además apunta al futuro, a una tercera generación que tendrá acceso a nuevos archivos “desenlatados” y por lo tanto producirá nuevas representaciones de la memoria de Tlatelolco. El personaje de Germán Acosta, periodista, ofrece una oportunidad al espectador de ser cómplice en la búsqueda de la verdad y la justicia. La justicia se representa en la película, mientras la verdad queda en el horror que el espectador siente por medio de estas imágenes. La insistencia en la imposibilidad de la representación completa de lo sucedido en Tlatelolco es precisamente lo que ha prevalecido y mantenido la memoria del 68 a más de cuatro décadas.

Conclusiones
2 de octubre, 2018:

¡La lucha sigue!

“Ustedes saben que el presidente de México es al mismo tiempo jefe del Estado, jefe de gobierno y comandante supremo de las fuerzas armadas. Por eso puedo decir aquí entre nos, por eso empeño mi palabra de que nunca, jamás, daré la orden a las fuerzas armadas, a la marina, el ejército, a ninguna corporación policiaca para reprimir al pueblo de México”
-Presidente electo Andrés Manuel López Obrador,
2 de octubre, 2018.

1. Los jóvenes recuerdan

La importancia de los jóvenes en la memoria de Tlatelolco fue visible el 2 de octubre de 2018. Los miembros del Comité 68 encabezaron la marcha conmemorativa a los 50 años de la masacre estudiantil. Yo iba justo detrás de este grupo mientras salía de la Plaza de las Tres Culturas hacia el Zócalo de la Ciudad de México. Nos abrieron espacio cientos de jóvenes y pude suponer por su apariencia que muchos todavía no tenían mayoría de edad. Hicieron largas filas al costado de las calles y saludaron a los sobrevivientes en silencio, alzando los dedos con la V de “Venceremos”, como se hacía en 1968. Su lucha era ahora suya. Las memorias de los sobrevivientes, aquello por lo que marchaban, hacían eco en estos nuevos rostros.

Esta imagen ha estado presente al escribir algunos de estos capítulos, los jóvenes como guardianes de los sobrevivientes, como testigos de la memoria, y creando su propia respuesta a esta. Desde aquella marcha han muerto dos “compañeros” participantes del movimiento estudiantil: Enrique Cisneros y la activista María Fernanda Campa “La Chata”. A esta última tuve oportunidad de conocerla en octubre de 2018, tan solo unos meses antes de su muerte, en una conferencia en la Fundación Elena Poniatowska. Durante la sesión de preguntas, La Chata y la escritora Poniatowska halagaron a los jóvenes presentes, comentando en lo feliz que les hacía

ver una nueva generación interesados en las luchas sociales del país. La Chata con gusto me ofreció su número de teléfono y me hizo saber que estaba disponible para hablar de su experiencia en el 68. Me atrevo a compartir estas dos anécdotas personales ya que subrayan otro punto importante dentro de la memorialización de Tlatelolco: aquellos que lo vivieron, los testigos sobrevivientes, están muriendo. Quedan sus testimonios grabados, queda la primera generación de voces y su producción cultural todavía activa, y quedan, sobre todo, los jóvenes herederos de estas memorias. El número de teléfono de La Chata ahora ya no es necesario, pero me quedan sus testimonios en el texto de Poniatowska y en las múltiples entrevistas que se pueden encontrar por internet. Sigue transmitiendo sus recuerdos y de esta forma contribuye a la continua lucha por la justicia.

He señalado en esta investigación la importancia de los testimonios dentro de la memoria de Tlatelolco al analizar los textos de Luis González de Alba. Uno de los impactos de estos testimonios es que los sobrevivientes se han mantenido activos durante todos estos años. Estos testimonios han formado y dejado la memoria colectiva de Tlatelolco que ahora heredan las generaciones jóvenes. Las nuevas generaciones están a cargo de traducir estas memorias para así darnos sus reinterpretaciones. Ya sea al recrear el 68 por medio de la ficción, como se ha visto con Carlos Fuentes y María Amparo Escandón, o al ofrecernos un cuento zombi, como Bernardo Esquinca, o quizás con una nueva propuesta cinematográfica, como *Borrar de la memoria*. Cada uno de estos jóvenes tiene su propia historia de Tlatelolco 68.

2. 2018: Otro año decisivo en México

El 50 aniversario de la masacre estudiantil de Tlatelolco coincide con la elección del candidato Andrés Manuel López Obrador. Así, México comienza una nueva etapa con la elección del primer gobierno de izquierda en más de 80 años. López Obrador ha mantenido una

relación cercana con varios de los sobrevivientes de la masacre desde su ingreso al Partido Revolucionario Democrático (PRD), que se mantiene cuando se crea el partido Morena. En octubre de 2018 López Obrador es parte de las conmemoraciones oficiales de la masacre estudiantil, incluso al financiar algunos costos. El 2 de octubre da un discurso en la Plaza de las Tres Culturas convirtiéndose en el primer presidente mexicano que públicamente pide disculpas por la masacre del 68. En enero de 2019, a solo unas semanas del comienzo de su sexenio, se toma la decisión de terminar con las fuerzas granaderas. La desaparición de los granaderos es uno de los puntos principales en el pliego petitorio del movimiento estudiantil del 68, una demanda que no ven cumplida hasta 50 años después. Con estos actos el presidente López Obrador establece su compromiso hacia la memoria de Tlatelolco.

Con la presidencia de López Obrador surgen varias preguntas en cuanto a la memoria de Tlatelolco. ¿Se reanudarán las investigaciones oficiales a los crímenes del régimen priísta? ¿Se cumplirán las demandas de los sobrevivientes de reanudar el caso por genocidio en contra de Luis Echeverría? ¿Se darán a conocer los detalles del 2 de octubre? ¿Habrá algún acto de justicia en cuanto a la masacre estudiantil? ¿Se abrirán más espacios a la memoria de la masacre? ¿Cómo cambiará la memoria colectiva del 68? La investigación de la (pos)memoria que se presenta en esta investigación servirá como base para entender los procesos que se llevarán a cabo a partir de esta nueva transición política. Durante el 50 aniversario de la masacre, además, surge una nueva generación de producción cultural. Desde testimonios revisados, ficción, cine narrativo, hasta el uso de la Ciudad de México como espacio de la memoria se presentan nuevos materiales para ser estudiados bajo este nuevo contexto político.

3. ¿Una tercera generación?

La marcha conmemorativa del 2 de octubre de 2018 está conformada por varios grupos de diferentes generaciones. Llamó la atención un grupo de pequeños, entre 4 a 5 años, que marchaban tomados de las manos y gritaban “queremos crecer, no desaparecer”. Este grupo se destacó tanto por su edad como por su mensaje, ya que reflejan el temor que todavía existe a la opresión del Estado. Estos niños tendrán acceso a una memoria colectiva de Tlatelolco en la que ha quedado un diálogo transgeneracional. La memoria que se les heredará será muy diferente a la que se tiene ahora y a su vez la seguirán transformando por medio de sus reinterpretaciones. Habrá respuestas a las memorias y a las posmemorias de las mismas, y se entablarán nuevos diálogos dependiendo de los procesos políticos futuros. Esta tercera generación, la que marcha ahora en solidaridad, estará a cargo de la memoria de Tlatelolco. Crearán sus propios recuentos ficticiales y sus películas que reflejen su realidad en cuanto al 2 de octubre, y llenarán más espacios que el Estado intentó silenciar hace 50 años.

BIBLIOGRAFÍA

- Aguayo, Sergio. 1968: *Los archivos de la violencia*. México: Grijalbo, 1998. Print.
- Alemán, Ricardo. “¡Falso! ¡No murió Luis González de Alba...!” *Grupo Milenio*, 4 oct. 2016, <https://www.milenio.com/opinion/ricardo-aleman/itinerario-politico/falso-no-murio-luis-gonzalez-de-alba>.
- Álvarez Garín, Raúl. *La Estela de Tlatelolco*. México: Grijalbo, 1998. Print.
- . “68: Dos aclaraciones.” *Nexos*, 1Nov. 1997. Web.
- Armar la Historia*. México, D.F.: SEP, 2010. Print.
- Assmann, Aleida. “Canon and Archive.” *A Companion to Cultural Memory Studies*. Germany: Walter de Gruyter, 2008. 97-108.
- Aviña, Rafael. *Una mirada insólita. Temas y géneros del cine mexicano*. México: OCEANO, 2004. Print.
- Bayer, Gerd. “After Postmemory: Holocaust Cinema and the Third Generation.” *Shofar*, vol. 28, no. 4, 2010, pp. 116-132.
- Belmonte Grey, Carlos. “Rojo amanecer: el problema de la imagen de Tlatelolco 1968.” *Revista Científica de Cine y Fotografía*, no. 18, 2019, pp. 291-306.
- Berman, Steven L. “Identity and Trauma.” *Journal of traumatic stress disorder and treatment* 5.2 (2016): 1-3. Web. 4 Nov. 2016.
- Beverly, John: *Testimonio: On the Politics of Truth*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2004. Print.
- Bolaño, Roberto. *Amuleto*. Barcelona: Editorial Anagrama, 1999. Print.
- . “Auxilio Lacouture, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, México DF, diciembre de 1976.” *Los detectives salvajes*. México, D.F.: Vintage Español, 1998, pp.190-199. Print.

- Bornet, Rachel. "Visiones gráficas de la masacre de Tlatelolco: entre ficción y realidad." *Catástrofe y Violencia*. Zürich: Lit, 2016. Print.
- Brewster, Claire. *Responding to Crisis in Contemporary Mexico*. Tucson: U of Arizona, 2005. Print.
- Caballero, Jorge. "Borrar de la memoria, aunque moleste es una cinta diferente: Bosco Arochi." *La Jornada*, 13 Oct. 2011, www.jornada.com.mx/2011/10/13/espectaculos/a09n1esp.
- Carbajal Huerta, Elizabeth, Alejandro Reyes Juárez, and Antonio Avitia Hernández. *Historia* 2. México, D.F.: Larousse, 2014. Print.
- Caruth, Cathy. *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History*. Baltimore, Maryland: The Johns Hopkins University Press, 1996. Print.
- , ed. Introductions. *Trauma: Explorations in Memory*. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1995, pp. 3-12 and 151-157. Print.
- Castellanos, Rosario. "Memorial de Tlatelolco." *La noche de Tlatelolco*. México: ERA, 1971, 163-164.
- Castro, Fidel. *Palabras a los intelectuales*. La Habana: Ediciones del Consejo Nacional de Cultura, 1961. Print.
- Casas, Armando y Leticia Flores Farfán. "Entre memoria y olvido: el 2 de octubre de 1968." *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales*, no. 234, 2018, pp. 201-214.
- Caso, Agustín. "Herencia de odio de Luis González de Alba." *SDP Noticias*, 9 Oct. 2016, <https://www.sdpnoticias.com/nacional/2016/10/09/herencia-de-odio-de-luis-gonzalez-de-alba>

- “Cinema 20.1 con Roberto Fiesco. *Rojo amanecer* de Jorge Fons.” *YouTube*, uploaded by TV UNAM, 20 Sep. 2018, https://www.youtube.com/watch?v=L3_IEb6MNo8&t=1415s
- Clasen, Mathias. "The Anatomy of the Zombie: A Bio-psychological Look at the Undead Other." *Otherness: Essays and Studies* 1.1 (2010): 1-23. Print.
- Del Castillo Troncoso, Alberto. *Ensayo sobre el movimiento estudiantil de 1968: La fotografía y la construcción de un imaginario*. 1.st ed. D.F.: Instituto Mora, 2012. Print.
- “Dictadura Perfecta Vargas Llosa.” *YouTube*, uploaded by Conciencia&Desarrollo, 29 Nov. 2014, <https://www.youtube.com/watch?v=7diC7qKmGgI>.
- Domingo Amestoy, Susana. ""We Are Taking You to Attend the Birth of History": Tlatelolco in Carlos Fuentes's *Los 68: Paris, Praga, México* and Roberto Bolaño's *Amuleto*." *Perífrasis* 3.4: 42-54. Print.
- Duncan, Cynthia. “The Living Past: The Mexican’s History Returns to Haunt Him in Two Short Stories by Carlos Fuentes.” *The Fantastic in World Literature and the Arts*. Connecticut: Greenwood Press, 1987. Print.
- Escandón, María Amparo. *Transportes González e Hija*. Nueva York: Vintage Español, 2005. Print.
- Esquina, Bernardo. "La otra noche de Tlatelolco." *Mar Negro*. México, D.F.: Almadía, 2014. 68-81. Print.
- . “Re: Preguntas-Cuento.” Received by Maricela J. Becerra, 19 Apr. 2016.
- FEMOSPP. “Informe General.” *The National Security Archive*, 26 Feb. 2016. Web.
- Franco, Jean. "The Ghostly Arts." *Hispanic Issues On Line* Spring (2014): pp. 18-32. Print.
- Fons, Jorge. "Las bengalas en el cielo fueron un Rojo Amanecer." *El '68 en el cine mexicano*. Ed. Olga Rodríguez Cruz. Puebla, Mx: Lupus Inquisitor, 2000. 89-93. Print.

- “Fox 2000.” *YouTube*, TVyNoticias, 9 Apr. 2012,
<https://www.youtube.com/watch?v=RDUXiqaQXTA>.
- Fuentes, Carlos. *Los años con Laura Díaz*. 9th ed. México, D.F.: Alfaguara, 2002. Print.
- . *Diana o la cazadora solitaria*. México, D.F.: Alfaguara, 1994. Print.
- . "Introducción." *El diario de Frida Kahlo: Un íntimo autorretrato*. 2nd ed. México, D.F.: Harry N. Abrams, 2002. 7-24. Print.
- . *Los 68: París-Praga-México*. México, D.F.: Debate, 2005. Print.
- Gatti, Gabriel. *Identidades desaparecidas: Peleas por el sentido en los mundos de la desaparición forzada*. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2011. Print.
- García, Gustavo. “La gran ilusión. 1966-1976.” *Nuevo cine mexicano*. México: Clío, 1997. Print.
- Garibotto, Verónica. "Iconic Fictions: Narrating Recent Argentine History in Post-2000 Second-Generation Films." *Studies in Hispanic Cinemas* 8.2 (March 2012): pp. 175-187. Print.
- González De Alba, Luis. *Las mentiras de mis maestros*. México: Cal y Arena, 2002. Print.
- . *Los días y los años*. México: Planeta, 2008. Print.
- . *Otros días, otros años*. México: Planeta, 2008. Print.
- . “Mi pleito con la izquierda.” *Nexos*. NP, 1 Oct. 2010. Web.
- . “¡Yo también quiero ir a Ginebra!” *Grupo Milenio*. NP, 6 Feb. 2015. Web.
- . “¿Tlatelolco y Ayotzinpa?/I.” *Grupo Milenio*. NP, 25 Sep. 2015. Web.
- . "Podemos adivinar el futuro... ." *Grupo Milenio*. NP, 2 Oct. 2016. Web.
- . *Tlatelolco, aquella tarde*. Ciudad de México: Cal y arena, 2016. Print.
- González Torres, Yolotl. *El sacrificio humano entre los mexicas*. México: Fondo de Cultura Económica, 1985. Print.

- Gropp, Bruno, y Patricia Flier. *La imposibilidad del olvido: recorrido de la memoria en Argentina, Chile y Uruguay*. La Plata: Al Margen, 2001. Print.
- Halbwachs, Maurice. "From The Collective Memory." *The Collective Memory Reader*. New York: Universtiy Press, 2011. Print.
- Hind, Emily. *La Generación XXX: Entrevistas con veinte escritores mexicanos nacido en los 70*. México, D.F.: Ediciones Eón, 2013. Print.
- Hirsch, Marianne. *The Generation of Postmemory*. New York: Columbia UP, 2012. Print.
- . *Family Frames: Photography, Narrative, and Memory*. Cambridge: Harvard University Press, 1997. Print.
- Hirsch, Joshua. *Afterimage: Film, Trauma, and the Holocaust*. Philadelphia: Temple University Press, 2004. Print.
- Igartua, Juango, and Darío Paez. "Art and Remembering Traumatic Collective Events: the Case of the Spanish Civil War." *Collective Memory of Political Events*. New Jersey: Lawrence Erlbaum Associates, 1997. 79-101. Print.
- Jelin, Elizabeth. *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo XXI, 2002. Print.
- Jurado, David. "'Pilas de cáda-veres.' Un motivo del horror en el cine latinoamericano sobre la violencia de Estado." *Fuera de campo*, vol. 2, no. 2, 2018. Pp. 11-28.
- Kabalen, Donna Marie. "Mental Landscapes of Women's Experience in *González & Daughter Trucking Co.*" *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea* 17.46 (2010): pp. xxx–xxxv. Print.
- Kaminsky, Amy. "Memory, Postmemory, Prosthetic Memory: Reflections on the Holocaust and the Dirty War in Argentine Narrative." ed. Ana Forcinito. *Hispanic Issues On Line* 14
- Krauze, Enrique. *El sexenio de Díaz Ordaz*. México: Editorial Clío, 1999. Print.

Kurlansky, Mark. *1968: The Year that Rocked the World*. New York: Random House, 2014. Print.

LaCapra, Dominick: *Writing History, Writing Trauma*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2014. Print.

Lanzendörfer, Tim. *Books of the Dead. Reading the Zombie in Contemporary Literature*. Mississippi: University Press of Mississippi, 2018. Print.

La Izquierda Diario de México. “Se suicidó Luis González de Alba, quien renegó del movimiento ’68.” *La Izquierda*, 3 Oct. 2016, www.laizquierdadiario.mx/Se-suicidio-Luis-Gonzalez-de-Alba-quien-renego-del-movimiento-del-68.

Lenti, Joseph U. *Redeeming the Revolution*. Nebraska: Universtiy of Nebraska, 2017. Print.

Lowenstein, Adam. *Shocking Representations: Historical Trauma, National Cinema, and the Modern Horror Film*. New York: Columbia UP, 2005. Print

“Mary Hopkin – Those Were the Days.” *Genius*, 1 July 1968, genius.com/Mary-hopkin-those-were-the-days-lyrics.

Marcos. “Treinta años de la masacre de Tlatelolco, saludo a la digna generación de 1968.” *Enlace Zapatista*, 16 Feb. 2015, enlacezapatista.ezln.org.mx/1998/10/02/treinta-anos-de-la-masacre-de-tlatelolco-saludo-a-la-digna-generacion-de-1968/.

Martínez Della Rocca, Salvador, comp. *Voces y ecos Del 68*. México: Miguel Ángel Porrúa, 2009. Print.

---. *Otras voces y otros ecos del 68: 45 años después*. México: Quinta del agua ediciones, 2013. Print

Manjarrez, Héctor. *Pasaban en silencio nuestros dioses*. México: Ediciones Era, 1987. Print.

- Mena, Lucila Inés. *La función de la historia en 'Cien años de soledad'*. Esplugas de Llobregat, (Barcelona): Plaza & Janés, 1979. Print.
- Monsiváis, Carlos. *Días de guardar*. Mexico, D.F.: Ediciones Era, 1971. Print.
- . *El 68: La tradición de la resistencia*. México: Ediciones Era, 2008. Print.
- Molina Ramirez, Tania. "'Ignoro dónde está lo que filmé el 2 de octubre del 68 en Tlatelolco.'" *La Jornada*, 22 Aug. 2007, <https://www.jornada.com.mx/2007/08/22/index.php?section=espectaculos&article=a08n1esp>
- Nance, Kimberly A. *Can Literature Promote Justice?* Nashville: Vanderbilt Univervistiy Press, 2006. Print.
- Opatić, Dunja. "Zombies in Revolt: The Violent Revolution of American Cinematic Monsters." *[sic]: A Journal of Literature, Culture and Literary Translation* 2.4 (2014): 1-20. Print.
- Ortega Olivares, Mario, and F. De J. Galván Rodríguez, eds. *Octubre dos: historias del movimiento estudiantil*. México: Editorial Sierpe, 1998. Print.
- Paz, Octavio. "Postdata." *El Laberinto de la Soledad*. México, D. F.: Fondo de Cultura Económica, ed.: 1999, pp. 234-287. Print.
- . "Intermitencias del oeste (3)." *Ladera este*. México, D.F.: Editorial Joaquín Mortiz, S.A.: 1969. 68-69. Print.
- Pérez-Anzaldo, Guadalupe. *El espectáculo de la violencia en el cine mexicano del siglo XXI*. México: Ensayo, 2014. Print.
- Perron, Bernard. "The Attributes and Qualifiers of Literary Zombies." *The Written Dead. Essays on the Literary Zombie*. North Carolina: McFarland & Company, In., 2017. 27-39. Print.

- Poniatowska, Elena. *La Noche de Tlatelolco*. 1971. México, D.F.: Era, 2007. Print.
- Redacción. "Oficial, 2 de octubre día de luto nacional." *Proceso*. N.p., 20 Dec. 2011. Web. 17 Dec. 2016.
- Reinstädler, Janett, ed.: *Escribir después de la dictadura. La producción literaria y cultural en las posdictaduras de Europa e Hispanoamérica*. Frankfurt/Main: Vervuert, 2011. Print.
- Revueltas, José. *México 68: Juventud y revolución*. México: Ediciones Era, 1978. Print.
- Ribas-Casasayas, Alberto, and Amanda L. Petersen. *Espectros: ghostly hauntings in contemporary transhispanic narratives*. Bucknell UP, 2016. Print.
- Robles, Xavier. "Las bengalas en el cielo fueron un Rojo Amanecer." *El '68 en el cine mexicano*. Ed. Olga Rodríguez Cruz. Puebla, Mx: Lupus Inquisitor, 2000. 81-88. Print.
- Rojo, Juan J. *Revisiting the Mexican Student Movement of 1968*. Pennsylvania: Palgrave Macmillan, 2016. Print.
- . "La memoria como "espectro" en *Rojo amanecer* de Jorge Fons." *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*, vol. 4, 2010, pp. 49-64.
- Rothberg, Michael. *Multidirectional Memory: Remembering the Holocaust in the Age of Decolonization*. Stanford, CA: Stanford UP, 2009. Print.
- Sanjuán Bornay, Natalia. "Confronting Silence and Memory in Contemporary Spain: The Grandchildren's Perspective." *Film, History and Memory*. New York: Palgrave Macmillan, 2015. 48-64. Print.
- Santillán Buelna, José Ramón. "Un siglo de cine político mexicano." *Revista Internacional de Comunicación*, no. 33, 2016, pp. 1-10.
- Sarlo, Beatriz. *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo (una discusión)*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2005.

- Spota, Luis. *La plaza*. México: Editorial Joaquín Mortíz, 1972. Print.
- Sutler-Cohen, Sara. "Plan Are Pointless; Staying Alive Is as Good as It Gets. Zombie Sociology and the Politics of Survival." *Zombies Are Us: Essays on the Humanity of the Walking Dead*. North Carolina: McFarland &, 2011. 183-93. Print.
- Steinberg, Samuel. *Photopoetics at Tlatelolco: Afterimages of Mexico, 1968*. Austin: University of Texas Press, 2006. Print.
- Stommel, Jesse. "Desiring Machines: Zombies, Automata and Cormac McCarthy's *The Road*." *The Written Dead. Essays on the Literary Zombie*. North Carolina: McFarland & Company, In., 2017. 183-193. Print.
- Taibo II, Paco Ignacio. *Héroes convocados: Manual para la toma del poder*. México, D.F.: Editorial Grijalbo, 1982. Print.
- . '68. New York: Siete Cuentos Editorial, 2004. Print.
- Tolosa Jablonska, Carolina M. "El movimiento estudiantil de 1968: testimonio y cine." *Historia y memoria de los movimientos estudiantiles: a 45 años del 68. Volumen I*. México: Ediciones Gernika, 2017. 533-551.
- van Delden, Maarten. "Psychoanalysis." 2019, manuscript.
- Velazco, Salvador. "Rojo amanecer y *La Ley de Herodes*: cine político de la transición mexicana." *Hispanic Research Journal*, 6:1, 2005, pp. 67-80.
- Volpi, Jorge. *La imaginación y el poder: Historia intelectual de 1968*. México, D.F.: Era, 1998. Print.
- Wilentz, Amy. "A Zombie Is a Slave Forever." *The New York Times* 30 Oct. 2012: n. pag. Print.

FILMOGRAFÍA

Borrar de la memoria. Dir. Alfredo Gurrola, 2010.

El grito. Dir. Leobardo López Arretchete. Screenplay by Oriana Fallaci, 1968.

La ley de Herodes. Dir. Luis Estrada, 1999.

Los parecidos. Dir. Isaac Ezban, 2015.

Olimpia. Dir. José Manuel Cravioto, 2018.

Rojo amanecer. Dir. Jorge Fons. Perf. Héctor Bonilla, María Rojo, Demián Bichir, Bruno Bichir
and Eduardo Palomo, 1990.

Tlatelolco, verano del 68. Dir. Carlos Bolado, 2013.