

Memoria prestada.

La represión y los movimientos estudiantiles en dos casos de estudio: México (1968) y España

(1960-1977)

Por

Angélica García Genel

Submitted to the graduate degree program in Spanish and Portuguese and the Graduate Faculty
of the University of Kansas in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of

Philosophy.

Co-Chair: Jorge Pérez

Co-Chair: Verónica Garibotto

Stuart Day

Rafael Acosta

Tamara Falicov

Date Defended: April 21st, 2017

The Dissertation committee for Angélica García Genel certifies that this is
the approved version of the following dissertation:

Memoria prestada.

La represión y los movimientos estudiantiles en dos casos de estudio: México (1968) y España
(1960-1977)

Co-Chair: Jorge Pérez

Co-Chair: Verónica Garibotto

Date Approved: April 21st, 2017

Abstract

Throughout this dissertation, I address the nuances of memory in regards to the student movements and the consequent governmental repression in two cases of study: Spain during the late Francoism, and in Mexico, 1968. Here, I propose that novels, films and other visual objects (such as collages and photographs) that have been produced during the 21st century display an aesthetic that I call “memory borrowings.” This is a hybrid aesthetic that incorporates archival materials, but that also, by means of several fictional techniques, re-defines and re-constructs the discourses surrounding these events. It is an aesthetic that destabilizes and/or creates a distance with the notion of trauma. The relevance of these cultural objects and their pursuit of creating a distance with the notion of trauma lies in the intent to incorporate a new generation of young students into the shaping of memory the act of remembering.

Since ex-president’ Vicente Fox Quesada’s (2000-2006) re-opening of the case related to Tlatelolco in 2002, along with the recent events in Ayotzinapa, Mexico where 43 students went missing (2014), the memory of the massacre in Tlatelolco has regained interest. On the other hand, research involving the Spanish dictatorship of Francisco Franco is often approached as a monolithic period, even though the dictatorship went through changes and different stages. Therefore, references of the specific participation of students and young leaders in rebelling against the regime can still be explored; while the cultural objects I analyze offer an opportunity to study mnemonic processes from the perspective of those who, as of today, work to on update and keep the conversation of these student movements active. I join to the conversation related to memory and trauma studies seeking to share my findings about the way recent cultural production engages those who seemingly are yet to establish a connection with the memory of the student movements during the Spanish late Francoism and in Mexico, 1968.

Acknowledgements

I am very fortunate to say that I have been accompanied thorough my writing of this dissertation by a mentor whom not only I respect and admire, but who has been a propel for my professional growing. Jorge Pérez, thank you for all your insightful feedback, for allowing me to take risks, for your patience (that I must recognize, although not on purpose, sometimes I tested), and for all the time you have spent with my research. I am also indebted to Verónica Garibotto, since it was while taking her classes that I discovered what has been since then the compass of my work. Verónica, I am deeply grateful for all your comments and for those keen questions that have generously helped develop my ideas and kindly urged me to go a step forward. I want to thank Stuart Day for his insight in both editing and content, but also for the opportunity of letting me, along with Jackie Bixler, be part of the *Latin American Theatre Review* team which was a very rewarding learning experience. In regards to connecting my teaching with my research, I want to thank Amy Rossomondo for giving me the opportunity to participate in several projects that have advanced my understanding of our younger generations of students. Thanks also to Rafael Acosta and Tamara Falicov, who are part of my committee and have dedicated their valuable time to help me improve this dissertation. I am also thankful to my KU colleagues and to KU's Department of Spanish and Portuguese. A special thank you goes to Yesenia López, who has given her friendship and who has been there for me, either motivating me or reading countless pages of this dissertation. Lastly, I am profoundly grateful for all the support, encouragement and endless love that I have received from my family, to my mom and sisters that even from afar have always been close. To Rosemary, Amie and Keith O'Connor who have given me their love unconditionally. To Lupita Valencia and my two angels (Alfredo and Sergio) who are the ones responsible for my interest in memory.

*To my best friend and husband,
Keith O'Connor,
and to my three Mexican warriors:
María Esther, Claudia and Adriana*

Permanece a mi lado, cuando se apague mi luz /
y la sangre se arrastre y mis nervios se alteren /
[...] permanece a mi lado, cuando vaya apagándose /
y puedas señalarme el final de mi lucha [...] /
permanece a mi lado, cuando el camino se acabe /
y lo recorrido no sea más que un recuerdo, /
un instante suspendido en el tiempo, en la eternidad [...] /
permanece a mi lado, cuando todos se hayan ido.

—Alfred Tennyson, *In memoriam*: Poema 50

Tabla de contenidos

Introducción: ‘Préstamos de la memoria’, una aproximación a la evocación de la represión estudiantil en México y España (1960-1975)	1
JÓVENES EN REBELIÓN: MÉXICO Y ESPAÑA (1960-1975).....	3
TRAUMA Y MEMORIA: DEDUCCIONES PARA EL ESTABLECIMIENTO DE UN MARCO TEÓRICO	12
VÉRTICES ESTÉTICOS EN LA PRODUCCIÓN CULTURAL.....	27
Capítulo I. Recuerdos de una juventud triste: la distancia especular como facilitadora de la representación fílmica de la España de 1970-1975	39
<i>SALVADOR</i> (2006)	45
<i>BALADA TRISTE DE TROMPETA</i> (2010)	64
Capítulo II. Palimpsestos: reminiscencias de la guerra sucia en los filmes mexicanos <i>Borrar de la memoria</i> y <i>Tlatelolco, verano del 68</i>	83
<i>TLATELOLCO, VERANO DEL 68</i>	90
<i>BORRAR DE LA MEMORIA</i>	106
Capítulo III. Objetos de reminiscencia: las fotografías y las prendas cotidianas como detonantes de memoria	118
UN MEDALLÓN DE MEMORIA	125
MEMORIA FOTOGRÁFICA: <i>EL CORAZÓN DEL VIENTO</i> Y <i>MANIFESTACIÓN FEMINISTA</i>	135
Capítulo IV. ¿En dónde estás Regina? La figura mítica de la edecán olímpica en México, 1968	154
LA CREACIÓN DEL MITO: REGINA Y LA FOTOGRAFÍA.....	157
LA CONTINUIDAD DEL MITO EN EL CINE.....	170
ELLA NO ES REGINA: LA RE-INVENCIÓN DEL MITO	176
Conclusión: matices mnemónicos de la generación del siglo XXI	192
Trabajos citados	202

Introducción: ‘Préstamos de la memoria’, una aproximación a la evocación de la represión estudiantil en México y España (1960-1975)

El número total de víctimas como resultado de la represión estudiantil en el México de los años 1960 y 1970, y de los jóvenes en rebelión durante el tardofranquismo en España es hasta el día de hoy desconocido. No obstante, la falta de datos con la cantidad exacta de estudiantes desaparecidos aumenta la relevancia de continuar con los discursos generados alrededor de los sucesos.¹ Estos discursos tienden a construirse y narrativizarse de manera fluctuante entre las nociones de memoria y olvido; por ejemplo, en México, se piensa en la Plaza de las Tres Culturas de Tlatelolco (lugar de la masacre estudiantil del 2 de octubre) como una metáfora que amalgama estas nociones (memoria y olvido).

Esto se debe a que en esa misma plaza se encuentran las ruinas aztecas que destacan el pasado prehispánico. La iglesia de Santiago que fue construida sobre las construcciones aztecas y que habla del pasado colonial, mientras que el complejo habitacional Tlatelolco, al ser uno de los proyectos arquitectónicos representativos de Gustavo Díaz Ordaz, se erige como símbolo de los planes de modernización nacional. No obstante, si este mismo espacio reúne en un palimpsesto a los tres periodos históricos, también separa al recordar la destrucción y muerte que se encierra en este mismo sitio. En España, con la muerte de Francisco Franco se inicia el periodo de transición hacia la democracia y con ello se establece una política a favor de las relaciones diplomáticas que dan como resultado una tregua hacia el olvido.

¹El Ministerio de Cultura en España declara que el número de personas que “sufrieron la conculcación de sus Derechos Humanos desde 1936 hasta 1977” se ubica alrededor de las 750 mil personas (“El Ministerio”). A pesar de que no hay cifras exactas sobre la cantidad de personas fallecidas durante la masacre, “most Mexicans believe between 300 and 400 people died” (Brewster “The Mexican” 815).

En contraposición con la idea de olvidar, hay un legado de trabajos que abordan el tema de las rebeliones estudiantiles utilizando distintas estéticas. Por lo cual, comienzo mi investigación cuestionándome ¿de qué forma el contexto de la producción de obras literarias, fílmicas y fotográficas del año 2000 a la actualidad impacta en la representación de una memoria traumática? ¿cuáles son las estrategias narrativas para “evocar” y renovar los cuestionamientos entorno a un suceso aparentemente lejano? Esta investigación se contextualiza específicamente en el análisis de los actos de memoria y trauma representados en la producción literaria, fílmica y fotográfica del año 2000 a la actualidad. El tema que une a mis dos casos de estudio, México y España, es la represión sufrida durante las rebeliones estudiantiles de 1960 a 1977.² Se trata de obras que a primera vista no están directamente relacionadas con la experiencia traumática, por lo que mi propuesta es que esta producción cultural no sólo se distingue por manifestar una separación del evento por medio del abismo temporal, sino sobre todo por presentar una estética que aquí voy a llamar “préstamos de la memoria”.

Llamo préstamos de la memoria a la conjugación de una serie de elementos en la narrativa de las rebeliones estudiantiles. En primer lugar, la narrativización se auxilia de una estética no literal que se caracteriza por elaborar una re-escritura. La re-escritura consiste en la re-interpretación, redefinición, apropiación y creación de contra-historias de los discursos históricos oficiales de finales de los años 1960 y 1970. Tal re-escritura se lleva a cabo con una distancia temporal (puesto que el presente de las obras son los años 2000) y esto va a motivar una renovación en los cuestionamientos y reflexiones alrededor de los eventos que distancia al

²Como más adelante veremos, en ambos países, las rebeliones juveniles tuvieron un alcance que salió del marco de los movimientos estudiantiles. Es decir, no sólo se tratan de movimientos estudiantiles, sino de luchas sociales que impactaron en diversos sectores (como el obrero).

lector o espectador de la noción de trauma. Es decir, los “préstamos” filtran espacios temporales que dan espacio a la creación de nuevas propuestas que eviten la repetición de los acontecimientos, pero también, contienen un discurso híbrido que influye en la obra al incorporar: los rastros del contexto pasado en el que se desarrollaron los eventos, los aspectos familiares que renuevan el interés social en el presente, e incluso, en ocasiones, algunos rasgos completamente externos a ambos contextos.

Las herramientas en las cuales apoyo mi propuesta se encuentran organizadas en esta introducción en cuatro secciones. En la primera parte, expongo brevemente el contexto histórico de 1960 a 1975 que envolvió la represión estudiantil en México y España. Posteriormente, explico el marco teórico entorno al trauma y la memoria, así como la postura que este trabajo ocupa dentro de los debates. En la tercera sección expongo los tipos de estética alrededor de la representación de los movimientos estudiantiles para enseguida adentrarme a la presentación de los capítulos que incorporan este trabajo de tesis.

Jóvenes en rebelión: México y España (1960- 1975)

Durante los años 1960 y 1970, México se encuentra en un momento de expansión y modernización que se conoce como ‘el milagro mexicano’” (de la Garza Toledo *et al* 25), pero es también en este periodo de aparente estabilidad económica y política cuando inicia una serie de luchas campesinas y obreras a lo largo del país. Las demandas del proletariado se originan por la profunda contradicción entre el desarrollo económico y la “falta de correlato democrático” en todas las áreas de producción y distribución de la sociedad (13).³ De 1956 a 1963, la explosión es

³“La tensión principal que hizo explotar la crisis de los años 1956-63 fue la que se estableció entre dos polos: el control “charro” o corporativo y el bajo nivel de satisfacción de las demandas de las masas”. (de la Garza Toledo *et al.* 26).

sobre todo obrera, pero incluye también rasgos estudiantiles que dan vida a una era de “Nuevos Movimientos Sociales (NMS)” vigente hasta nuestros días (26, 16).

Las Olimpiadas que se llevaron a cabo en México en 1968 eran relevantes porque la olimpiada era el “símbolo de que México dejaba atrás la imagen de un país violento y se convertía en un experimento exitoso de desarrollo con justicia social” (Aguayo Quezada 195).⁴ Mientras a nivel internacional se valoraba la idea de que los movimientos podían desembocar en la cancelación de la olimpiada, la gran inversión política y económica de prácticamente todos los sectores del país rechazaba categóricamente la opción de suspender los Juegos (196-197). Sin embargo, a pesar de que los estudiantes no se oponían a la celebración de la olimpiada, la Carta Olímpica establecía que “no [podía] haber manifestaciones políticas una semana antes, durante y después de la celebración” y este aspecto ejerció gran presión en el gobierno mexicano (197).

El plan de acción en contra de los movimientos estudiantiles puede verse gestionado cuando el embajador de Estados Unidos en México le comunica a Washington que: “[t]anto el secretario de Gobernación (Luis Echeverría Álvarez) como el de Relaciones Exteriores (Antonio Carrillo Flores) habían asegurado por separado a funcionarios de la embajada [de Estados Unidos] que el gobierno de Díaz Ordaz terminaría con la agitación estudiantil antes de los Juegos Olímpicos y que éstos no se verían alterados” (en Aguayo Quezada 201). La masacre del 2 de octubre ocurrió 10 días antes de la celebración de los Juegos Olímpicos y este hecho, aunado con el comunicado a Estados Unidos, nos lleva a concluir que el uso de la fuerza extrema ya estaba previsto y que el gobierno se hallaba dispuesto a llegar hasta las últimas consecuencias para conservar su máscara de modernidad.

⁴En estos años, México había sido elegido como modelo de desarrollo alternativo. Los estadounidenses consideraban al país como ejemplo a seguir y una alternativa en contraste con la Revolución Cubana (Aguayo Quezada 195).

La noche del 2 de octubre de 1968 en Tlatelolco es lo que más se recuerda sobre los movimientos estudiantiles, sin embargo, ya desde al menos ocho años antes se habían visto “múltiples luchas parciales” a lo largo del país. Estos movimientos hablan de que “cuando en julio de ese año el bazucazo destruyó la puerta de la Escuela Nacional Preparatoria el terreno estaba ya abonado para el gran estallido” (de la Garza Toledo *et al* 10).⁵ Otro aspecto poco difundido es que “el movimiento continuó después de la represión en la capital [el 2 de octubre] con mayor intensidad en muchas ciudades de provincia” (15).

Para hablar de los movimientos estudiantiles en México se tiene que tener presente que sus acciones no se limitan a las paredes de la universidad, así como sus luchas tampoco se enfocaron a un solo sujeto. Desde entonces, los movimientos estudiantiles en México han intentado luchar con y por los derechos de diversos grupos sociales, entre los que pueden mencionarse el nuevo indigenismo, la comunidad LGTB, las mujeres y el sector ecologista (16). Además, los estudiantes han fungido como negociadores en “importantes vinculaciones [...] con emergentes movimientos campesinos, populares y obreros” (de la Garza Toledo *et al* 15).

Si a principios de los años 60 el gobierno parecía legitimado por el establecimiento de una economía sólida, para 1968 los estudiantes mexicanos recibieron el impacto total de un

⁵En julio de 1968 durante el gobierno del presidente Gustavo Díaz Ordaz, una serie de manifestaciones y marchas estudiantiles comenzaron en la Ciudad de México. Entre los puntos del pliego petitorio de los estudiantes se destacaba el autoritarismo del gobierno, la exigencia por el respeto de la autonomía universitaria (puesto que los granaderos habían detenido en escuelas públicas a algunos estudiantes) y la libertad de los presos políticos. Fueron varias las instituciones que participaron en el movimiento, entre ellas la UNAM, el Instituto Politécnico Nacional, así como asociaciones de maestros y sindicatos de obreros y de ferrocarriles.

El 2 de octubre de 1968 se llevó a cabo una manifestación en la Plaza de las Tres Culturas en Tlatelolco. Esta manifestación, así como la suma de las manifestaciones anteriores, fueron consideradas por el gobierno como un acto subversivo que amenazaba con boicotear las olimpiadas que estaban por celebrarse en México. El gobierno mexicano dio la orden de abrir fuego contra los 5000 manifestantes y este acto dejó un número de muertos desconocido (Virgen).

sistema que no era democrático sino autoritario-presidencialista (Aguayo Quezada 27-28). Como parte del autoritarismo presidencial, se prohibía toda elección organizada “for rulership among independently organized groups” y sólo ciertos sectores privilegiados por este desarrollo económico no llegaban a ser reprimidos, o al menos “not with the frontal brutality exercised against the poor” (Levy 383). Algunos sectores conservadores veían este sistema como el de un “padre enérgico, pero bien intencionado e incapaz de lastimar a sus hijos” (Aguayo Quezada 28). En oposición a esta idea, la documentación demuestra que el gobierno federal disponía de una poderosa “maquinaria” para “combatir, controlar y eliminar a quien dudara, criticara o actuara en contra del gobierno” (30). La Dirección Federal de Seguridad (DFS) se encargaba de “vigilar e informar sobre los hechos relacionados con la seguridad de la nación” directamente al presidente de la República y de sus reportes se justificaban persecuciones, intimidaciones y castigos (31). Sobre esto, vale la pena señalar que la diferencia entre la DFS y otras agencias de seguridad en el mundo era que, en el caso de México, la DFS (un grupo considerado de élite) no sólo reunía información y se dedicaba a la vigilancia, sino también “se encargaba de perseguir, castigar y eliminar a los enemigos del Estado” (31).⁶

Para la primera mitad de la década de los años 1970, el país entró en crisis económica, pero también en la “crisis del Estado interventor”. Esta última crisis se refiere al cuestionamiento

⁶Algunas de las formas que se tenían para llevar a cabo la persecución, castigo y eliminación de los enemigos del Estado eran: La censura en los medios de comunicación, la vigilancia a individuos, la infiltración a organismos opositores, así como la interceptación de correspondencia y teléfonos (aunque limitada por la tecnología) (Aguayo Quezada 45). La violencia física la asestaba el grupo de granaderos y los soldados del ejército, pero principalmente se dirigía a los líderes de los grupos opositores. En cambio, el gobierno atacaba directamente la estabilidad económica de los oponentes mediante el despido (59-61). Otras estrategias eran la difusión de mala propaganda en los medios masivos en contra de los grupos opositores y a nivel más personal, la difamación de quienes formaban parte de estos grupos (68-72).

dirigido al control organizacional y a las normas establecidas por el gobierno (de la Garza Toledo *et al* 51-52). Se trata de una ebullición social que termina con el estallido de la insurgencia obrera-campesina y popular que, si bien no puede exclusivamente explicarse por las acciones de los estudiantes, tampoco puede ser comprendida sin ellos (22). Pese a la represión recibida por parte del gobierno, las prohibiciones de agrupación organizada, la vigilancia y el golpe directo del castigo, los movimientos estudiantiles (y las rebeliones obrero-campesinas) se llevaron a cabo con determinación y rompiendo con precedente alguno (Aguayo Quezada 85).

Por su parte, en España los movimientos estudiantiles se generaron durante el periodo del “desarrollismo” (1960-1970); una etapa que también se denomina como “el milagro económico español” y que se sedimentó en tres pilares: inversión extranjera, emigración (remesas) y turismo (Townson 13). De 1960 a 1975 “Spain underwent the greatest period of economic upheaval in its history while experiencing vast social and cultural changes” (Townson 1), por lo que puede decirse que en estos años no se habla de una España agraria, sino de una potencia industrial (12). Se trata de un momento de cambios económicos, sociales, culturales y políticos; el cambio como tal, es el rasgo característico que mejor define este periodo (1).

El contexto es fundamental para comprender que la excepcionalidad de la “España diferente” (16) se centra en que su apertura hacia el extranjero, no sólo tuvo un impacto económico, sino también en el cambio de actitudes y mentalidades dentro de la sociedad española. Desde luego, la circulación de dinero, bienes materiales, así como el flujo de personas entrando y saliendo del país “is unquestionably linked to the emerge of new aspirations, ideas and values” (14). Esa transformación en la sociedad marcó los años del tardofranquismo con intensas movilizaciones de estudiantes, trabajadores, regionalistas, nacionalistas e incluso de la iglesia católica (Bernecker 71). A pesar de que se percibía una renovación del sistema, la ola de

represión ocurrida en estos años dejó en claro que mientras Francisco Franco continuara en el poder, “it was the regime itself which was the prisoner—both of its history and of its more recent repressive conduct” (Buchanan 96).

Las rebeliones del 65 reunieron a cinco mil estudiantes que se dirigieron al pabellón de gobierno de la Universidad de Madrid, donde se realizó la entrega de un manifiesto que concluyó con una violenta represión policiaca (Curiel Rivera 48). Es significativo señalar que, si bien la represión “hasta mediados de los años sesenta alcanzó picos y retrocesos, el periodo que se abre en 1965 fue represivo en un altísimo y sostenido índice” (Hernández Sandoica *et al* 217). A pesar de la violenta respuesta del régimen, la elaboración de las demandas estudiantiles se ha considerado como un “instrumento importante de creación de espacios de libertad en la España de la dictadura franquista” que, con el tiempo, se traduce en el “aprendizaje de prácticas democráticas” y en una apertura al debate (Gómez Oliver 93).

La universidad española de los años 1960 y 1970 se erige en la caída del Bando Republicano y la victoria del lado falangista durante la Guerra Civil, por lo que la destrucción de la ideología republicana “fue feroz” si se considera que “de los 505 catedráticos en activo en 1935, 111 habían sido asesinados, exiliados o cesados” (94-95). Los catedráticos que se encontraban en activo en los años 1960 y 1970 habían sido incorporados a las aulas al término de la Guerra (en los años 40) por el régimen franquista y por lo tanto eran quienes en gran medida se oponían a los movimientos estudiantiles (95).⁷ Es la “nueva generación, la primera que accede a las aulas universitarias sin haber vivido directamente el trauma de la Guerra Civil y que ya no

⁷La primera protesta estudiantil se da en febrero de 1956 y surge para oponerse al Sindicato Español Universitario, “única fórmula de representación de estudiantes y profesores en la universidad española franquista (...y por) la falta de libertad a la hora de elegir representantes estudiantiles” (Gómez Oliver 96).

considera al franquismo como el régimen salvador de la patria” (Gómez Oliver 96) la que participa en los albores del movimiento estudiantil.

Los movimientos estudiantiles en España se enfocaron en la crítica al franquismo en general y en particular a los organismos que el régimen utilizaba dentro la universidad. El régimen desde luego consideró estas acciones subversivas, por lo que en febrero de 1956 se decretó estado de excepción (repetido en 1968). Aunado a esto, Franco destituyó al rector de la Universidad de Madrid, Pedro Laín Entralgo y al ministro de educación, Joaquín Ruíz Jiménez (Navarrete Lorenzo 124-125; Gómez Oliver 96), y para 1967 la presencia de las Fuerzas de Orden Público en las Universidades de Madrid y Barcelona era algo rutinario (Gómez Oliver 105). Sin embargo, es el número de muertos y desaparecidos durante la Guerra Civil y las distintas etapas de la dictadura franquista (1939-1975) lo que ha eclipsado el estudio de la represión que las rebeliones estudiantiles sufrieron y por ello aún queda un campo de estudio abierto en este sector en particular.⁸

Como he mostrado en esta reseña sobre los movimientos estudiantiles de los dos casos de estudio que abarca mi trabajo de investigación, si bien cada país tiene sus dinámicas sociales e históricas particulares y estos movimientos ocurrieron a nivel internacional, también encuentro que existen algunos puntos de contacto que entrelazan a esta generación de jóvenes. Observo que, tanto en México como en España, los años entre 1960 y 1975 son significativos no sólo por

⁸“Según el historiador Javier Rodrigo del Instituto Universitario Europeo de Florencia, en España funcionaron 104 campos. Como recuerda Molinero, entre 1936 y 1939 pasaron por ellos entre 370.000 y 400.000 personas, muchas de las cuales murieron por las malas condiciones higiénicas y alimentarias” (Obiols).

“Será difícil establecer con exactitud cuántos muertos causó la represión franquista en España. Sin embargo, la paulatina apertura de algunos archivos, sobre todo militares, ha permitido [...] acotar esta cifra: entre 1936 y 1943 hubo aproximadamente 150.000 víctimas mortales en actos de represalia, campos de concentración y trabajo y cárceles” (Obiols).

estar marcados por los movimientos estudiantiles (y de trabajadores), sino también porque son los jóvenes quienes (a pesar de la fuerte represión) se atreven a pronunciar su inconformidad al régimen autoritario que ocupa el poder. El ciclo comienza con una aparente legitimización del gobierno en la sociedad por medio de un crecimiento económico considerado como “el milagro”. Dentro de esta fase de desarrollo, el establecimiento de relaciones internacionales y la inversión extranjera en el país se vuelve fundamental para el éxito económico y para lograr el reconocimiento de México y España en el extranjero como países modernos. Es decir, ambas naciones están en busca de demostrar que su imagen obsoleta (en México, de violencia; en España, la agraria) ya ha quedado atrás.

La confrontación entre el régimen y la sociedad se ve enfatizada cuando la juventud de estos países alcanza una apertura de forma más acelerada que el gobierno, por lo que los choques entre el viejo sistema y la demanda de los jóvenes por un sistema renovado no se hacen esperar. En México, la efervescencia estudiantil surge en parte como resultado de una estimulación al pensamiento crítico proveniente de obras literarias con temas de izquierda y democráticas (Aguayo Quezada 85-86). En España, los jóvenes madrileños (por citar un ejemplo) crean una subcultura de oposición que se fundamenta en la solidaridad grupal y la camaradería, un aspecto que también puede observarse en los jóvenes de México, pero que se distingue en España por su filosofía de “huir de la mentira y sobre todo del disimulo” (Álvarez Cobelas 352).⁹ La autenticidad como parte de la subcultura de jóvenes madrileños promueve la práctica de la

⁹No estoy hablando de la conocida Movida, sino de la subcultura de oposición que José Álvarez Cobelas documenta ocupa lugar en los años 60. De acuerdo a Cobelas, “los estudiantes se encontraban en un clima de incertidumbres personales, cotidianas y referidas a su futuro” (351), que dan pie a nuevos espacios sociales en donde se promueven “estilos de vida alternativos y la afirmación de esa individualidad al margen de los modelos de comportamiento propios de la sociedad global” (351). La música, la ropa y la realización de actividades culturales forman parte de esta subcultura.

sexualidad, aunque de manera única porque los rasgos tradicionales todavía están presentes y por lo tanto se evita llegar a la promiscuidad (352). Si bien esta subcultura no lleva un nombre específico, Cobelas considera que existen grupos de jóvenes que buscan distinguirse de los comportamientos y creencias tradicionales que difundía el régimen franquista; a esta dinámica es a lo que él llama subcultura madrileña. En otras palabras, un fuerte enlace que identifico entre México y España es que en este periodo se ponen de relieve las contradicciones del sistema político del cual los jóvenes esperan el impulso de su desarrollo.

Lo que une a los jóvenes de México y España es la lucha por el disfrute de sus derechos y libertad. Nos encontramos con dos países que se entrelazan con la energía de una generación de estudiantes que, hastiada de represión, se involucra e involucra a diversos sectores de la población en un camino dirigido al aprendizaje democrático. Para el caso de México, pero que también extrapolo a España, José Revueltas describe al movimiento con un cúmulo de características nuevas, de nivel político más elevado, de mayor grado de conciencia, cohesión y unidad estudiantil (43). Pero también, como una “organización de vanguardia ideológica y política [que promueve] la acción conjunta con las masas obreras” (Revueltas 43). Es una generación innovadora e incluyente “que se sustenta en un contexto internacional de quiebra absoluta de valores y fracaso intencional de los ideales que la vieja generación manejó en su juventud” (85).

En México y España puede verse el impacto de una generación políticamente activa y con esto me refiero a una generación que existe porque “un grupo de edad rechaza el orden existente, se organiza para actuar y trata de redirigir el curso de la política, así como su propia misión generacional” (González Calleja 38). En este sentido, la “generación política” no hace referencia a una división biológica, sino a la conjugación de una serie de características sociales

que hacen posible su comienzo, tales como: el debilitamiento de la autoridad institucional y la falta de instrumentos de socialización (como la libre agrupación y la apertura para la comunicación) (38). La juventud, en ambos países, busca una identidad propia, pero sobre todo aspira a que la construcción de su persona social y productiva vaya de acuerdo con el ritmo de pensamiento crítico y de oposición que está latente en su periodo.

Las normas “osificadas” que les han sido impuestas a los estudiantes obstaculizan la prosperidad de esta generación dirigida al crecimiento y sofisticación política, económica y social.¹⁰ En oposición a las aspiraciones juveniles, el ciclo de esta época se cierra con la violenta acometida del régimen, pero también, con el detrimento y caída de un sistema político caduco. En México, a pesar de que el poder continúa por varios sexenios más a manos del mismo partido político (PRI), la legitimidad del autoritarismo presidencial de Gustavo Díaz Ordaz se colapsa ante los ojos de la sociedad cuando el país cae en crisis económica. Mientras tanto, en España, la muerte de Francisco Franco define el término de la dictadura y la transición hacia una etapa democrática. El camino andado por los jóvenes que participaron en los movimientos estudiantiles, si bien está marcado por el castigo e incluso la muerte, también define los trazos más significativos en la vereda que se dirige hacia la libertad y el ejercicio democrático.

Trauma y memoria: Deducciones para el establecimiento de un marco teórico

Entro al terreno de la memoria y el trauma sabiendo que existe un extenso cuerpo teórico sobre el cual es necesario preguntarse si en realidad existe una definición de trauma que capture los distintos giros de las rebeliones juveniles del México del 68 y de la España tardo-franquista.

¹⁰He tomado la caracterización del sistema como una “osificación” de *México 68: Juventud y revolución* (Revueltas 25).

¿Cuáles son las implicaciones de reflexionar sobre un *evento* como la masacre de Tlatelolco en contraste con la *experiencia* de ser joven y vivir bajo una represión gubernamental? ¿Es necesario apuntalar las diferencias en los procesos de memoria entre una generación que vivió los acontecimientos y una más actual y a cargo de la representación de un pasado traumático? La respuesta “correcta” a estos cuestionamientos resulta más compleja (si no inexistente) de lo que parece. Si bien a simple vista es posible intentar resolver estas cuestiones debido a la gran cantidad de trabajos académicos que existen alrededor de la memoria y el trauma, al detenernos a reflexionar nos encontramos con que nociones como evento, experiencia y generaciones aún no pueden ser considerados asuntos saldados.

A partir de 1990, las teorías del trauma han cobrado fuerza en el campo académico de las humanidades, en parte como respuesta a la publicación de obras como: *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis and History* (1992) de Shoshana Felman y Dori Laub; así como de las obras de Cathy Caruth *Trauma: Explorations in Memory* (1995) y *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative and History* (1996). El término “teoría del trauma” aparece por primera vez en *Unclaimed Experience* y tanto Caruth, como Felman y Laub derivan sus conceptualizaciones de teorías de-construccionistas, post-estructuralistas, de psicoanálisis, neurociencia y del trabajo clínico estadounidense con sobrevivientes (Radstone “Trauma Theory” 9-10). Sin embargo, ya desde antes de los años 80 ha existido una gran diversidad de opiniones acerca de lo que implica el trauma, así como de los términos que conforman su teorización (6).

Ante la serie de representaciones al respecto de las rebeliones estudiantiles y sabiendo que hoy en día no existe una definición unánime que categóricamente logre explicar la naturaleza del trauma, es necesario determinar ¿a qué nos referimos con esta noción? Una de las definiciones, quizá una de las más populares, es la de una *herida* en la mente infligida por una

descarga emocional (de terror o pánico extremo) que llega de forma repentina e inesperada y que deja como consecuencia una personalidad desintegrada (Leys 4). Esta definición fue empleada dentro del campo de la psicología por Jean-Martin Charcot, Pierre Janet, Alfred Binet, Morton Prince, Josef Breuer y Sigmund Freud. La noción de herida, la comprendo como la forma alegórica para referirse al trauma como tal. Es decir, la desintegración de la personalidad como “the breach in the mind’s experience of time, self, and the world” (Caruth *Unclaimed* 4).

Deduzco que la personalidad es el conjunto de características psíquicas, tales como actitudes, pensamientos, sentimientos y asociaciones de tiempo y espacio que persistentemente se encuentran en una persona. La desintegración es el desplazamiento de la personalidad que el individuo manifestaba antes de la traumatización, hacia una serie de características psíquicas desestabilizadoras que no corresponden a su estado anterior. De acuerdo a la Asociación Estadounidense de Psiquiatría (APA por sus siglas en inglés), el trauma o herida es la “respuesta emocional a un evento terrible” (mi traducción), que provoca la experimentación de síntomas que, incluso, en algunas personas se traducen en una profunda dificultad para seguir adelante con la vida que conocían y dentro de la cual funcionaban (“Trauma”).

Si bien en este trabajo recorro a la definición previamente presentada, resulta necesario esclarecer que uno de los problemas al definir el trauma radica en determinar qué es lo que lo genera. Por ejemplo, ¿puede un elemento completamente externo al individuo (en este caso el evento catastrófico) detonar el trauma? O ¿es la forma en la que el individuo establece conexiones internas en relación al evento? Quiero explicar que, en sus primeras teorizaciones, *The Diagnostic and Statistical Manual* (versión III) conceptualizó al evento traumático como un estresor (o desencadenante de estrés) catastrófico fuera del rango de la experiencia humana. Lo anterior significaba que los eventos traumáticos eran considerados de forma distinta a los

estresores de la vida cotidiana (como el divorcio, rechazo, o fracaso). El debate que esta teorización desencadenó, a nivel general, se enfocaba en cuestionar la idea de que el impacto del trauma recayera en un aspecto externo y no interno.

No obstante, tal teoría se modificó en el nuevo *Manual* (versión 5 del 2013) luego de concluir que el evento como tal no aparecía como el estresor catastrófico en los pacientes. En cambio, el resultado de años de investigación indica que se trata de una experiencia directamente relacionada a los procesos emocionales y cognitivos de cada individuo.¹¹ Es sobre la base del *Manual-5* que he bosquejado la definición que aquí utilizo de trauma, sobre la cual quiero enfatizar que en este trabajo no se considera al evento por sí solo como catalizador del trauma. Lo traumático aquí es la forma en la que se establecen relaciones emocionales alrededor del evento.¹²

¹¹Ofrezco aquí la definición literal: “Clinical experience with the PTSD diagnosis has shown, [...] that there are individual differences regarding the capacity to cope with catastrophic stress. Therefore, while most people exposed to traumatic events do not develop PTSD, others go on to develop the full-blown syndrome. [...] Like pain, the traumatic experience is filtered through cognitive and emotional processes before it can be appraised as an extreme threat. Because of individual differences in this appraisal process, different people appear to have different trauma thresholds, some more protected from and some more vulnerable to developing clinical symptoms after exposure to extremely stressful situations” (Friedman).

¹²Si se busca más información con respecto a este debate puedo explicar que las teorías del trauma están directamente relacionadas con la hipnosis debido a que es uno de los primeros tratamientos empleados y a que la relación entre el paciente y su psicoanalista durante una sesión de hipnosis ha sido interpretada como una experiencia de imitación e identificación (Leys 8). Las preguntas que nos podemos hacer para entender la discrepancia son: el paciente ¿recuerda desde su interior o ha sido sugestionado externamente por el psicoanalista? Esta división entre lo externo e interno puede pensarse también a partir de lo que se ha llamado la dicotomía entre la teoría mimética y la anti-mimética.

En la mimética el trauma desasocia al sujeto de sí mismo para llevarlo a los procesos incomprensibles e ilimitados del mundo interno e inconsciente (que se arguye puede dejar a los pacientes expuestos a la sugestión para imitar o identificarse con el agresor), mientras que en la anti-mimética se trata de un evento completamente externo e inasimilable que repentinamente cae sobre el sujeto (es decir, la primera definición del *Manual* de la APA). En este sentido, para la teoría anti-mimética la violencia es completamente externa y así se evita toda posibilidad de

Las teorías de Freud, Caruth y Laub han sido interpretadas como propuestas para definir el trauma. No obstante, en este trabajo planteo un bosquejo de estas conceptualizaciones como eco de los síntomas que la APA reconoció como Trastorno de Estrés Postraumático (PTSD por su abreviatura en inglés) en 1980. La definición oficial de la APA agrupa “the symptoms of what had previously been called shell shock, combat stress, delayed stress syndrome, and traumatic neurosis, and referred to both human and natural catastrophes” (Caruth *Trauma: Explorations* 3). El Trastorno de Estrés Postraumático se enfoca en los *síntomas* (ansiedad extrema, ataques de pánico, vulnerabilidad a sentir miedo con facilidad, pesadillas recurrentes, alucinaciones, pensamientos y comportamientos intrusivos, entumecimiento emocional, entre otros), mientras que la definición que aquí considero como trauma se refiere al resquebrajamiento emocional que un sujeto experimenta en relación a los procesos cognitivos y emocionales individuales.¹³

El problema de las discrepancias teóricas lo resuelvo ubicando mi investigación con la postura de que la definición del trauma requiere una flexibilidad a fin de posibilitar distintos acercamientos y sujetos. Es por eso que las definiciones del trauma como un resquebrajamiento emocional o como la “respuesta emocional a un evento terrible” pueden calificarse como generales. Esta elección la apoyo con la serie de casos clínicos e investigaciones más recientes que concluyen que el “trauma, like pain, is not an external phenomenon that can be completely

que la víctima esté implicada de cualquier manera con la escena de abyección y humillación (38).

Con respecto a esta división, Leys explica que se ha tratado al evento como lo externo y por lo tanto como lo anti-mimético, y a la experiencia como lo interno y por lo tanto como lo mimético. Sin embargo, para ella esta dicotomía resulta insuficiente puesto que lejos de encontrar una división tajante, lo que observa es una oscilación e incluso una “interpenetración” necesaria entre ambas teorías (299). A esta misma conclusión es a la que parece haber llegado la APA al publicar la nueva versión del *Manual*.

¹³Por ejemplo, la percepción, atención, memoria, pensamiento y lenguaje son considerados sistemas cognitivos básicos.

objectified” (Friedman). Por lo tanto, el trauma es un fenómeno que, al no ser objetivo o concreto, fluye y obstruye en relación a un sistema tan complejo como los propios individuos que lo padecen y estudian. Algunas de las teorizaciones que son frecuentemente mencionadas en las discusiones del trauma y que en este trabajo agrupo como síntomas de trauma son las elaboradas por Freud, Caruth y Laub.

Para Freud, la experiencia por sí sola no es la causa del trauma, en cambio lo que para él detona los síntomas traumáticos es el carácter diferido en la evocación de la memoria: “We have learned that *no hysterical symptom can arise from a real experience alone, but that in every case the memory of earlier experiences awakened in association to it plays a part in causing the symptom*” (énfasis en el original) (197). Su propuesta es que esta acción diferida se constituye por la relación de por lo menos dos situaciones, en donde la primera no es necesariamente traumática porque se presenta a muy temprana edad para poder ser asimilada y entendida, mientras que la segunda (tampoco fundamentalmente traumática) funciona como el disparador de la memoria de la primera situación, al tiempo que le otorga un significado que previamente se había entendido de forma parcial e insuficiente (201). Concluyo que los síntomas que Freud presenta son: el diferimiento entre las situaciones y la adjudicación de significados.¹⁴

Si bien es cierto que en los estudios de Caruth puede notarse una fuerte presencia de los trabajos de Freud, la propuesta que (desde mi perspectiva) destaca del resto de sus

¹⁴Se puede encontrar una interpretación a esta ponencia de Freud en *Trauma. A Genealogy* de Leys, página 20. También, considero oportuno señalar que como Leys comenta se ha argüido que Freud llegó a retractarse de su propia propuesta. Al respecto de esta retracción se puede ver también Caruth, *Trauma: Explorations* P. 8. No obstante, esta conceptualización se continúa analizando dentro de los debates del trauma. Este trabajo de Freud continúa siendo relevante y de él parten otras propuestas como por ejemplo la de Maureen Turim, quien considera que el trauma deviene de una superposición de experiencias en contraposición al impacto de un evento único (en Radstone “Trauma and Screen” 192).

aproximaciones freudianas es que Caruth considera que los fragmentos de memoria que aparecen de forma dilatada y sorpresiva en la mente del individuo (*flashbacks* o evocaciones diferidas), más allá de surgir de una(s) experiencia abrumadora ocluida, manifiestan la falta de integración de los eventos a los procesos conscientes de memoria. Es decir, el detonante del trauma no es la experiencia(s) reprimida, sino una dislocación en su asimilación. Lo anterior puede verse cuando Caruth afirma que “trauma is not locatable in the simple violent or original event in an individual’s past, but rather in the way that its very unassimilated nature—the way it was precisely *not known* in the first instance—returns to haunt the survivor later on” (énfasis en el original) (*Unclaimed* 4). Caruth confirma su idea cuando propone que “trauma is not experienced as a mere repression or defense, but as a temporal delay that carries the individual beyond the shock of the first moment” (*Trauma: Explorations* 10). En este sentido, Caruth no se enfoca en la experiencia reprimida que posteriormente despierta a raíz de una segunda experiencia (como lo propuso Freud), sino en particular su sugerencia se centra en el carácter inasimilable, dilatado, intrusivo y repetitivo que caracteriza al evento (*Unclaimed* 4-6, *Trauma: Explorations* 4-5).

Para Caruth el detonante del trauma tampoco es el evento o los eventos como tal, un aspecto con el que ella está de acuerdo con Freud, sino *la forma* en la que el individuo *recibe* el impacto de la experiencia como algo inasimilable y posesivo (*Trauma: Explorations* 4).¹⁵ Nuevamente, pensando en el cúmulo de interpretaciones que se han hecho de los trabajos de Caruth y en especial en la crítica del protagonismo que Caruth le da al evento (y por ende a lo externo), clarifico que el acto de “recibir” al que se refiere Caruth es un proceso de

¹⁵Además de la idea de que el elemento traumático cobra fuerza a través de su naturaleza diferida, encuentro que hay otro punto de acuerdo entre Freud y Caruth cuando ambos enfatizan la literalidad o viveza con la que estos fragmentos de memoria regresan a invadir posesivamente a través de sueños y alucinaciones, incluso, a aquellos individuos que vivieron el acontecimiento de forma inconsciente. Ver Caruth 5-8.

interdependencia entre lo externo (con las características que le da a los eventos) y lo interno. Los procesos de recepción necesariamente implican la activación (incluso dislocada y sobrecargada) de los sistemas cognitivos y emocionales individuales.

Por su parte, Laub asegura que “the observing and recording mechanisms of the human mind are temporarily knocked out, malfunction” durante el momento traumático, por lo cual, el trauma se facilita por la disrupción mental que ocurre al intentar registrar los acontecimientos, en la obstrucción de los mecanismos psíquicos. El trauma inutiliza los procesos naturales de observación y reconocimiento en la mente humana, y este aspecto ocasiona el que la memoria se presente como un reflejo incompleto y fragmentado (57). Esto último se refiere a la anulación de la distancia especular que gira inherentemente entorno a la experiencia traumática (Leys 9). Si bien Laub no ofrece una definición para la distancia especular, ésta se puede interpretar como el espacio de lugar o tiempo (físico o psicológico) que funciona como mediador entre el evento catastrófico y su receptor. La falta de distancia especular ocurre cuando el individuo traumatizado no logra establecer esta correlación entre la situación de profundo estrés y los procesos internos de asimilación.

La falta de distancia especular a la que se refiere Laub invita a considerar que las teorías del trauma no se enfocan en la recuperación de una memoria, sino en la recuperación de un referente perdido (Elsaesser en Radstone 12). Por lo tanto, Laub sostiene que el oyente de narrativas de dolor extremo “comes to look for something that is in fact nonexistent; a record that has yet to be made” (57), y es de esta conceptualización de donde se desprenden las críticas sobre la irrepresentabilidad del trauma. Laub asegura que “[w]hile historical evidence to the event which constitutes the trauma may be abundant and documents in vast supply, the trauma [...] has not been truly witnessed yet” (57). Si la naturaleza del evento traumático se constituye

por su carácter inasimilable y la ausencia de un referente o la falta de testigos que asimilen el evento, entonces ¿cómo ha sido posible encontrarlo representado?¹⁶

Este cuestionamiento se intenta resolver con la afirmación que hace Theodor W. Adorno con respecto a la poesía posterior a Auschwitz, cuando manifiesta que esta característica “did not imply that poetry could no longer and should no longer be written, but that it must write ‘through’ its own impossibility” (en Radstone 21 “Trauma Theory”). Aunado a esto, Laub propone que el testimonio incluye a un oyente que se convierte en la hoja en blanco sobre la cual se escribe “*de novo*” el conocimiento del evento. Esta relación entre el oyente y la víctima transforma al oyente en “co-propietario” del trauma, pero no diluye el hecho de que el oyente es dueño también de sus propias experiencias y batallas (57-58). Para Laub, “[i]t is only this way, through his simultaneous awareness”, a través de la consciencia de saber sobre el evento catastrófico, pero también de reconocer las luchas y memorias personales “that he [the listener] can become the enabler of the testimony” (58). A pesar de esta aura de imposibilidad alrededor del trauma observo que hay al menos dos vías de representación: la narración por medio una estética que se enfoque en las incomprensibilidades, silencios y fragmentos del trauma (como lo propone Adorno), y el relato de un oyente con una distancia especular suficiente para identificar los límites entre la experiencia personal y la de la víctima.

Otro debate dentro de las teorías del trauma es la definición de los términos evento y experiencia que como Dominick LaCapra argumenta son utilizados indiscriminadamente. La confusión entre el “evento” y la “experiencia” ocurre en parte debido a que los síntomas de la experiencia, al ser elusivos, facilitan la presencia de la experiencia imaginaria o indirecta. En otras palabras, el carácter evasivo de los síntomas motiva la creencia de que verdaderamente se

¹⁶Puede encontrarse más información sobre este debate en los trabajos de Radstone.

han vivido los eventos, con los acontecimientos per se (118). La diferencia radica en el hecho de que una persona puede participar del evento sin llegar a experimentar la experiencia traumática (LaCapra 112-113) mientras que, en contraposición, se puede sufrir una traumatización secundaria con tan solo asistir a una representación y/o mostrando síntomas sin haber vivido directamente el evento para los cuales estos efectos están siendo atribuidos (114). La forma en la que este trabajo diferencia entre la noción de experiencia del término evento, es que mientras la experiencia es etérea y subjetiva, “[i]n historical trauma [...] the traumatizing events may at least in principle be determined with a high degree of determinacy and objectivity” (116). Al hablar de eventos me refiero a la información que a lo largo de los años ha sido documentada, por lo que hay una serie de testimonios y fuentes que han quedado registrados en los archivos históricos.

Para estudiar la experiencia, a lo que considero me es posible recurrir es al ejercicio de mediación entre el contexto en el que se genera la producción cultural y la memoria colectiva (estimulación y construcción grupal), nacional (conocimiento histórico para la identidad de un país), e histórica (mitologías colectivas).¹⁷ Estos tres tipos de memoria no se apoyan en el

¹⁷Con respecto a la memoria nacional creo oportuno añadir que mientras: “Memory is [...] said to constitute the core of individual identity; national memory is understood to constitute the core of national identity” (Michaels 3). Un individuo cuenta con ambos tipos de memoria, una memoria individual y una memoria nacional. Mientras que, cabe recordar que la memoria nacional surge a partir de la memoria colectiva. Para entender estas definiciones y sus diferencias es necesario recurrir a los trabajos de Maurice Halbwachs y Pierre Nora. De cualquier forma, debido al cúmulo de material del cual es posible desprender estas nociones, ofrezco a continuación la interpretación concreta de Marie-Claire Lavabre porque se fundamenta en los conceptos acuñados por Halbwachs y Nora:

“[L]a memoria colectiva remite a la memoria compartida de un acontecimiento del pasado vivido en común por una colectividad, amplia o restringida, nación, aldea o familia, por ejemplo. Pero define asimismo la historia o lo que se denomina “memoria histórica”, en cuanto garante de la permanencia de las grandes mitologías colectivas” (Lavabre 5). En la memoria histórica hay un “interés prestado a los testimonios, los relatos de vida, las autobiografías de los actores de la historia, célebres o anónimos, poderosos o dominados”. La memoria nacional se conforma por el “el conocimiento compartido de las fechas y los héroes de la historia nacional, o la constituirían manuales escolares, conmemoraciones y monumentos” (5).

recuerdo retenido por la mediación del testimonio, sino en una dinámica que distingue entre la historia como el *saber* histórico y en la memoria como un aspecto de identidad, permanencia y/o la reiteración de los mitos fundadores (mi énfasis) (Lavabre 5). Si bien he identificado a lo que me refiero al hablar de un evento y de una experiencia, quiero aclarar que aquí asumo que existe una interrelación entre ambas nociones. Sobre todo, alrededor de la traumatización secundaria en donde la experiencia necesariamente incorpora el conocimiento concreto del evento. En resumen, hay una permeabilidad entre los términos de evento y experiencia.

La empatía es un aspecto más que queda enmarcado en las teorías del trauma. LaCapra explica la empatía diferenciando dos formas de experimentarla: la experiencia del trauma virtual y la experiencia vicaria. En la experiencia de la empatía virtual (que es el tipo en el que me enfoco en este trabajo de investigación), a diferencia de la vicaria, el sujeto se coloca imaginariamente en la posición de la víctima, pero diferenciando el lugar del otro y de sí mismo al reconocer que no puede ocupar, ni apropiarse de la voz de la víctima. Tanto LaCapra como Laub aseguran (en sus respectivos trabajos) que el no ocupar el lugar de la víctima es fundamental; en el caso de Laub para habilitar el testimonio (58), mientras que LaCapra asegura que una respuesta verdaderamente empática “[i]nvolves virtual not vicarious experience—that is to say, [...] becoming a surrogate victim who appropriates the victim’s voice or suffering” (125). Esta frontera (en ocasiones porosa) entre la usurpación y la empatía se encuentra al centro de los análisis del trauma, por lo que Susannah Radstone recomienda tener presente la sensibilidad y el tipo de empatía del analista, y evitar caer en el victimismo o en el exponer a las víctimas a otro tipo de sadismo, voyerismo, control, o incluso fascinación triunfalista (“Trauma Theory” 22-23). Radstone advierte a su vez que se tenga consciencia de que estos planteamientos no siempre son

bien recibidos, sobre todo porque se manifiesta un sufrimiento alrededor de las teorías del trauma que considera cualquier cuestionamiento como inapropiado (“Trauma and Screen” 189).

Desde luego, existe una correlación entre el trauma y la memoria. Los recuerdos (o la falta de un fragmento de éste) forman parte inherente de los detonantes y síntomas del trauma. Por lo tanto, considero oportuno clarificar que con respecto a la memoria me apoyo en la dinámica propuesta por Maurice Halbwachs cuando habla de la construcción de una memoria colectiva. Halbwachs nos informa sobre la manera en la que él considera se construye su memoria cuando narra que durante su vida:

[his] national society has been theater for a number of events that [he says he “remembers”,] events that [he knows] about only from newspapers or the testimony of those directly involved. These events occupy a place in the memory of the nation, but [he himself] did not witness them. In recalling them, [he] must rely entirely upon the memory of others [...] a borrowed memory, not [his] own. (51)

Sobre la base de los trabajos de Halbwachs, aquí defino a la memoria como el proceso de mediación que los individuos experimentan con respecto a un instante en el tiempo y espacio. Se trata de información proveniente de distintas fuentes que se incorpora a las interpretaciones que el individuo le da a un momento determinado.¹⁸ Este sistema generalmente se percibe como la captura de un fragmento de “realidad”, puesto que su tendencia no es la de *construir* una memoria de forma intencional. En cambio, lo que se intenta es el renovar o activar a través del estímulo de otras fuentes una memoria considerada propia.

¹⁸Halbwachs explica que incluso en los momentos en los que creemos estar solos, en realidad estamos dialogando, en todo momento, con un cúmulo de percepciones construidas a nivel social: “Even a solitary perception of being alone is itself recognition of a state of being in society” (12).

Deduzco que las características en los procesos de memoria, la mediación percibida como realidad por el individuo, así como el tejido de interacciones sociales y personales alrededor del momento catastrófico, nos llevan a comprender la existencia no sólo de una primera traumatización, sino incluso de una segunda traumatización. También, estas características nos ayudan a reflexionar sobre el interés en diferenciar las nociones de evento y experiencia. En la traumatización directa y en la segunda traumatización, hay cierto tipo de experiencia en relación a los acontecimientos. En la traumatización directa la experiencia se ha vivido en el mismo espacio e instante del que se habla sobre el evento. Sin embargo, en la traumatización secundaria la experiencia se refleja con la presencia de síntomas y con una empatía atribuida al evento, aún a pesar de no haber estado presente en el instante y espacio en que se registra el evento. Esta aproximación a los distintos “niveles” de experiencia resulta relevante para estudiar el debate que gira en torno al concepto de postmemoria de Marianne Hirsch.

Hirsch propone que la postmemoria se distingue de la memoria por su distancia generacional y de la historia por su profunda conexión personal. El argumento es que la postmemoria es una forma particular de memoria precisamente porque su conexión con el objeto o la fuente no está siendo mediada por el recuerdo, sino por una inversión y creación imaginativa. Hirsch reconoce que en toda memoria existe una mediación, pero también asegura que *la* memoria se conecta con el pasado a un nivel de mayor profundidad (mi énfasis) (*Family Frames* 22). Partiendo de la sugerencia que encuentra en Caruth cuando interpreta el trauma como un encuentro con el ‘otro’ al momento de narrar y escuchar, Hirsch propone que la

postmemoria puede ser una manera de ver a través de los ojos del otro y de evocar recuerdos de los otros por medio de la experiencia de sus efectos (“Surviving Images” 12).¹⁹

La postmemoria es un acto de “*retrospective witnessing by adoption*” o, dicho de otra manera, es el adoptar las experiencias traumáticas y por ende las memorias del otro como si uno mismo hubiera vivido la experiencia (10). Este proceso lo encuentro similar a lo que LaCapra clasifica como traumatización secundaria, pero con la diferencia de que Hirsch expone la posibilidad de vivir la experiencia con una línea difusa (si no nula) entre la empatía virtual y la vicaria. Esto se observa cuando Hirsch dice que “[p]ostmemory characterizes the experience of those who grow up dominated by narratives that preceded their birth, whose own belated stories *are evacuated* by the stories of the previous generation” (mi énfasis) (*Family Frames* 22). Si para la habilitación del testimonio en Laub y para la empatía virtual de LaCapra es necesario identificar plenamente el lugar del otro y a la vez reconocer la posición personal, en la postmemoria se habla de una absorción del trauma que llega incluso a desplazar las batallas individuales.

El cuestionamiento que Peter Novick y Beatriz Sarlo expresan sobre la validez del concepto de postmemoria, parte de la idea de que la memoria como tal, depende innegablemente de los procesos de mediación.²⁰ Sarlo afirma que el término de postmemoria asume “como novedad algo que pertenece al orden de lo evidente” puesto que “si el pasado no fue vivido, su relato no puede sino provenir de lo conocido a través de mediaciones; e, incluso, si fue vivido, las mediaciones forman parte de ese relato” (128). Hirsch plantea que la postmemoria se diferencia de la memoria porque quien la ejerce no pertenece a la misma generación de quien

¹⁹Para familiarizarse con la idea de la voz y el otro, se necesita ir a la introducción de *Unclaimed Experience* de Cathy Caruth “The Wound and the Voice”.

²⁰Ver *The Holocaust in American Life* para indagar más sobre la opinión de Novick.

vivió directamente el evento (por ejemplo, el hijo de una víctima) y también porque a pesar de que hay una conexión personal profunda con lo sucedido, en realidad no hay un recuerdo, sino una construcción imaginativa y creativa al adoptar y experimentar el recuerdo del otro (*Family Frames* 22).

En contraposición al argumento de Hirsch, LaCapra afirma que esta dinámica hace referencia a una experiencia vicaria en donde el individuo traumatizado *usurpa* el lugar de la víctima (mi énfasis) (107-129). Mientras que Sarlo explica que los estudios de la memoria ya contemplan la existencia de una mediación inherente al acto de recordar, independientemente de si se ha o no experimentado el evento. Para Sarlo, la postmemoria no es otra cosa más que la consabida memoria colectiva (de Halbwachs) que irremediamente se construye con el “canon de memoria escolar, institucional, política e incluso familiar” (125) y/o por las “historias recogidas en los medios o distribuidas por las instituciones” (127). Según la crítica de Sarlo, para el ejercicio de mediación no es relevante a qué distancia temporal se recurra (primera generación como las víctimas o segunda generación como sus supervivientes). Esto porque la construcción del recuerdo no depende de una división generacional, sino del cúmulo de información que irremediamente se integra.²¹

En este trabajo de investigación planteo que si bien la mediación es parte natural de los procesos de memoria (como nos recuerda Sarlo), lo que resulta menos claro dentro en los análisis relacionados a un evento traumático es la influencia del contexto en el que lleva a cabo dicho análisis. Tampoco existe un énfasis en que en los análisis de la memoria y el trauma van a haber variaciones dependiendo de la elección de una u otra contextualización en concreto. En otras

²¹Para más información sobre esta crítica a la postmemoria, ver el capítulo “Posmemoria, reconstrucciones” de *Tiempo pasado* de Beatriz Sarlo.

palabras, con relación a la crítica de la postmemoria, mi trabajo de investigación considera que a pesar de que en todo tipo de memoria hay una mediación, los materiales disponibles (incluso los emotivos) para el estímulo de la mediación definitivamente no pueden ser los mismos, digamos entre 10 meses y 10 años después de haber ocurrido el evento. Para esto último es en donde encuentro que la propuesta de Hirsch resulta útil y original.

El tiempo y el espacio fortalecen o debilitan las interpretaciones, unen o fragmentan las conexiones emocionales y cognitivas. Es decir, el tiempo y el espacio forman parte de la construcción de la memoria, por lo que aquí determino que es pertinente fusionar las influencias particulares que se desglosan de las distintas generaciones y la inversión emotiva que propone Hirsch, con la idea de reconocer el sitio del otro sin abandonar el propio (como lo propone Laub y LaCapra). Así, en lugar de interpretar los planteamientos de Hirsch, Laub y LaCapra como antagónicos, lo que observo es que en todos estos escenarios existe un llamado a ubicar y señalar con precisión la influencia del contexto en el cual se está generando el análisis del trauma. En otras palabras, noto que hay diferencias (por sutiles o abruptas que parezcan) entre los espacios físicos y temporales que alteran el entendimiento y la elaboración de cuestionamientos sobre los eventos. En este sentido, no considero que los eventos sean elementos aislados del contexto desde el cual se les estudia. Por lo que la intensidad o el tipo de evento, para este trabajo, no es tan fundamental como la creación de significados y la relación emotiva que desde otro contexto (en este caso los años 2000) se construy entorno al evento.

Vértices estéticos en la producción cultural

La producción literaria que habla de la represión de estudiantes en México y España de 1960-1975, inclusive la más reciente (2000-2016), filtra algunos detonantes de la memoria

traumática, así como los síntomas agrupados en la definición del Trastorno de Estrés Postraumático (TEP). El tipo de estética que los autores eligen, desde luego, difiere entre obras, pero además de tratarse de un proceso de creación, las propuestas estéticas contienen mensajes sobre su contexto específico. Para el caso de la Guerra Civil y la posguerra en España, pero que extrapolo hacia México y España de 1960-1977 para explicar los tipos de estéticas creados alrededor de los movimientos estudiantiles, Antonio Gómez López-Quiñones distingue por lo menos dos vertientes estéticas: una directa y otra a distancia. Es oportuno explicar que hay una relación entre la distancia temporal (que separa el momento de la creación, del momento del evento) y la estética para representar los acontecimientos (34-35). También, es relevante señalar que, al extrapolar las conceptualizaciones de la Guerra Civil y la posguerra española al México y la España de los años 1960 y 1970, encuentro que surgen por lo menos dos diferencias. La primera es que para el caso de las representaciones de los movimientos estudiantiles se crea un tercer tipo estético que denomino híbrido, puesto que incluye aspectos tanto de la estética directa, como de la distancia. La segunda, es que la estética de la distancia no se presenta con las mismas características que Gómez López-Quiñones identifica.

En la estética directa el carácter testimonial, el lenguaje periodístico, el tono de urgencia y la estructura similar al género de diario generan un efecto de cercanía. Este tipo de textos “pretende, en definitiva, rebajar su ficcionalidad para presentarse como narraciones de primera mano” (Gómez López-Quiñones 34). En la estética de la distancia, el objetivo es señalar la separación (por mínima que sea) entre el momento del evento y el instante de la escritura. Se renuncia a una “neutralidad temporal”, por lo que se narra desde un lugar subjetivo y se comparten los conflictos entre el conocimiento y la ignorancia, el recuerdo y el olvido (35). En algunos casos, incluso se ofrece “una doble trama: una situada en el presente de la narración,

protagonizada por personajes relativamente jóvenes que no vivieron la contienda [...] y otra que cuenta los eventos ocurridos” (35). No obstante, para el caso de las rebeliones estudiantiles de México y España, estas estéticas no siempre se encuentran definidas de forma tajante. Hay también obras híbridas que (por ejemplo) incluyen la crónica periodística y los documentos auténticos, pero que incluyen también la sátira y el romance (entre otros).

Un ejemplo representativo de la narrativa mexicana que integra la estética directa es: *Los días y los años* (1970) de Luis González de Alba; en esta obra el lector se informa de los eventos por medio de un miembro del Consejo Nacional de Huelga que fue “arrestado en Tlatelolco y [que estuvo como] preso político hasta 1971” (Pereira 275). También, *La noche de Tlatelolco* (1971) de Elena Poniatowska que incorpora testimonios, entrevistas y artículos periodísticos, así como *Días de guardar* (1972) de Carlos Monsiváis que se compone de una serie de crónicas críticas. Estos tres títulos fueron considerados por Ignacio Corona como “the works that best chronicle the events of 1968” (en Paz Soldán y Castillo 197). Como puede observarse, estas obras que recurren a lo que López-Quñones distingue como estética directa tienen una proximidad temporal con los eventos.

Para el caso de España a diferencia del de México, no he podido identificar una producción literaria que se apoye en la estética directa para hablar de la represión estudiantil. La distinción entre ambos países es explicable si se toma en cuenta que, si bien es cierto que la represión en México alcanzó uno de sus puntos más lamentables con la masacre de Tlatelolco, aún en este periodo, el pueblo mexicano no se encontraba bajo una dictadura. Por lo tanto, en España, la falta de obras publicadas inmediatamente después de los actos represivos muestra la profunda censura que los autores sufrían bajo la dictadura franquista. Fue hasta 1966 con la promulgación de la Ley de Prensa de Fraga Iribarne cuando la producción literaria comienza a

experimentar un cambio, por lo que los autores abordan con “tono de urgencia” el tema de la Guerra Civil y los desastres de la posguerra, aunque no el de los movimientos estudiantiles.

En cambio, en España nos encontramos con la publicación de obras recientes que, si bien no se deciden por una estética directa, sí abordan el tema de la represión estudiantil con una estética híbrida que amalgama la ficción con el documento histórico. Tres ejemplos de esta narrativa son: *El corazón del viento* (2000) de Joaquín Leguina, una novela que “[muestra] la dureza de [una] juventud, que no fue para nada una juventud afortunada” (Fernández-Santos). *El vano ayer* (2004) de Isaac Rosa que narra la agitación estudiantil española y la desaparición de estudiantes, y *La larga marcha* (1996) de Rafael Chirbes, un trabajo que incluye la voz de padres e hijos en sus momentos de lucha. Para México las obras que apuntalo como híbridas son los casos de: *La plaza* (1971) de Luis Spota y con una profunda sátira *El gran solitario de palacio* (1971) de René Avilés Fabila. Algunas crónicas noveladas que intercalan la ficción con documentos auténticos son *Juegos de invierno* (1974) de Rafael Solana y *Si muero lejos de ti* (1979) de Jorge Aguilar Mora.

Quiero señalar que al llevar las ideas de Gómez López-Quiñones no sólo a la España de los años 1960-1975, sino al México de este mismo periodo, distingo una variación que se presenta con las representaciones de las rebeliones estudiantiles. Las obras de las rebeliones estudiantiles (tanto de España como de México) no pueden catalogarse claramente dentro de la vertiente de la distancia y al no contar con el nivel de urgencia y el tono testimonial de una obra con estética directa, tampoco puedo considerarlas híbridas. En estas obras si hay una distancia, ésta se da a través de elementos satíricos, de humor, románticos, o bien por técnicas como la metanovela. Por lo tanto, es oportuno hablar de otro tipo de estética que describe mejor el tipo de producción al que me refiero. También en relación a la Guerra Civil y la posguerra española pero

que extrapolo al periodo de mis dos casos de estudio, Jo Labanyi argumenta que el mejor camino para unir las piezas de una memoria destrozada es la estética de la sugerencia (97). Labanyi comenta que “it is only by capturing the resistances to narrativization that representations of the past can convey something of the emotional charge which that past continues to hold today for those for whom it remains unfinished business” (107). El término “sugerencia” se refiere a las “resistencias” en la narrativa, mientras que la estética de la distancia de Gómez López-Quñones, se enfoca en señalar la separación entre el momento del evento y el instante de la escritura. El tipo de estética que se presenta en los trabajos que señalo a continuación se dirige hacia la sugerencia.

En el caso de España, nuevamente las obras se producen de forma temporal más alejada a los acontecimientos debido a la censura y al interés por parte de los autores de hablar de la Guerra Civil y la posguerra. De cualquier manera, sí hay producción en España que se aproxima a la estética de la sugerencia y esta incluye: *La fiesta en la habitación de al lado: París, 1968-1969* (2007) de Mariasun Landa Etxebeste. La obra de Landa se construye por medio de la crónica sentimental de la protagonista e, incluso, utilizando momentos de humor; mientras que *Walter ¿por qué te fuiste?* (1992) de Ana María Moix se adentra al cuestionamiento de los tabús sobre la sexualidad durante el tardo-franquismo al descargarse de la noción de ‘pecado’ que el régimen imponía a costas de la homosexualidad. Algunos ejemplos que ubico se aproximan hacia la estética de la sugerencia para el caso de México son: la novela satírica *Con él, conmigo, con nosotros tres* (1971) de María Luisa Mendoza, en donde “[l]a masacre es descrita mientras tiene lugar, por una narradora que si bien es testigo, lo es de forma lejana y aislada”, sin participar, únicamente imaginando “las espantosas escenas en que la sangre se

adjudica el papel más importante” (Vinther); y *Los largos días* (1973) de Joaquín Armando Chacón que es una novela sobre la creación de una novela (metanovela).

Con este recorrido a las representaciones literarias y a las características de su estética, concluyo que, en el caso particular de las rebeliones estudiantiles como tema narrativo, puede notarse una relación entre el contexto de la producción de la obra y su estética. Por lo tanto, en el caso de México es posible hablar de obras que utilizan la estética directa, puesto que en un momento temporalmente cercano a los acontecimientos fue posible publicar y acentuar la urgencia para dar a conocer los actos represivos del gobierno. En España, esta urgencia se difumina con el transcurso del tiempo que los autores tienen que esperar para producir sin censura, pero también debido a su interés por mostrar este tono de urgencia en temas como la dictadura a nivel general y la Guerra Civil. Para ambos casos de estudio, identifiqué que la estética híbrida o bien la de la sugerencia se presenta como la herramienta más efectiva para transmitir el acto oposicional.²² Sobre todo, en las obras más recientes y por lo tanto más alejadas del momento en que ocurrieron los eventos. Estas estéticas, si bien pueden incorporar un tono de denuncia y una escritura periodística realista, también disponen de una técnica narrativa que enfatiza su ficcionalización y que considero se aproxima a la estética de la sugerencia y de la distancia. Por ejemplo, observo la incorporación de los debates alrededor de las teorías de la memoria y el trauma con el uso de viñetas (lo cual me lleva a pensar en la fragmentación), la metanovela (que dirige el trauma hacia lo interno), e incluso la sátira (que puede hablar de un entumecimiento emocional).

²²Jo Labanyi explica que para el estudio de la Guerra Civil española (que extrapolo a México y España de los años 60 y 70) existe “a strand of cinematic and literary texts which strike [her] as especially effective in their treatment of the war through the motif of haunting, which operates through suggestion rather than statement” (97). Esta misma situación, parece darse también en la producción cultural de la represión durante las rebeliones estudiantiles.

La relevancia de esta investigación que analiza la representación de la memoria y el trauma entorno a las rebeliones estudiantiles del México y la España de los años 1960-1975 la encuentro cuando Andrea Liss explica que en el caso de un evento traumático (como en su estudio es el Holocausto), el acontecimiento evoca imágenes de las víctimas que resultan debilitantes cuando se las expone en su estado más degradante. Este tipo de representación, más allá de motivar la compasión, promueve un sentimiento de lástima, e incluso por su crudeza, silencio (xi). Cuando la violencia se muestra de forma explícita, las imágenes provocan que la agresión se lleve a cabo en la misma víctima en múltiples ocasiones: al ser capturada en su momento de denigración, en el momento en la que esta narrativa intrusiva se reproduce y finalmente, cuando su estado de degradación se contempla morbosamente. Así como lo estudia Liss con el Holocausto y así como el Síndrome del miembro fantasma consiste no sólo en la manifestación del dolor, sino en la experimentación de una serie compleja de sensaciones, las representaciones que analizo escudriñan distintas posibilidades en la representación de los eventos traumáticos. La estética híbrida o sugerente se convierte en una propuesta que exhorta a no caer en una narrativa deshumanizante o de la violencia explícita que incite a la contemplación de la degradación del género humano.

La elección de la estética que representa eventos traumáticos como la represión estudiantil, la conecto también con la contextualización discutida en relación a los trabajos de Laub y LaCapra (en donde se identifica claramente la posición del otro), pero también a la postmemoria de Hirsch en cuanto a la distinción de la influencia que tiene la distancia generacional. Este entramado lo encuentro tejido cuando Liss explica que: “[f]or a generation once removed from the real horror, such photographs repel some of us and cause us to turn away. For others, [...] documentary photographs shock in the opposite direction, hypnotizing vision and

luring the viewer in. In either case, we are stunned by the photographs' blinding violence" (xi). Los productos culturales que estudio se enfrentan a elegir para su representación elementos que no motiven el rechazo del mensaje por parte de una audiencia sobrecogida por los acontecimientos, que no victimicen a sus protagonistas al grado de convertirlos en objetos de morbo, pero que a su vez compartan una visión que exhorta a la evocación de los acontecimientos experimentando una empatía virtual. LaCapra detalla que, en el mejor de los casos, la narrativa ayuda no a cambiar el pasado a través de una reescritura "dudosa de la historia", sino a trabajar en el presente con los síntomas postraumáticos, de tal forma que se abran otros futuros posibles (121-122). Pues, si bien ante el trauma no es posible cambiar o sanar al sujeto directamente, aún queda la posibilidad de trabajar con los síntomas (119) y también, como advierte Leys, de alertar y generar consciencia (2-3).

El legado de trabajos que he desplegado aborda el tema de las rebeliones estudiantiles haciendo uso de la estética directa, híbrida y de la sugerencia. Pero mi propuesta es que el contexto de la producción de obras literarias, fílmicas y fotográficas del año 2000 a la actualidad, impacta en la representación de una memoria traumática. El contexto ayuda a establecer estrategias narrativas para "evocar" y renovar los cuestionamientos al respecto de un suceso, y es este contexto el que puede facilitar la creación de una distancia con la noción del trauma. Aquí, sugiero identificar una estética que denomino "préstamos de la memoria" y que es en donde se conjuga la siguiente serie de elementos presentes en la narrativa de las rebeliones estudiantiles: el uso de la estética híbrida (materiales de archivo y ficticios) que se caracteriza por una re-escritura (es decir, la re-interpretación, redefinición, apropiación y creación de contra-historias de los discursos históricos oficiales de la época en que se registran los eventos). La presencia de una distancia especular que ha sido generada por medio de la distancia temporal. La tendencia

hacia la experiencia de la empatía virtual que arguyo proviene de la distancia especular. La temeridad de levantar el velo de cautela alrededor de los eventos traumáticos por medio de la integración de elementos familiares del presente que dejan *mirar* (sin subrayar el morbo) y cuestionar el desarrollo de los sucesos.

La estética de los “préstamos de la memoria” no se compone exclusivamente por el alto nivel de conocimiento sobre el evento traumático, la relación emotiva que se pueda tener con respecto a los acontecimientos pasados, o por las mediaciones que espontáneamente se integran a la memoria. Todos estos elementos si bien están presentes, no son lo que distinguen a los préstamos de la memoria. Lo que propongo es el analizar el proceso de re-escritura que está siendo representado y del cual participan escritores, directores y fotógrafos, pero identificando el discurso híbrido que influye y se distancia de la noción de trauma a la obra. Es un discurso híbrido porque incorpora: los rastros del contexto pasado en el que se desarrollaron los eventos, los aspectos familiares que renuevan el interés social en el presente, e incluso, en ocasiones, algunos rasgos completamente externos a ambos contextos.

A diferencia de la estética de la distancia que, por ejemplo, propone dos tramas claras (una en pasado y una en presente), lo que aquí denomino como “préstamos” es una mezcla temporal, una trasminación de tiempos y alternativas posibles. Por lo tanto, los préstamos de la memoria son un elemento cardinal para: promover la continuidad de la memoria en las generaciones contemporáneas y estimular la creación de alternativas (“otros posibles futuros”) que desestabilicen la dinámica repetitiva de los eventos catastróficos. Con el préstamo de la memoria quiero hacer eco al comentario de LaCapra cuando explica que, si la ficción concibe verdades históricas, lo hace de forma indirecta pero informativa (132). Por lo tanto, el objetivo

principal de los préstamos es despertar a la reflexión y al cuestionamiento. Tal vez, en ocasiones, incluso de manera desconcertante al tratarse de temas como la memoria y el trauma.

Esta tesis se enfoca en el análisis textual de una selección de obras literarias, fílmicas y fotográficas del año 2000 a la actualidad, por lo cual tomo en consideración las características específicas de cada medio. Mi tesis se divide en cuatro capítulos que, a través de diversas aproximaciones (distancia especular, palimpsesto, re-definición de objetos de uso cotidiano y el mito), explican la forma en la que la estética de los “préstamos de la memoria” se utiliza en el siglo XXI. Esto, con el fin de incorporar a las nuevas generaciones de jóvenes en la evocación y re-construcción de la memoria de la represión y los movimientos estudiantiles durante el postfranquismo y en México, 1968. Mi trabajo comienza con el capítulo “Recuerdos de una juventud triste: la distancia especular como facilitadora de la representación fílmica de la España de 1970-1975”. Aquí, me centro en España a través de los filmes *Salvador*, *Antich Puig* (2006) de Manuel Hueriga y *Balada triste de trompeta* (2010) de Álex de la Iglesia. Mi propuesta en este primer capítulo es que la distancia especular, es decir, el espacio de lugar y tiempo (físico o psicológico) que funciona como mediador entre el receptor y el evento traumático, se manifiesta en los filmes por medio de una estética híbrida en donde se utilizan una serie de estrategias que subrayan la naturaleza ficticia de la narración para distanciarse o bien reducir la presencia del trauma. Por ejemplo, el uso del género de acción, la comedia negra, la integración de incongruencias históricas, así como múltiples aspectos técnicos como los movimientos de cámara, la iluminación y la selección de utilería (entre otras).

En el capítulo II, “Palimpsestos: Reminiscencias de la guerra sucia en los filmes mexicanos *Tlatelolco, verano del 68* y *Borrar de la memoria*” propongo que estos largometrajes, respectivamente dirigidos por Carlos Bolado (2012) y Alfredo Gurrola (2011), evocan y re-

construyen la memoria del movimiento estudiantil mexicano y de la masacre en Tlatelolco el 2 de octubre (1968) por medio del palimpsesto. En este capítulo, me informo por los trabajos de Sarah Dillon y Gérard Genette para considerar al palimpsesto como una cápsula para la preservación de una memoria que se creía perdida, pero a su vez, como una herramienta para, ya sea generar una distancia, o mitigar la recepción de la noción del trauma. Además, por medio de la “transtextualidad” de Genette, observo que hay una re-formulación y actualización de la memoria que re-dirige la mirada del espectador del elemento traumático, hacia otros aspectos que también formaron parte de los movimientos estudiantiles.

El Capítulo III, “Objetos de reminiscencia: las fotografías y las prendas cotidianas como detonantes de memoria”, incorpora la narrativa alrededor de la represión y las rebeliones juveniles en España. En este espacio estudio las novelas *The Sleeping World* (2016) de Gabrielle Lucille Fuentes y *El corazón del viento* (2000) de Joaquín Leguina, pero también, incluyo un análisis de la fotografía *Manifestación feminista* (tomada en 1977 y publicada en el 2012) de Pilar Aymerich. Mi propuesta es que la relación emocional que se establece con los objetos de uso cotidiano y con la fotografía (como objeto y forma artística) redefine la memoria, específicamente relacionada con la participación de la mujer en la arena política y en torno a las exhumaciones. Como podrá verse, los poseedores les atribuyen a los objetos valores de memoria que no siempre detonan recuerdos traumáticos; por el contrario, aquí expongo que algunos objetos son utilizados como vehículos de denuncia, cuestionamiento o como resistencias políticas que orgullosamente extienden su legado hasta nuestros días.

“¿En dónde estás Regina?: La figura de la edecán olímpica en México, 1968”, es el título del último capítulo de esta tesis. Aquí, exploro la forma en la que la tensión entre la continuación y el cuestionamiento del mito de Regina, así como la re-interpretación de algunas imágenes del

deceso de la estudiante Regina Teuscher moldean y redefinen los discursos de memoria colectiva. En este caso en particular, la imagen tiene un papel protagónico en la construcción del mito; mientras que el énfasis de la representación, a pesar de no centrarse en la representación del trauma, sí llega a expresar rasgos traumáticos. A fin de dar seguimiento a la construcción y re-construcción del mito de esta edecán olímpica que murió durante los movimientos estudiantiles de México, analizo dos collages de la compilación *Imágenes y símbolos del 68* (2004) de Arnulfo Aquino y Jorge Pérezvega, algunas secuencias del filme *Tlatelolco, verano del 68* dirigido por Carlos Bolado (2012), así como la puesta en escena *Un musical para una nación que despierta* (2003) producida y musicalizada por Antonio Calvo. Como he señalado, la línea transversal entre los cuatro capítulos son los “préstamos de la memoria”, puesto que mi motivación principal es aportar algunas ideas que sirvan para evocar, desde nuestro contexto actual, un pasado que (como en el 2014 vimos con el caso de los 43 estudiantes de Ayotzinapa, México) aún convive con nuestro presente.

Capítulo I. Recuerdos de una juventud triste: La distancia especular como facilitadora de la representación fílmica de la España de 1970-1975

Existen pocos filmes que hagan un esfuerzo específicamente para evitar el olvido de la represión y violencia hacia la juventud de los años 1970 a 1975 en España. Esto puede deberse a que el movimiento estudiantil español se agrupa frecuentemente como un capítulo efímero derivado del Mayo del 68 o Mayo francés y a consecuencia de la preferencia que existe por el estudio de la Guerra Civil, así como por el análisis de la dictadura franquista como bloque monolítico.²³ Por lo anterior, resulta trascendente la difusión de casos como el del estudiante antifranquista Enrique Ruano (1969), quien con su muerte “levantó a los estudiantes contra la dictadura” (Marfull) y el análisis de trabajos cinematográficos que aborden el tema.²⁴

²³Es importante identificar que la dictadura franquista se desarrolló en diferentes etapas y que cada una presenta matices propios. De 1936-1950, España se enfrenta al totalitarismo (autarquía) y al aislamiento internacional. De 1950-1959, comienza una apertura hacia el exterior través de la inserción de España en los organismos internacionales (ONU). De 1960-1975 se conoce por el desarrollismo y la implementación de políticas exteriores (Sabín y Hernández Sandoica 197-198).

Sin embargo, el término de la Guerra Civil (1936-1939) es lo que los historiadores consideran como el inicio de una (segunda) etapa que a su vez se divide en tres grandes etapas: hasta 1950 (los años de carestía, del aislamiento internacional por el apoyo a las potencias del Eje); hasta 1960 (comienza la integración diplomática con el exterior, se firma el Concordato con el Vaticano en 1953 y se da una crisis económica); hasta 1975 (se pone en marcha un plan de crecimiento económico por medio de la importación, la inversión extranjera, el turismo y las remesas) (Sabín y Hernández Sandoica 9-12). Durante esta última etapa cabe señalar el asesinato del Presidente de Gobierno Luis Carrero Blanco en 1973 por la ETA, y la crisis económica que comienza la descomposición del régimen y que culmina con la muerte de Francisco Franco (1975) (12).

²⁴En la Hemeroteca de *ABC Prensa Española* se publicó una nota reforzando la versión oficial de la muerte de Ruano al descartarla como suicidio. Junto a esta nota aparece un fragmento escrito a máquina y algunas líneas a mano de lo que se asegura es el diario personal de Ruano. La nota describe que la causa fue “una tremenda crisis depresiva, una frustración patética de sus posibilidades intelectuales y el claro sentido de sentirse oprimido” (“Víctima, sí” 16). Sin embargo, cuatro décadas después el caso tomó un giro nuevo. En *Público.es* se explica que el joven tenía 21 años y que estudiaba Derecho cuando fue detenido por la Policía política de la dictadura (la Brigada Político-Social). Enrique Ruano subió esposado hasta el séptimo piso del número 60 de la calle Príncipe de Vergara en donde, de acuerdo a las versiones de los policías

En este capítulo, analizo los filmes *Salvador* (2006) a cargo de Manuel Hueriga y *Balada triste de trompeta* (2010) bajo la dirección de Álex de la Iglesia, para sugerir que en ambas representaciones la distancia especular se convierte en un elemento que facilita la integración de las generaciones del siglo XXI (que aparentemente no están relacionadas con los eventos) en la evocación de la España de los años 1970 a 1975.²⁵ Es decir, los “préstamos de la memoria” se muestran a través de diversas estrategias que señalan la presencia de una distancia especular; la cual, influencia los procesos de percepción y evocación de la memoria. Entre las estrategias que en los filmes crean esta ‘distancia especular’ se encuentra el uso de una estética híbrida (con material de archivo y la naturaleza ficticia del filme), pero que principalmente se inclina a enfatizar la naturaleza ficticia de los filmes. Esto ofrece al espectador un objeto cultural que se aleja del testimonial (que es utilizado en muchos casos por los supervivientes o hijos de supervivientes), así como de la postmemoria, ya que estas estrategias funcionan como un ‘mediador’ frente a la experiencia traumática de los eventos que relatan (mientras que la postmemoria se inclina hacia la representación de la relación que se tiene con el trauma). Algunas de las estrategias que se integran a la estética híbrida de los préstamos de la memoria y que, argumento, procuran generar una distancia con la noción del trauma son, por ejemplo, el

que lo custodiaban, se arrojó a un patio interior para morir trágicamente en el acto. La familia y amigos de Ruano lograron reabrir el caso 20 años después, sobre la base de nuevos descubrimientos relacionados con la autopsia.

En la primera autopsia que se le practicó en 1969 se localizó una herida “contusa redondeada” en una clavícula que los forenses del régimen atribuyeron a un clavo contra el que se pudo haber impactado en su caída. No obstante, en 1991 se exhumó el cadáver de Ruano para practicar una subsecuente autopsia y en esta nueva examinación descubrieron que el cuerpo tenía serrado el trozo de hueso en la parte de la clavícula. Esta información dio lugar a subsecuentes estimaciones forenses que afirmaron que la herida podía haberse tratado de una bala (en 1996). A pesar de los esfuerzos de la familia de Ruano, los tres policías quedaron exonerados de los hechos (Marfull).

²⁵Los filmes *Salvador* y *Balada* se ubican en la segunda etapa, pero en específico, analizo las representaciones del periodo que se ubican en los años 1970-1975.

absurdo, el humor negro, la incongruencia no diegética en la mezcla de tendencias políticas y espacios, así como la exageración en el uso de los recursos técnicos.

Dori Laub relaciona la *falta* de distancia especular con la experiencia traumática (en Leys 9), pero en este capítulo utilizo la metáfora de la distancia especular para explicar las posibilidades de una representación que no es necesariamente traumática y que, por lo tanto, muestra la *presencia* de una distancia especular. Vale la pena señalar que la importancia de la distancia especular radica en que “from the beginning trauma was understood as an experience that immersed the victim in the traumatic scene so profoundly that it precluded the kind of specular distance necessary for cognitive knowledge of what had happened” (Leys 9). Si bien, Laub no ofrece una definición como tal para la distancia especular, aquí deduzco que, para Laub, la distancia especular es un *espacio* de lugar o tiempo (físico o psicológico) que funciona como mediador entre el evento traumático y su receptor.²⁶ Por lo tanto, voy a considerar que hay una falta de distancia especular cuando la memoria se torna imprecisa y cuando el individuo traumatizado no logra establecer esta correlación entre la situación de profundo estrés y los procesos internos de asimilación.

Me refiero a la distancia especular como metáfora debido a que el término ‘especular’ proviene del estudio físico y matemático de las leyes de reflexión de la luz. La reflexión especular es parte importante de las técnicas de fotografía y es de aquí de donde me informo para interpretar la metáfora. En fotografía, lo especular es aquello que tiene las cualidades de un espejo (Jacobson et al). Cabe distinguir que existen dos tipos de reflexión, la difusa (que se proyecta en múltiples ángulos) y la especular (que se proyecta en un solo ángulo). En la

²⁶Utilizo la palabra receptor en la misma línea que lo hago en la introducción y que atribuyo ahí mismo a Cathy Caruth, en donde la recepción inherentemente implica una serie de procesos internos en relación a los estímulos percibidos.

composición fotográfica los objetos “are seen mainly by diffusely reflected light which permits the perception of detail and texture, qualities not found in specular surfaces such as mirrors” (Jacobson et al 39). Cuando los objetos a fotografiar son iluminados con luz especular (a veces llamada luz dura) se producen sombras severas en la composición, los objetos pierden detalle y se elimina su textura.

De esta forma, la relación metafórica de la distancia especular y el trauma se construye al pensar que cuando no hay una distancia especular nos encontramos con la obstaculización (como por ejemplo de un espejo) de la asimilación de los acontecimientos. El espejo funciona como obstáculo y no como mediador porque a partir de su reflexión se eliminan las texturas, mientras que su luz (especular) enfatiza la proyección de sombras. Aquí, el trauma no alcanza a ser asimilado, por lo que se puede pensar como un intenso golpe de luz que elimina los detalles de la memoria. En cambio, cuando sí hay una distancia especular, el proceso de la memoria es metafóricamente similar al efecto que genera la luz difusa. La memoria cuenta con una asimilación (como cuando la luz cae distribuida sobre el objeto a fotografiar), se enfatiza la apreciación de los detalles y el recuerdo está claro. Considero que tanto en *Salvador*, como en *Balada triste de trompeta* lo que predomina es la distancia especular más que la falta de distancia especular.²⁷

Como comento en la introducción, Jo Labanyi argumenta (en relación a la Guerra Civil y la posguerra española pero que extrapolo a los años 1970-1975) que el mejor camino para unir las piezas de una memoria destrozada es la estética de la sugerencia (“Memory” 97). Para

²⁷Desde luego, hay otras formas de construir una metáfora en relación a lo especular. Otra aproximación puede dirigirse a la no ‘autenticidad’ de la imagen o, como lo expone Jacques Lacan, especular puede ser “cualquier objeto que se diferencia de su imagen en el espejo (como es el caso paradigmático de un guante)”. Lacan llama no especular a los “objetos que no podemos diferenciar de su imagen en el espejo” (en Le Gaufey 157).

Labanyi, “it is only by capturing the resistances to narrativization that representations of the past can convey something of the emotional charge which that past continues to hold today *for those for whom it remains unfinished business*” (mi énfasis) (107). No obstante, sugiero que la estética híbrida es diferente de la estética de la sugerencia porque lo híbrido enfatiza la naturaleza ficticia de la representación para distanciarse de la noción del trauma. Desde luego, la ficción también puede emplearse para representar la postmemoria, no obstante, Marianne Hirsch explica que en el caso de la postmemoria se establece una conexión con el pasado a un *nivel de mayor profundidad* (mi énfasis) (*Family* 22). Hirsch explica que la postmemoria “is not a movement, method, or idea”, sino “a structure of inter- and transgenerational return of traumatic knowledge and embodied experience” (mi énfasis) (*The Generation* 6). Los “préstamos de la memoria” a diferencia tanto de la postmemoria, como de la estética de la sugerencia, se desvían de la representación del trauma, puesto que su enfoque es subrayar los momentos de la narración que contribuyen a continuar la memoria y mantener activa la conversación entre quienes aún no se relacionan con los sucesos a un nivel emocional tan profundo como lo es la experimentación del trauma.

En el caso de los supervivientes, el trauma ocluye el recuerdo y por lo tanto la inversión creativa se hace presente por medio de una estética de la sugerencia que intenta unir las piezas de la memoria mientras que, en el caso de la postmemoria, la razón para estimular la inversión creativa en relación a un evento no vivido es la experimentación de una profunda conexión personal. Es decir, en ambos casos se nos coloca en la perspectiva de quien narra su experiencia y memoria traumática (o como explica Labanyi, la estética de la sugerencia se crea para quienes el pasado aún no es un asunto saldado). Mi análisis identifica cuáles son las estrategias narrativas que, si bien se enfrentan a una historia traumática como lo es la represión juvenil, también

tienden a negociar entre la “veracidad” de los acontecimientos y su “ficcionalización”; esto a fin de integrar a la evocación a la generación de jóvenes y adultos jóvenes que viven en el siglo XXI y que aparentemente no están relacionados con el evento que está siendo evocado.

Esta distinción responde a la crítica de falta de “veracidad” que generalmente se les hace a los objetos culturales que enfatizan su distancia especular. Por ejemplo, en el caso del filme *Salvador*, la crítica surge principalmente por parte de los supervivientes y de quienes experimentan una postmemoria. Esto puede verse cuando Emili Pardiñas, “el primer preso del MIL” comenta que “en ningún momento se explicita lo que nosotros, como miembros del MIL, pretendíamos llevar a término. Las escenas, el enfoque diríamos casi risible de algunas de las acciones, van destinadas, *in crescendo*, a demostrar que aquella lucha de agitación armada conduce inevitablemente a la caída, a la tragedia” (en Riera 7). Por su parte, Alejandro Montiel señala que “[no] se dice absolutamente nada del pensamiento ni de las discusiones marxistas-anarquistas que pudieran haber en el seno de la organización” (en Riera 9) y “lo que las instituciones deberían impulsar, lo que las televisiones deberían pasar son películas de la época. [...P]elículas que se hicieron en el franquismo de forma completamente clandestina” (en Riera 13). A pesar de este tipo de críticas, el trabajo fílmico de Huerga trasciende si se considera que la distancia especular va de la mano con la idea de Carmen Moreno-Nuño, quien afirma que toda producción cultural (en este caso sobre la memoria de los movimientos estudiantiles) ayuda a rescatar al evento del abandono político que sucedió a la transición a la democracia al convertirse en un ejercicio de revisionismo histórico (98-99).

Además, esta distinción es relevante porque la distancia con la noción del trauma facilita la inclusión de nuevas generaciones (del siglo XXI) a los debates de memoria, da continuidad a la transmisión de la historia y memoria colectiva, levanta el velo de cautela que cubre los eventos

traumáticos, y actualiza y re-escribe la narrativa alrededor de los acontecimientos al integrar elementos familiares del presente. En *Salvador* el catalizador del recuerdo se va a dar por medio del género de acción y las secuencias rítmicas, con la unión ficticia de personas que políticamente eran diferentes (como Ruano y Salvador Antich Puig), con el uso de la iluminación y la incorporación de utilería (como los carteles), con la incorporación de fotografías ficticias, así como con la música no diegética y los filtros de color.

***Salvador* (2006)**

El filme está basado en el libro *Compte enrere* (2001) y de esta forma Huerga conserva la exhaustiva documentación del autor Francesc Escribano (Camí-Vela y Huerga 187-188).²⁸ La historia se sitúa en septiembre de 1973 y comienza con la detención del anarquista y antifascista Salvador Puig Antich quien, en un intento por escapar, se involucra en el tiroteo que termina con la muerte del policía franquista Francisco Anguas Barragán.²⁹ El resto de la historia transcurre entre el proceso del Consejo de Guerra al cual Salvador está siendo sometido, los intentos de sus hermanas y de su abogado para evitarle la pena de muerte, así como con la evocación de

²⁸Este libro se traduce en español como *Cuenta atrás*. Se trata de “[u]n texto que recoge los testimonios de la familia y amigos de Puig Antich, pero cuyo eje narrativo es la voz del escritor, una voz colectiva que resume todas las otras voces” (Camí-Vela y Huerga 187). Además, “sirvió para un capítulo de la serie *Dies de Transició* producida por TV3, que tuvo considerable impacto en los espectadores” (Gutiérrez 124).

²⁹Una producción de Mediapro. Guión de Lluís Arcarazo, música original de Lluís Llach y con Daniel Brühl interpretando a Salvador Puig Antich. Mejor guión adaptado en los Premios Goya 2007. Premio del Público Festival de Cine Español de Toulouse 2006, Premio del Público XVII Festival de Cine Español de Nantes, mejor película, mejor director, mejor actor (Daniel Brühl), mejor música, mejor montaje, mejor fotografía y dirección artística en los V Premios Barcelona de Cinema (“Salvador” 1).

memorias y relatos personales que finalizan cuando, el dos de marzo de 1974, Puig Antich se convierte en “el último preso político ejecutado en España mediante garrote vil” (181).

Salvador se estrenó el 15 de septiembre del 2006, cuatro meses después de la movilización de miles de jóvenes españoles en busca de que el gobierno protegiera su derecho a una vivienda digna. Las manifestaciones se llevaron a cabo en 60 ciudades españolas durante el mes de mayo del 2006 y fueron convocadas a través de correo electrónico. Este método logró reunir, tan sólo en Madrid, a cerca de un millar de manifestantes. En Barcelona más de mil personas estuvieron presentes en un evento en el que no podían dejar de ondear las banderas republicanas (“Miles de jóvenes”); por lo tanto, el estreno de *Salvador* ocurre en un momento en el que, como en los eventos internacionales de mayo del 68, existe un cuestionamiento de las estructuras y políticas del gobierno.

Es en este año (2006) cuando *Salvador* se presenta en el Festival de Cannes, aunque su paso por el festival no evitó la polémica sobre lo que algunos consideraron como una evasión a los verdaderos ideales por los que Antich Puig murió. El filme omite que la lucha de Antich Puig estaba ligada al Movimiento Ibérico de Liberación (MIL) y, por lo tanto, Antich Puig no sólo buscaba derribar al régimen franquista, sino que formaba parte de una subversión directamente dirigida a la caída del sistema capitalista. Este silencio ha generado una fuerte polémica desde la cual se les ha acusado tanto al director como al productor de haber tergiversado los hechos para favorecer la comercialización de la cinta fílmica.³⁰

³⁰Para mayor información sobre esta controversia ver: “A propósito de *Salvador*. Una conversación con Emili Pardiñas y Alejandro Montiel” <<http://dev.elviejotopo.com/web/revistas.php?numRevista=226>>, y el “Manifiesto contra la película “*Salvador*”, sobre Salvador Puig Antich” <<http://www.rebellion.org/noticia.php?id=37723>>, así como la “Entrevista: Manuel Huerga y Salvador Puig Antich” <<http://www.jstor.org/discover/10.2307/20641856?uid=3739672&yuid=2&yuid=4&yuid=3739256&ysid=21104568138253>>.

Con respecto al silenciamiento de la lucha de Puig Antich en contra del capitalismo en esta representación fílmica, puede decirse que *Salvador* nos ayuda a entender la distancia especular como alternativa para la evocación precisamente al omitir las inclinaciones políticas de Puig Antich para, en cambio, ajustarse a los discursos del siglo XXI. Esto, no impide reflexionar sobre la afirmación que hace Joan Ramón Resina, cuando señala que para recordar es esencial olvidar y distorsionar puesto que el pasado, al no estar disponible en su totalidad, deja el recordar en dependencia con las instituciones (principalmente de comunicación masiva) que organizan la vida social (85). Aquí, no pretendo desacreditar el proceso de selección empleado durante la producción y realización del filme, ni busco cuestionar la realidad (o irrealidad) del recuerdo representado en *Salvador*, ni mucho menos entrar en un debate sobre lo que es real y ficticio. Mi propósito es entender desde dónde sí es posible preservar una memoria y de qué forma es posible que este recuento continúe vigente y fungiendo como testigo.³¹ En este sentido, cuando en *Salvador* se excluye la preferencia política del personaje, se muestra esta distorsión (que menciona Resina) con el fin de darle un carácter ‘universal’ a la lucha del personaje principal.

En las primeras escenas del filme, la distancia especular se hace presente a través de la incorporación del ritmo en una de las escenas más importantes del filme: la detención de Salvador Antich Puig (04:56). La secuencia, acompañada con música ágil y no diegética, consiste de una sucesión de tirones. Los personajes corren, Salvador se cae, lo levantan, enseguida se ve en un plano de detalle el caer de cristales rotos y finalmente se escuchan diegéticamente disparos detonados casi rítmicamente. Hasta este momento el espectador no sabe

³¹Pensemos en la definición de testigo de la *Rae* “[p]ersona que presencia o *adquiere* directo y verdadero conocimiento de algo. [...] Cosa, aunque sea inanimada, por la cual se arguye o infiere la verdad de un hecho”. Sobre la segunda definición podría subrayarse la función del cine como testigo (énfasis mío).

lo que está pasando puesto que Huerga ha comenzado el filme *in medias res* (05:14). Sobre esto, el director explica que se debe a que “no hay que suponer que el espectador va a ver la película con conocimiento, sino que el espectador es una página en blanco” (Camí-Vela y Huerga 188). Este es otro guiño sobre la intención de evocar desde un espacio diferente, en donde el receptor no necesita haber vivido directamente el momento para poder inmiscuirse en la evocación.

La secuencia, como en otras más de acción incluidas en el filme, parece estar “coreografiada”, mientras que los filtros hablan de “un código narrativo de color, no sólo para que el espectador distinga el pasado del presente, sino también para mostrar un pasado idealizado” (196). Huerga explica que el color ayuda al espectador a distinguir recuerdos que están en otro plano de la narración, puesto que su deseo es que esas memorias tengan “algo de cuento o fantasía” (Camí-Vela y Huerga 196). Es decir, por medio del código narrativo de color (que es *technicolor*) se genera una división entre los momentos cargados de emociones y sensaciones que nacen de las memorias que Salvador narra, y lo que el director considera como la realidad dura y pura. Para estos últimos, se utilizan constantemente colores fríos que crean un tono triste y apagado en la historia, mientras que para las memorias y emociones del personaje se emplea un código cálido y multicolor (196).

Al respecto de la idealización del pasado y en relación a la Guerra Civil, Antonio Gómez López-Quñones analiza el final del filme *El laberinto del fauno* (en la que los personajes protagónicos triunfan ante el violento villano al quitarle a su heredero, mientras que su hijastra llega a ser feliz en su mundo alternativo). Gómez López-Quñones señala que el riesgo de una estética en la que el villano encuentra su derrota exclusivamente en el plano simbólico lleva a preguntarse “¿qué implicaciones trae consigo concebir el Franquismo como un monstruo esencial, cuyo crimen no es de proporciones históricas, sino más bien míticas?” (84). Gómez

López-Quiñones señala el peligro de relacionar la victoria del bando perdedor exclusivamente en el plano de lo simbólico, mientras Vicente Sánchez-Biosca explica que el riesgo radica también en “imponer una memoria y una visión del franquismo dulce y acariciante, que se ampara en la boga de la memoria para hacerse inmune a las críticas de ahistoricidad y frivolidad” (47). Estas perspectivas enfatizan que el discurso de la memoria que provoca nostalgia “torna impertinente su comprensión y su análisis racional a fuerza de incidir en lo afectivo” (Sánchez-Biosca 47). En las representaciones con una distancia especular estos aspectos son los que se evitan.

En el caso de *Salvador* y en la secuencia de su captura, la distancia especular (que se representa con los filtros de color y en el que la confrontación que lleva a la muerte al policía se oculte) comenta sobre una victoria que no se lleva a cabo ni siquiera en el plano de lo simbólico. Salvador no tiene la posibilidad de contar su versión de los hechos. Las detonaciones se escuchan diegéticamente, pero no se expone el debate de que únicamente Salvador es inculpado por haberle disparado al policía aún a pesar de que el cuerpo de Anguas Barragán tenía cinco balas y de que la familia de Salvador ha insistido en que Puig Antich solamente disparó tres. Lo dulce y acariciante aquí no es el franquismo, sino la memoria de la familia de Salvador y el ideal de lucha, ya que son estos aspectos los que cobran un tono ‘cálido’ cuando Huerga enfatiza su distancia a través de escenas rítmicas, coreografiadas y envueltas en una atmósfera de juegos cromáticos.

El momento que inicia el calvario de Salvador (que es cuando el policía franquista muere durante el arresto), al estar oculto para la cámara, delega la responsabilidad de contar la historia al trabajo de audio y al amigo de Salvador. No obstante, debido a que el amigo de Salvador tampoco puede ver lo que está ocurriendo, el director deja la secuencia en manos de la interpretación del receptor quien, ante esta representación incompleta del pasado, se ve obligado

a ejercer un trabajo de memoria colectiva.³² De acuerdo a Javier Tébar-Hurtado, la memoria colectiva se modifica con el pasar del tiempo, se reelabora y adapta lo visto ajustándolo a experiencias cercanas al entorno propio, aunque en el proceso incorpore también detalles e informaciones recibidas por quienes hayan estado presentes en el transcurso de los acontecimientos (3). Con esta definición de la memoria colectiva y la distancia especular, la secuencia de la detención me ayuda a interpretar que la decisión de dejar oculto el acontecimiento señala la incorporación de nuevas versiones al reporte oficial de la detención de Salvador, pero sobre todo enfatiza que es precisamente por estas décadas de distancia entre los acontecimientos y las recientes investigaciones que otros reportes logran salir a la luz.

El que la historia comience *in media res* y el que el propio director caracterice a su audiencia como una página en blanco habla de una reciente conciencia con respecto a los debates del olvido de la historia, pero más allá de eso, para Huerga “la película hace lo que el espectador quiere: hacerle preguntas a ese chico” (Camí-Vela y Huerga 189). Esta página en blanco crea para el director la oportunidad de que la audiencia se convierta simbólicamente en narrador de la

³²José Colmeiro explica que “la memoria colectiva ha de ser entendida no de manera literal, ya que no existe materialmente esa memoria colectiva en parte alguna, sino como una entidad simbólica representativa de una comunidad” (15). Colmeiro define la memoria colectiva como un “capital social intangible” del que se puede hablar al ser “un conjunto de tradiciones, creencias, rituales y mitos que poseen los miembros pertenecientes a un determinado grupo social y que determinan su adscripción al mismo” (15). La memoria colectiva “se asemejaría al concepto de ‘ideología’ de Althusser como el sistema de ideas legitimadoras de un grupo social” (16).

Además, “[s]egún la visión de Halbwachs, la memoria colectiva une pasado con presente, individuo con grupo social, [...de tal forma que el] pasado es reconstruido por la memoria básicamente de acuerdo a los intereses, creencias y problemas del presente” (en Colmeiro 16). En cambio, la memoria histórica “es un saber transmitido” (Molloy en Colmeiro 17) y “se caracterizaría por una conceptualización crítica de los acontecimientos de signo histórico compartidos colectivamente y vivos en el horizonte referencial del grupo. [...] La memoria histórica se caracteriza, así pues, por su naturaleza auto-reflexiva sobre la función de la memoria” (Colmeiro 18).

historia, que no sólo exista como recipiente de información, sino que al tener espacio para interrogar sea co-autor de una historia que a su vez va construyendo una nueva memoria. Huerga insiste en que su filme está basado en hechos reales y que ha hecho una ardua labor historiográfica, pero a su vez enfatiza que esta “es una película” (190). Por lo tanto, el director reconoce el valor historiográfico de su objeto cultural, explica que su filme lo ha tratado de apegar a la ‘realidad’, pero a su vez insiste en que su representación enfatiza una distancia.

Si Salvador como tal no llega a contar su versión sobre la muerte de Francisco Anguas, a través del filme de Huerga sí se alcanza a contar la historia de Enrique Ruano y esto se hace por medio de la voz en *off* de Salvador.³³ Al comenzar con su relato, la música no diegética ambienta la escena con un ritmo rápido, mientras los tonos fríos cambian inmediatamente a tonalidades naranjas, ocre y amarillas. Este cambio se logra por medio de un primer plano a Salvador contando la historia de Ruano en la frialdad de la cárcel y un corte directo a la escena de un edificio en contrapicado (11:24) (ver figuras 1 y 2). No obstante, lo que se muestra es el edificio y a un joven cayendo desde el techo del edificio. La toma siguiente presenta un primer plano a Ruano muerto por la caída, pero la contradicción entre lo que está siendo representado y la forma en la que se presenta se crea por medio de la voz tranquila de Salvador narrando los sucesos, la música ágil y no diegética de la ambientación, y un filtro de color ocre (11:32) (figura 3). Esta representación cálida de la muerte comenta sobre un sentimiento de nostalgia que, Susan Stewart

³³Es importante recordar que durante los años 60 y 70 se da una sofisticación ideológica dentro de las universidades que trajo como resultado la aparición de un importante número de grupos políticos. Según José María Maravall, “estos grupos produjeron una extrema radicalización del conflicto y una intensificación de la violencia política y de la represión” (176). Entre las muertes que se conocen y que están relacionadas con circunstancias sospechosas ocurridas durante una detención se encuentran las de Enrique Ruano (en 1969) y la de Rafael Guijarro (en 1967) (Maravall 176).

define como “una tristeza sin un objeto, una tristeza que promueve un anhelo que es necesariamente inauténtico porque no participa de la experiencia vivida” (mi traducción) (23).

Figuras 1 y 2



Salvador 11:19

Salvador 11:24

Figura 3



Salvador 11:32

@Mediapro.

Permiso para reproducir los fotogramas: Manuel Huerga

La pregunta aquí sería hacia dónde se dirige esa nostalgia que para Stewart se basa en un sentimiento que no puede ser real puesto que se sitúa fuera de la experiencia vivida. La respuesta parece venir de la voz de Salvador al decir “¿te acuerdas de Enrique Ruano?, aquel chaval de Madrid, hace cinco años la policía lo coge con propaganda contra Franco y dos días después lo tiran de un séptimo piso; veinte años, estudiante como yo, y se lo cargan sólo por repartir octavillas” (11:24). Con este enlace, la nostalgia parece dirigirse hacia una justicia inconclusa y

una libertad de ensueño para la juventud del 68.³⁴ Salvador hace referencia a la historia de Ruano ligándose a su causa (aún a pesar de que en esencia pertenecen a corrientes políticas distintas. Salvador Antich Puig como miembro del grupo anarquista MIL y Ruano Casanova como integrante del Frente de Liberación Nacional que actuaba contra el franquismo). Esta combinación de causas, en conjunto con la estética con la que la historia se narra, complica la posibilidad de no sentir empatía por ambos casos aún a pesar de sus diferencias. Además, en esta secuencia se señala la negociación entre los datos duros y lo que es la presentación de un tema general (la lucha política de los jóvenes españoles) como un estímulo para continuar con la evocación.

La representación del ritmo y la sonorización en las manifestaciones estudiantiles (12:40) de *Salvador* no sólo hablan de un momento clave a nivel mundial (pensando en la Primavera de Mayo), sino de la dificultad para la juventud española de manifestarse. Si bien la represión franquista fluctuó entre crestas y retracciones, para 1965 mostró la fuerza de su vigor tanto en la fábrica como en la universidad (Hernández Sandoica 217). Al ritmo de contiendas en contra de la policía, los jóvenes son atacados con gases lacrimógenos, macanas y golpes mientras los

³⁴La etapa final del franquismo (o el tardofranquismo que se encuentra dentro de la segunda etapa de la dictadura) se caracteriza por tratarse de “los años en que la voluntad de Franco, siempre robusta, se convierte en titubeante como consecuencia de su declive vital” (Suárez Fernández y Espadas Burgos 227). En los años 1970-1975, el régimen ya no cuenta con el apoyo social y mientras que los albores de la década de los 50 se identifican por ser “la etapa del consenso en que el régimen era aceptado [...] el final de los años sesenta y los setenta fue, en cambio, el de la crecida oposición”. A pesar de que a la oposición del régimen no se le atribuye ninguna victoria tangible, es relevante el que la oposición existiera y que al hacerlo planteara nuevos escenarios frente a la eventualidad de la desaparición del dictador (227). Es decir, los movimientos obreros y estudiantiles si bien no lograron derribar al régimen, sí consiguieron implantar en la sociedad española la ponderación de una nueva forma de gobierno.

Para finales de los años 60 y comienzos de los 70, “[l]a represión se intensificó debido a la mayor visibilidad de los líderes y a la reducción de la clandestinidad; también por el mayor radicalismo y la violencia de las confrontaciones. Entre agosto de 1968 y diciembre de 1970 se declararon tres estados de excepción, dos de ámbito nacional” (Maravall 178).

estudiantes por su parte responden lanzando antorchas encendidas y volcando automóviles. Aún a pesar de que la represión de la policía franquista es un tema frecuentemente discutido hoy día, la secuencia resulta relevante por la forma en la que los enfrentamientos están siendo representados. La música y los efectos de sonido (explosiones, respiraciones agitadas, cristales rompiéndose, las sirenas de los coches de la policía) refuerzan una idea de ‘aventura’ en donde los policías aparecen a caballo en medio de una gran nube de gas (15:12), y en donde cientos de papeles blancos son arrojados al aire por los estudiantes resaltando el movimiento y la estética de la secuencia (13:08) (ver figura 4). Las tomas en cámara lenta, el primer plano a las botas de los policías avanzando coordinadamente, el fuego ardiendo y los juegos con los reflejos y destellos son parte de una representación que narrativiza la memoria de las manifestaciones estudiantiles como si se tratara de una película de acción (figuras 5 y 6).

Figura 4



Salvador 13:08 @Mediapro.

Permiso para reproducir el fotograma: Manuel Huerga

Figuras 5 y 6

*Salvador* 14:23*Salvador* 14:39

@Mediapro.

Permiso para reproducir los fotogramas: Manuel Huerga

La memoria de la manifestación cambia el comentario en varios niveles cuando se representa con esta energía rítmica. El cine de acción se define por poner en situaciones de extremo dinamismo al cuerpo, vehículos y armas, y por acompañar sus escenarios con la espectacularidad de los efectos especiales. Por lo tanto, deja al rendimiento físico como atracción central en lo que resulta como un género exitoso e influyente dentro del cine popular (Kuhn et al). La decisión de utilizar uno de los géneros cinematográficos más populares en la narrativa de *Salvador* enfatiza la distancia con la que la memoria está siendo construida. A raíz de estas disposiciones estéticas surgió una serie de publicaciones en internet firmadas por el MIL Sociedad Anónima con el título *Manifiesto contra la película "Salvador", sobre Salvador Puig Antich*. El tercer punto denuncia al filme “como un producto de ficción consumista, en la que la trágica muerte de Salvador Puig Antich se aprovecha [...] con el fin de sacar provechosos réditos económicos”.³⁵

³⁵Según el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte del Gobierno de España, a la proyección de este filme acudieron 506.741 espectadores a través de los cuales se recaudaron 2.715.175,66 €. Vale la pena poner en perspectiva estos datos con cintas como *El laberinto del fauno*, por ejemplo, la cual se estrenó el mismo año que *Salvador*, pero que a diferencia del filme de Huerga contó con 1.682.233 espectadores que representaron una recaudación de 8.896.195,22 € (“Detalles”).

No obstante, es justamente esta estética la que permite entender los acuerdos entre la transmisión del recuerdo y las expectativas de la audiencia del 2000. Maurice Halbwachs comenta que para construir y mantener una memoria es necesario permanecer al grupo que la ha creado, puesto que es la unión entre los miembros lo que permite recapacitar de forma similar sobre ciertos aspectos, conservar la capacidad de identificación con el grupo y fusionar las reflexiones de todos los integrantes (25-26). Por lo tanto, se trata de una distancia que busca el acercamiento puesto que, para poder alcanzar a una colectividad externa a los acontecimientos, es necesario ‘anclar’ el recuerdo que está siendo transmitido a un sitio efectivo para la audiencia. La negociación consiste en dejar perder la estética de lo cercano, para afianzar la memoria a un género que, como ya se he descrito, es ciertamente influyente y popular.

Durante la representación de la manifestación se ve un espectacular (de tipo publicitario) al fondo mientras que, en un primer plano, los policías reprimen a los estudiantes en medio de una nube de gas lacrimógeno. El espectacular dice “quiero recordar este momento” (15:18-27), segundos más tarde aparece otro cartel (también al fondo) con la leyenda “+ humanidad” (15:33) al tiempo en que, nuevamente en primer plano, los estudiantes son golpeados por la policía (ver figuras 7 y 8). La secuencia termina con una imagen en picado hacia el grupo de estudiantes que corre en medio de la calle. Sin embargo, sólo se pueden ver las siluetas y las sombras de estas siluetas contrastando con un fondo completamente blanco (15:42). La calle es desde donde surge esta redefinición de la memoria y es a partir de su carácter público que se exhorta a no olvidar, a criticar la violencia policiaca y a exigir humanidad. Las leyendas de los espectaculares en contraste con las acciones permiten pronunciar con voz irónica lo que esa multitud está viviendo, algo que en la época no era posible. Las leyendas anulan la intención inicial de la policía puesto

que por medio de los carteles dejan hablar a quienes están siendo silenciados, un aspecto que le da a esa multitud una victoria simbólica.

Figura 7



Salvador 15:18 @Mediapro.

Figura 8



Salvador 15:33 @Mediapro

Permiso para reproducir los fotogramas: Manuel Huerga

En esta misma secuencia, se repite la combinación de la calle con lo fantasmagórico al mostrar las sombras huyendo de la policía. Jacques Derrida expone que los fantasmas son los rastros de aquellos a quienes no se les permitió dejar huella de su presencia. Es decir, son los rastros de las víctimas de la historia o, mejor dicho, de quienes a lo largo de la historia se encuentran al marco de las narrativas hegemónicas que excluyen la historia de sus contendientes perdedores (Derrida en Labanyi “Introduction” 1-2). Con una toma en picado para señalar su

debilidad y una toma general, en *Salvador* se representan a las víctimas de la represión franquista de forma doblemente fantasmagórica puesto que se duplican las siluetas con las sombras y se señala su falta de identificación al ponerlas de espaldas y sin rostro. Esto permite comentar sobre las desapariciones de la dictadura, aunque el hecho de que estas siluetas se pierdan en la sobresaturación de luz les da un carácter positivo, pues no se trata de espectros que persiguen, sino de fantasmas de luz que intentan huir de la represión (ver figura 9).³⁶

Figura 9



Salvador 15:42 @Mediapro. Permiso para reproducir el fotograma: Manuel Huerga

Cuando Antich Puig mira las noticias y se da cuenta de lo que está pasando en Chile con Augusto Pinochet (golpe de Estado en 1973), el nacionalismo se deja de lado como un desafío al franquismo y a la España conservadora. La apertura al exterior que se da en esta secuencia comenta sobre la entrada de nuevas ideologías (como las de Salvador Allende), de un momento de lucha a nivel internacional y de un sistema de represión (Pinochet) que en parte depende del nacionalismo. Hay una estrecha relación entre el Estado y el nacionalismo, puesto que el Estado cuenta con herramientas para el proceso nacionalizador como son la educación y, en el caso de España, su relación con la iglesia católica y su acceso al ejército (Moreno Luzón y del Rey). Para

³⁶“Hay abiertos 143.353 expedientes sobre desapariciones durante el franquismo y la Guerra Civil. 2.000 fosas comunes continúan sin abrir” (“La ONU”).

Juan José Linz, “el nacionalismo como ideología simple y compartida con facilidad por todas las clases produce como resultado un énfasis del papel del ejército como soporte del prestigio nacional” (en Montoro Ballesteros 22). De esta forma, el régimen franquista y su uso de la fuerza se reflejan en el espejo de Chile. La represión a nivel internacional se muestra como una ironía crítica del nacionalismo tradicional y de la reciente apertura de España con el exterior. Además, esta secuencia nos lleva a pensar en los debates, todavía actuales, sobre lo que en España significa la construcción de la nación.³⁷

En esta secuencia, las imágenes de archivo (en blanco y negro) de tanques de guerra invaden la pantalla con un plano general, mientras que de forma diegética se escucha el discurso sobre Pinochet mezclándose con la voz en *off* de Salvador, quien es el que relata desde la prisión este recuerdo (53:59). Por lo cual, aquí hay una superposición de la memoria al tener a Salvador recordando desde la prisión el golpe de Estado en Chile por medio de la incorporación que hace el director de estas imágenes de archivo. Con lo anterior, se explica la idea de cómo debe

³⁷Cabe señalar que la construcción del discurso de nación tiene una historia compleja en España que data desde el primer constitucionalismo español (1812) y que surge más tarde que en otros países europeos con los debates y reglamentos desarrollados en la asamblea de las Cortes de Cádiz (establecida en 1810). Entre los debates que se han dado alrededor del discurso de nación, encontramos que para Antonio Cánovas del Castillo la nación era un asunto de Dios o de la naturaleza, pero no una creación humana, mientras que para Ortega y Gasset la nación era algo en lo que nacemos y no que fundamos (en Taibo Arias 30). Por su parte, la llamada generación de 1898 toma como punto de partida el fin del imperio colonial para el re-descubrimiento de la belleza de Castilla, mientras que Francisco Franco implementa (con el aislamiento internacional de España) una autarquía que se conoce también como nacionalismo falangista. Esto es, un nacionalismo que incorporaba la tradición, la religión y un pasado que se proyectaba hacia el futuro (Saz 230), por lo que “sólo habría, pues, una forma de ser español, de ser católico, de ser tradicionalista y de ser revolucionario: la falangista” (230).

Si para los años 1970-1975, durante el desarrollismo, ya había una apertura hacia el exterior, la campaña turística de España que estaba dirigida a los extranjeros todavía contiene este orgullo por lo que el régimen consideraba como “auténticamente” español. Finalmente, ya en la transición a la democracia surge una división cuando algunas comunidades autónomas (como Cataluña, Euskadi y Galicia) buscan la independencia y su reconocimiento como nación.

“implantarse una ‘semilla’ de memoria en un cuerpo de testimonio externo, a fin de que ese cuerpo se convierta en una masa sólida de recuerdos” (mi traducción) (Halbwachs 25). La música melancólica (no diegética) acompaña la narración que Salvador construye con su voz en *off* desde la cárcel (con tonalidades frías) para transportar al espectador hacia Chile. El relato de Antich Puig se construye con primeros planos a Salvador y a su abogado para establecer una cercanía entre estos personajes, pero con un corte directo se nos lleva al recuerdo con el uso de tonalidades cálidas y con una escena de Salvador rodeado de amigos y mirando el golpe de estado en el televisor (54:12). Esta memoria que nace en el seno del encuentro cálido entre amigos, es la que funge como la “semilla” encargada de afianzar el recuerdo que Salvador tiene sobre la represión en Chile.

Luego de haber visto las noticias, Salvador sale a la calle iniciando una escena en donde el ritmo acelerado y la música no diegética marcan la desesperación del protagonista, quien solo al salir a la calle y al atravesar un túnel en una motocicleta a toda velocidad parece encontrar escape (54:38). La calle se convierte en la salida física de Antich Puig, pero también simbólica al ser el espacio en el que puede sentirse en libertad y en donde (a pesar de no estar conversando con nadie) logra a través del recuerdo compartir sus pensamientos en un espacio público. La imagen está teñida de rojo para resaltar la violencia que se está recordando, mientras que el audio no diegético es el responsable de narrar las memorias de Antich Puig por medio de la voz en *off* de Allende dando su discurso de despedida: “pagaré con mi vida, la lealtad del pueblo [...] La historia es nuestra y la hacen los pueblos” (54:39).³⁸

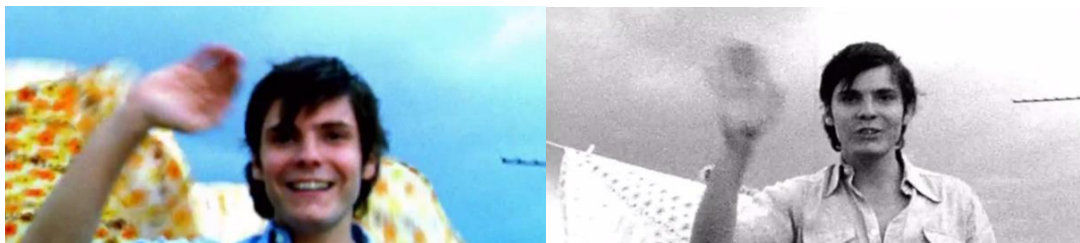
³⁸Estas frases las expresa Salvador Allende durante su último discurso el 11 de septiembre de 1973. Para escuchar el discurso completo se puede ir al link: <<http://www.youtube.com/watch?v=xZeEfXjTNu4>>

La voz en *off* de Antich Puig y Allende ayuda a explicar el que, como comenta Halbwachs, la memoria permanece colectiva porque en realidad un individuo nunca se encuentra en absoluta soledad (23). A pesar de estar viviendo la experiencia de manera aparentemente individual (con Salvador en su motocicleta), la forma en la que se establece la relación de lo vivido con los sucesos políticos de Chile hace que la construcción de la memoria sea colectiva aún a pesar de estarse produciendo con un único participante. En esta escena, Antich Puig se encuentra ‘solo’ en el sentido de que es el único personaje que aparece en pantalla, pero cuando sus pensamientos hablan de su identificación con Allende y de su repudio hacia Pinochet, nos encontramos ya ante una memoria que se forma en el marco de lo colectivo. La voz de Allende resuena en la memoria de Antich Puig y esta voz no sólo se está dirigiendo a él, sino al recuerdo de una nación entera.

Opuesta al espacio abierto de la calle, la representación de la prisión explica cómo la memoria se convierte en un instrumento de escape y transporte al espacio público. Con un primer plano al rostro de Salvador detrás de las rejas se muestra el momento en que el personaje le pide a su hermana menor que cierre los ojos y que se imagine que están en otro lugar (1:17:55). Con una disolvencia entre la escena de la cárcel y la escena “de la imaginación” se suaviza este cambio de espacio (1:18:06). La hermana lleva imaginariamente a Salvador hacia la azotea de su casa desde la cual puede verse la calle y el pasar de los aviones. Esta secuencia se construye con un montaje alternado entre escenas a color y en blanco y negro, además todas las escenas narran momentos felices de la familia. Si se ha enfatizado la importancia de la memoria para no olvidar a las víctimas de la dictadura, en esta secuencia se puede ver la función de la memoria como un consuelo capaz de transportar a los personajes a un sitio de recuerdos felices (1:18:06-19:00).

Para escapar del presente, Salvador invita a su hermana a despedirse de él con los ojos cerrados y proyectando una imagen mental llena de color. Esta combinación entre el color y el blanco y negro comenta sobre la flexibilidad de la memoria, y sobre la forma en la que los recuerdos comienzan a volverse borrosos, mientras que los que se relacionan más al momento en el que se está produciendo el recuerdo parecen cobrar mayor nitidez. El momento en el que Salvador (que está siendo evocado por la memoria de la hermana) agita la mano para despedirse está a color y con un primer plano (1:19:00). Esto nos invita a pensar que es con la vivacidad de la imagen y la proximidad de su rostro alegre como el personaje desea ser recordado y no en la obscuridad de la prisión. Sin embargo, para evitar que esta característica caiga en el riesgo de convertirse en una memoria dulce y acariciante que llegue al olvido, la imagen de Salvador regresa al blanco y negro estableciendo la memoria colorida y feliz como un recuerdo (1:19:04) (figuras 10 y 11).

Figuras 10 y 11



Salvador 1:19:00

Salvador 1:19:04

@Mediapro. Permiso para reproducir los fotogramas: Manuel Huerga

Cuando Salvador está en espera de un indulto (1:37:00), a tan sólo algunas horas de ser ejecutado, él y sus hermanas conversan mientras miran una serie de fotografías familiares. Esto por una parte traslada a la familia hacia otro espacio de memoria, una que no está relacionada con la pena de muerte que los ha reunido ahí, pero también a través del recuerdo de las fotografías se propicia la creación de una nueva memoria familiar sobre lo que serán los últimos

momentos de Salvador (1:37:36). Hirsch comenta que las imágenes fotográficas no solo destacan lo que ya ha dejado de ser, sino que también reproducen lo que sí ha sido, pero que a manos de la experiencia traumática ha quedado destruido de forma violenta (*Family 23*). Sin embargo, en *Salvador*, se muestran otras capas de significado que se crean en torno de las fotografías. Más allá de representar lo que ya ha dejado de ser o, lo que ya ha sido destruido, en esta escena se coloca a la fotografía familiar como el motivo de unión entre Salvador y sus hermanas, a la vez que se deja por sentado la ‘prefiguración’ de una ausencia.

Salvador contempla su imagen en la misma forma en la que él será contemplado por su familia y amigos, por lo cual la fotografía permite su participación en el rito de evocación por el cual él mismo será recordado. Salvador mira lo que ha sido su vida, se transporta al recuento de su participación dentro del núcleo familiar, pero también, se convierte en el testigo de lo que está a punto ser destruido. Salvador observa por medio de las fotografías esa vida que dejará de existir pero que, como comenta Hirsch, “against all odds, nevertheless continues to be”; esta contradicción se refiere a la posibilidad “of survival in the face of the complete annihilation” (*Family 23*). No obstante, el que Salvador participe en el rito por el cual será recordado, le brinda a su vez la oportunidad de confirmar la continuación de su presencia, a través de la memoria fotográfica (figura 12).

Figura 12



Salvador 1:37:36 @Mediapro. Permiso para reproducir fotograma: Manuel Huerga

Balada triste de trompeta (2010)

Entre los comentarios al respecto del director cinematográfico Álex de la Iglesia, se puede encontrar que algunos críticos han calificado su trabajo como cine de mal gusto; esto debido principalmente al extremo uso de violencia y a la insistente exhibición de sangre en sus filmes (Ribeiro de Menezes 251). Así, mientras Gina Sherriff señala que “[d]e la Iglesia’s films are shockingly direct, celebrating graphic violence and gratuitous sexual situations, and regularly violating many of the prominent taboos in contemporary Spanish culture” (132), Alison Ribeiro de Menezes explica que las representaciones de autores como de la Iglesia, en realidad, son complejas porque incitan a generar preguntas que resultan éticamente difíciles de responder o que bien, si lo hacen, ofrecen “possible resolutions [that] are far from morally straightforward” (240).

Con respecto a *Balada triste de trompeta*, Sherriff analiza el filme ubicándolo en la Guerra Civil, puesto que deduce que la mayor parte de la historia (que narra los años 1970) es el resultado de esta Guerra traumática, en donde “the relationship between good and evil is unstable and constantly shifting” (132). Por lo tanto, para Sherriff, las lesiones y quemaduras en el rostro de los protagonistas de *Balada* aluden al tema de la herida (es decir, al trauma) (138). De igual forma, Ribeiro de Menezes analiza el filme enfocándose exclusivamente en las secuencias de la Guerra Civil, aunque el inicio de su ensayo puede extrapolarse a las secuencias que se refieren a los años que analizo en este capítulo cuando nos cuestiona sobre si ¿es o no “permissible to laugh at a traumatic past?” (239). En su análisis, Sherriff se enfoca en la representación del trauma, por lo cual es la perspectiva de Ribeiro de Menezes la que podría llevarse al caso de la distancia especular.

Ribeiro de Menezes propone que el esperpento y lo carnavalesco nos ayudan a identificar otras formas para abordar la memoria y crear puentes fluidos entre “lo aceptable y lo no aceptable” (242), por lo que es esta perspectiva la que llevaría a la audiencia a presenciar otros panoramas excluidos “from a dominant position in Spain’s memory horizon” (251). Ante este tipo de críticas entre los que consideran el trabajo del director como una estética gráfica (o directa) injustificada y los que encuentran en este tipo de estética una riqueza de simbolismos, considero oportuno explicar que mi postura es que dentro de este filme es posible encontrar una diversidad de estéticas, géneros y recursos que dan lugar a un amplio panorama de significados.

Por ejemplo, en *The Cinema of Álex de la Iglesia* se considera al director como un ‘auteur popular’, algo que pudiera parecer contradictorio para quienes consideren al cine de autor como un cine de alta cultura (Buse et al 4), este último, un tipo de cine en el que de la Iglesia no tendría cabida ya que el director constantemente se apropia de las fórmulas narrativas cinematográficas hollywoodenses para combinarlas con “non-art-house traditions” (Buse et al 4). Es decir, el director “draws on popular genres and seeks much wider audiences than the art house elite, but still possesses the typical attributes of the auteur” (4). Bajo esta perspectiva, mi argumento en este capítulo es que hay múltiples secuencias que no sólo desestabilizan la noción del trauma cuando subrayan la distancia especular del filme, sino que representan el contexto de los años 70 (más allá de ser sencillamente el resultado de la Guerra Civil).

Como he compartido, existen lecturas que ligan al filme con el trauma y mi argumento no busca eliminar la experiencia traumática que se pueda identificar en *Balada*. No obstante, veo que al analizar los objetos culturales producidos en el siglo XXI existe una tendencia a no ignorar su distancia temporal y especular y, por ende, estos objetos tienden a ser estudiados bajo una sola lente, que es la del trauma. Considero que esto se debe, en parte, a los cuestionamientos

de carácter ético que señala Ribeiro de Menezes y a la percepción de que la representación de cierto tipo de memorias debe legitimarse por medio de una conexión con “la realidad” del trauma. En cambio, aquí sugiero que es precisamente por medio de las secuencias en *Balada* que sí destacan una distancia especular que es posible alcanzar a ese “otro” tipo de audiencias que se señalan en *The Cinema of Álex de la Iglesia*.

En *Balada* se mezcla “el ilimitado sarcasmo, la irreverencia, la sorna castiza” (Boyero), pero también muestra las experiencias personales del director, quien comparte que en este filme expresa cómo “[o]currían cosas a [su] alrededor que no entendía y que [l]e creaban un sentimiento extraño de culpa del que [s]e intent[a] librar” (“*Balada*”). *Balada* sigue por esta línea, puesto que de la Iglesia utiliza el filme “con pasión” y a manera de “exorcismo” para crear un universo de “aventuras, terrores, leyendas, alucinaciones y sentimientos extremos” (Boyero).³⁹ Aunado a esto, los comienzos del director en el comic pueden verse reflejados en este largometraje a través de “a fondness for gory violence, two-dimensional characterization, improbably proportioned women, and a generalized non-realistic aesthetic” (Buse et al 9).⁴⁰

³⁹El filme recibió el León de Plata al mejor director y la Osella dorada al mejor guión en La Biennale di Venezia 2010. En la edición XXV de los Premios Goya 2011, *Balada* resultó galardonada por el mejor maquillaje y peluquería, así como por los mejores efectos especiales. En Sant Jordi de RNE 2011 le otorgó el premio al mejor actor en película española. Entre los actores que interpretaron en este filme se encuentran Carlos Areces (como Javier), Antonio de la Torre (Sergio) y Carolina Bang (Natalia). Se registran 369.118 espectadores que arrojaron una recaudación de 2.324.277,86 € (“Base”).

⁴⁰Entre los atributos de de la Iglesia como auteur se enuncian: “he is the director-screenwriter of all the films, enjoys considerable autonomy in the production process, experiments at the level of form and content, and has developed a distinctive visual style” (Buse et al 4). Álex de la Iglesia es “probablemente el más internacional de los directores vascos”, además “pertenece a la generación de cineastas vascos que entre los últimos años ochenta y los primeros noventa comenzaron a realizar sus primeros largometrajes e hicieron pensar en un nuevo cine vasco” (Angulo y Santamarina 11-21).

Así como “los informativos del NO-DO que aparecen constantemente, las imágenes de los periódicos o las fotos de la Guerra Civil y la dictadura son verídicos” (Errazkin Zinkunegi 36), la historia del filme es una historia personal que narra lo que para el director eran aquellos años (en “Álex... es mi mejor”). Sobre el periodo del filme (principalmente los años 1970), de la Iglesia explica que estos años “fueron una pesadilla, un sueño alucinatorio”, por lo que los recuerda como “una época de mucha violencia y hostilidad, en que las cosas ocurrían y no sabías por qué ni cómo”. Para de la Iglesia, fue este periodo el que “conformó [su] carácter y [su] manera de ver el mundo” (en “Álex... es mi mejor”). Hirsch explica que la postmemoria “strives to *reactivate* and *re-embody* more distant political and cultural memorial structures by reinvesting them with resonant individual and familial forms of mediation [...]. In these ways, less directly affected participants can become engaged” (*The Generation* 33). En este sentido, el trabajo fílmico de la Iglesia se dirige hacia la postmemoria, puesto que el director dice verter su experiencia personal en la representación. No obstante, mi argumento en este análisis es que además de una postmemoria, existe también un préstamo de la memoria. Si el filme incluye la experiencia del director, esta experiencia está siendo mediada por una distancia especular que se distingue en su estrategia narrativa.

La distancia especular en *Balada triste de trompeta* la encuentro literalmente en las décadas de distancia que hay entre la segunda etapa de la dictadura y la exhibición del filme (2010); también noto esta distancia al reflexionar sobre las diferentes perspectivas que forzosamente tendría el director frente a los jóvenes de los años 1970-1975, puesto que de la Iglesia habría tenido entre 5 y 10 años durante el periodo que está representando. Pero sobre todo, encuentro la distancia en una estética que, si bien narra la confusión interna de la que habla el director, a su vez se aleja de los modelos del testimonial y de la representación ‘filial’ de la

postmemoria.⁴¹ Es posible deducir que para el director el filme está cargado de la afiliación y conexión emotiva necesaria para generar una postmemoria, pero también es posible observar que las técnicas narrativas, al ser hiperbólicas, desestabilizan la transmisión del trauma al causar risa, irreverencia y sorna, y al dar espacio para cuestionar los acontecimientos. Sugiero que es precisamente esta desestabilización lo que acerca el recuerdo de la represión juvenil durante los años 1970-1975 al siglo XXI y que es lo que construye los “préstamos”.

Balada se estrenó el 17 de diciembre de 2010 (“Base”), un año en el que en España se reportó un 20% de desempleados (parados) que sumaron alrededor de 4,5 millones de personas (“El resumen”). Por lo anterior y en oposición a “una reforma laboral que considera[ron] lesiva para los trabajadores”, los sindicatos convocaron a la “primera huelga general” (29-S) contra el mandato del entonces presidente José Luis Rodríguez Zapatero (2004-2011) (Abellán y Gómez). *Balada* se enfoca en la época de la dictadura tardía, pero con su estética de “lo deforme” también comenta sobre un momento de crisis general al emplear una crítica basada en la “exageración [que] logra convertir la tragedia en humor negro [...] grotesco capaz de producir la carcajada al espectador” (Errazkin Zinkunegi 34).

La historia comienza durante el periodo de la Guerra Civil (1936-1939), pero la mayor parte de la película se ubica en los años setenta (que es en donde enfoco mi análisis). Siguiendo la tradición familiar, Javier encuentra trabajo como ‘payaso triste’ en el circo de Sergio (quien es el ‘payaso feliz’ o ‘tonto’). Natalia es la trapecista de la compañía, pero a pesar de su talento y

⁴¹Un ejemplo de la relación filial que se da en la postmemoria puede encontrarse cuando Hirsch explica “the shift from familial to affiliative postmemory” (*Postmemory* 109). Para Hirsch, la postmemoria se construye por imágenes, historias y documentos transmitidos. Sin embargo, la *fuerza afectiva* de este cúmulo de imágenes, etc. “can overshadow their informative potential” (109). Lo filial no se refiere exclusivamente a lo familiar, sino a la experimentación de una poderosa conexión personal a nivel afectivo con el suceso en cuestión.

belleza es maltratada constantemente por su novio Sergio. Javier se enamora de Natalia y este es el detonante de una profunda rivalidad entre Javier y Sergio, pero también, es el catalizador que transforma al payaso triste en una grotesca máquina de violencia. Javier agrede terriblemente a Sergio, lo cual lo obliga a esconderse de la policía; durante su huida, Javier recorre un extraño camino en el que se tropieza con Francisco Franco, con el asesinato de Luis Carrero Blanco, e incluso con la alucinación del cantante Raphael (de ahí el título del filme).⁴² El exceso, la muerte y el esperpento se mezclan con la vida de estos jóvenes adultos que sufren y viven en medio de la crisis de la dictadura tardía.

La locura, la animalización, los sueños y las alucinaciones son algunos elementos que giran alrededor del personaje de Javier, quien es el payaso triste que experimenta un *bildungsroman* a la inversa, puesto que al inicio del filme se muestra como un niño cariñoso que a medida que transcurre la Guerra Civil y la dictadura se convierte en un ser violento y grotesco. El punto de ruptura del personaje con la realidad se da cuando Natalia regresa al lado de Sergio; aquí se muestra que Javier va al circo en busca de Natalia, pero cuando la encuentra teniendo relaciones sexuales con Sergio, el payaso triste pierde toda racionalidad. Esto puede verse cuando la secuencia relaciona a Javier con su instinto animal por medio de un montaje alternado y con una cámara en mano. El director establece simbólicamente la irracionalidad y ferocidad en la transformación de Javier al alternar entre el primer plano a la jaula de un orangután acorralado que se azota y chilla (49:47-50:03), los primeros planos a la jaula de un tigre, y algunos primeros planos a Javier tratando de llegar hasta donde está Natalia (ver figuras 13 y 14).

⁴²Sobre la estrofa “[b]alada triste de trompeta, por un pasado que murió, y que llora y que gime como yo’, [que] cantaba Raphael [...] se construye el inquietante cine de esta cinta” (“Álex... es el film”). Álex de la Iglesia comenta que “[l]e la inspiró la canción de Raphael [...] y [que] es el espíritu de la historia” (en “Álex... es mi mejor”).

Figuras 13 y 14

*Balada triste de trompeta* 49:48.*Balada* 49:58.

@ Tornasol Films, Castafiore Films y La Fabrique 2. Fair use.

Los cortes directos, los primeros planos y la inestabilidad de la cámara generan un sentimiento caótico y agresivo que se acompaña con la sensación de encierro que producen los animales en sus jaulas. Aunado a esto, la escasa iluminación se mantiene como una constante en toda la secuencia. La desesperación de los animales, los chillidos y las jaulas que con el montaje alternado se intercalan con el rostro de Javier establecen la idea de salvajismo y confinamiento alrededor del personaje. Dentro del payaso triste se encuentra un ‘animal’ que busca liberarse a través de poseer a Natalia, por lo que esta secuencia no sólo hace referencia al lado oscuro de Javier (algo que se prefigura con la escasa luz de la ambientación), sino que también expresa que la fuente de su deseo por Natalia puede deberse a la influencia de su medio actual (los años 1970) y a otros factores relativos a la desintegración familiar.

La obsesión que tiene Javier de sentirse querido por Natalia tiene relación con el anhelo de compensar la ausencia de la madre y el padre, puesto que la figura de la madre de Javier se omite completamente en el filme, mientras que su padre muere durante la Guerra Civil. Aunado a esto, Javier se enfrenta al control de la dictadura que es el que rige las normas de conductas sociales y el que determina lo que es aceptado versus lo incorrecto. Esto se representa con el hecho de que el personaje es un payaso triste de circo, quien es objeto de burlas y por lo cual, el

maquillaje que utiliza durante su rutina representa lo que Carol Terán González considera como parte del simbolismo de la máscara: el “ocultamiento del ser humano, [...] las necesidades, los miedos y las inquietudes” (Terán González 7).

La animalización de Javier continúa cuando el Coronel Salcedo (quien es un mandatario de alto nivel de la dictadura franquista) decide encerrar a Javier con los perros de caza que lleva en su camioneta (59.44). El Coronel Salcedo captura a Javier, pero lejos de llevarlo a la cárcel o de entregarlo a las autoridades se regocija en mantenerlo como un animal de caza. La relación entre el franquismo y la deshumanización de Javier se representa cuando Francisco Franco se reúne con el Coronel Salcedo para pasar un fin de semana relajándose mientras caza. De esta forma, el director comenta sobre el disfrute que Franco experimenta al tener en sus manos el control de las armas (del relajarse mientras dispara) (1:01:53), pero también narra el ambiente represivo que aún impera en esta etapa de la dictadura. La secuencia inicia con un plano general mostrando el convoy que lleva a Francisco Franco a la residencia del Coronel Salcedo. Sin embargo, la toma se hace colocando la cámara detrás de un enrejado y con un ligero contrapicado que subraya la sensación de autoridad y poder que tanto el convoy de Franco como la residencia del coronel representan. La represión se manifiesta por medio de las barras metálicas que evocan la idea de prisión, mientras que el sentimiento de agresividad se logra al mostrar con un primer plano las puntas afiladas y triangulares del enrejado (1:01:11) (figura 15).

Figura 15



Balada 1:01:11 @ Tornasol Films, Castafiore Films y La Fabrique 2. Fair use.

Luego de haber desfigurado a Sergio, Javier huye y se refugia en el bosque. Aquí, Javier vive como un animal salvaje reafirmando la pérdida de su humanidad. El bosque o el monte es un *leitmotiv* que se repite, sobre todo, en las representaciones de la Guerra Civil española.⁴³ Este espacio se relaciona con ‘los maquis’, quienes al menos hasta 1944 conformaron la resistencia republicana en contra el régimen. La guerrilla republicana se organizó principalmente en las zonas montañosas y rurales; áreas en donde las autoridades hicieron un particular esfuerzo por reprimir a la población (Richards 53). Había medidas (como el pacto del hambre) que pretendían asegurarse de que las esposas de los guerrilleros no tuvieran empleo y por lo tanto no pudieran proporcionarles alimentos para sobrevivir. Esta era tan sólo una de las tácticas para “matar de hambre a los rojos” (mi traducción). Además, algunas comunidades enteras alrededor de los montes estaban sujetas a toques de queda y a la ley marcial, por lo que cualquier asistencia a los *maquis* representaba una condena de muerte (53).

De la Iglesia extrapola el tema del bosque como refugio y fuente de peligro a la época de los años 1970-1975 cuando Javier, desnudo y cubierto de lodo, intenta sobrevivir en este áspero ambiente. La extrapolación de un *leitmotiv* de la Guerra Civil a los años 1970-1975 marca una distancia especular que comienza con un plano general, en donde se ve a Javier comiéndose la carne cruda de un venado (57:25). A pesar de la falta de detalle en el plano general, la composición fotográfica resulta grotesca puesto que la iluminación enfatiza el esqueleto del animal desollado mientras, al fondo, puede distinguirse a Javier entre las penumbras y con las manos manchadas de sangre (ver figura 16). Aquí, el bosque refleja la falta de comida y la

⁴³Algunos ejemplos son el *Laberinto del fauno* (2006), *El bosque* (2012), *Soldados de Salamina* (2003), *La voz dormida* (filme 2011), *Silencio roto* (2001), *El corazón del bosque* (1979) y *La montaña rebelde* (1971). También, en el caso de *La lengua de la mariposa* (filme 2000), el personaje de Don Gregorio establece su relación educativa con Moncho en el bosque.

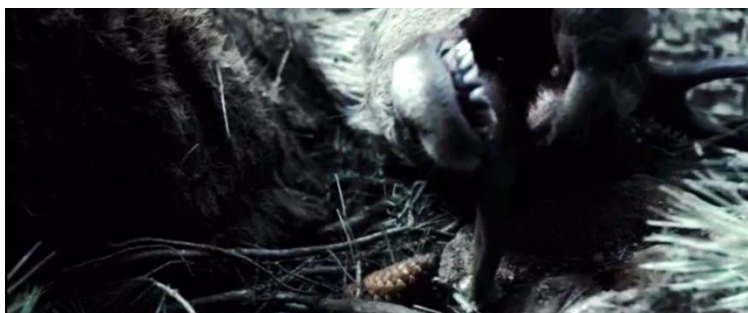
violencia en el ciclo de supervivencia del animal fuerte sobre el débil, pero también se comenta sobre la vergüenza que siente Javier de supervivir a expensas de un ser inocente. El que Javier no haya sido quien cazara al animal (puesto que el venado muere de una caída) y el que su carne resultara un alimento fácil de obtener parece causarle vergüenza al personaje, ya que Javier se encuentra al fondo y en cuclillas. Además, este ocultamiento se logra con el fondo oscuro y las penumbras, mientras que la violencia se manifiesta por medio del esqueleto y la sangre. Sin embargo, si todos estos elementos combinados evocan rasgos del trauma, el que enseguida se tome un plano de detalle al venado sacando la lengua mientras muere es lo que desestabiliza la idea de la experiencia traumática, puesto que rompe con la sobriedad del momento y hace que, en cambio, la escena se vuelva risible (57:02) (figura 17).

Figura 16



Balada 57:25 @ Tornasol Films, Castafiore Films y La Fabrique 2. Fair use.

Figura 17



Balada 57:02 @ Tornasol Films, Castafiore Films y La Fabrique 2. Fair use.

Luis Alberto de Cuenca explica con respecto al *folktale* que el bosque es un “escenario de carácter iniciático donde suceden las transformaciones [...], que genera continuas e hilarantes confusiones y que está situado más allá del espacio y al margen del tiempo” (171). Javier ya ha comenzado su ciclo de violencia puesto que en este momento del filme ya ha agredido a Sergio brutalmente. No obstante, es en el bosque en donde su camino comienza a mezclarse con el ambiente político de España. De la secuencia del bosque se hace un corte directo a un plano general a una cafetería en donde lo que se está enfocando es un televisor anunciando la persecución de Eleuterio Sánchez, quien es clasificado como uno de los más buscados en España (57:37). Eleuterio Sánchez, “El Lute” es un escritor que fue detenido por primera vez por el robo de tres gallinas y que luego fue condenado a la pena capital por otro atraco en el que murió un vigilante. Aquí, de la Iglesia hace un comentario político al relacionar la austeridad del bosque con la todavía imperante necesidad en España.

Cuando con un corte directo se regresa al bosque (58:48), la secuencia comienza con una toma general que representa el espacio como un lugar de ensueño, puesto que se ve el caer de la nieve y el refugio de piedra en donde se ha escondido Javier. No obstante, esta composición rápidamente se transforma en el ambiente agresivo y peligroso que habita Javier. Como explica de Cuenca, el bosque es el lugar de la vida “salvaje, descontrolada, en expansión” (172). El bosque es donde los personajes llegan a “los límites de barbarie” y en donde se combate la luz, en donde se ocultan los peligros de la naturaleza devoradora (127). Esto se acentúa cuando en el refugio cae un jabalí dispuesto a atacar y a perseguir a Javier (quien sigue desnudo) (59:07). Durante la persecución la cámara se coloca detrás del jabalí, no hay claridad y todo se encuentra matizado de colores grises para dar la sensación de frialdad y vulnerabilidad que padece Javier en el bosque. La cámara en mano crea una sensación de velocidad durante la persecución, pero a

su vez, la escena incorpora el humor negro al mostrar los glúteos enlodados del actor quien termina su carrera con la aparición del Coronel Salcedo.

La presencia humana en el bosque, lejos de mostrarse como una intervención positiva en el camino iniciativo de Javier, se utiliza para señalar que no hay un espacio humanizado en la representación que construye el director de la España de los años 1970-1975. Javier es lanzado a la parte trasera de una camioneta como uno más de los perros que transporta el Coronel (59:43) y a partir de este momento, Javier no volverá a comportarse racionalmente. La deshumanización continúa como *leitmotiv* cuando el asistente del Coronel le exige a Javier que vaya a recoger (al igual que lo hacen los perros) los pájaros que Franco y el Coronel han estado cazando. Con un medio plano, se muestra al asistente demandándole a Javier que transporte y entregue el pájaro en la boca (1:02:23). Javier se arrodilla y le entrega el pájaro que lleva en la boca al Coronel, mientras Franco reprende al Coronel por hacer que Javier se humille de esta forma ya que “no es cristiano” (1:02:40).

No obstante, Javier no toma la intervención de Franco como un acto de compasión y esto lo vemos por medio de un plano de detalle a la boca ensangrentada de Javier mordiéndole la mano a Franco (1:03:23). Esta última toma puede interpretarse de múltiples formas, como la relación con el refrán popular “cría cuervos y te sacarán los ojos”, en donde si bien Franco intenta mostrarse como el padre compasivo de la nación, está claro que los dientes ensangrentados de Javier representan la humillación que este personaje ha sufrido bajo el régimen. En este sentido, el morderle la mano a Franco lo interpreto como un acto de rebeldía por medio del cual se manifiesta el descontento ante lo que Javier considera como una falsa cristiandad. Por lo tanto, es importante recordar que nos encontramos ante un momento de

rebeldía general en la nación, en donde los discursos de Franco comienzan a ser cuestionados y en donde ya hay movilizaciones que están tomando acción en contra del régimen.⁴⁴

La subversión que hace el director de la religión e iconografía católica no sólo se puede ver con esta secuencia, sino también en la cúspide de la transformación de Javier. Con un plano general vemos a Javier explorando la bodega en donde lo han encerrado por haber mordido a Franco (1:05:24). La bodega está llena de figuras y objetos religiosos, y mediante una toma de punto de vista y una disolvencia, vemos la transformación de la figura de la virgen a Natalia como la virgen (1:05:40). La alucinación de Javier es que ‘la virgen Natalia’ le pide que se convierta en su ángel de la muerte (1:05:45). Con esta secuencia en particular, se abre un panorama de posibilidades interpretativas puesto que el tema de la religión en España nos enfrenta a un entramado de transformaciones y espacios temporales.

Elizabeth Scarlett explica que “[u]nder the Franco regime, Catholicism was the official and only religion and [...]he dictator availed himself of Catholic rhetoric, symbolism, and support to validate his authoritarian rule after a debilitating Civil War” (165). En este sentido, el tema de la religión en *Balada* puede interpretarse como una crítica de la relación iglesia-estado (que desde luego está presente). Esto puede verse en el análisis de Scarlett cuando explica que en *Balada* hay un “arsenal of circus and religious imagery to the task of targeting and eradicating the final vestiges of Francoist National Catholic repression” (145). No obstante, la mayor parte

⁴⁴La lucha obrera en estos años de rebelión es de gran importancia. Los obreros se manifiestan con huelgas y como resultado se da una “cadena de represión que jalonan toda la década de los 60 y parte de los años 70” (Sánchez Sánchez et al 252). El despido de trabajadores en huelga y los detenidos no se hicieron esperar, pero a pesar de que “[l]as cargas de la represión fueron bestiales” (256), los trabajadores regresan al trabajo “no derrotados, sino con la sensación de haber sido capaces de hacer frente a la dictadura, más seguros de [si] mismos, conscientes de [su] fuerza y por ello convencidos de que era posible organizar[se] de forma estable” (252).

de la historia que se narra en el filme se ubica en un momento de secularización que ya no corresponde con las relaciones establecidas entre la iglesia y el estado de los años 1940.

Javier Crespo señala incluso que “[e]ntre el decenio que va desde la mitad de los años sesenta a la mitad de los años 70, así como la segunda mitad de los años 90, fueron dos periodos de intensa caída en la práctica religiosa católica” en España. Por su parte, Jorge Pérez argumenta que “[r]eligion is still an important element of modern Spanish society, but it is a multilayered and dynamic phenomenon that evolves and so does its relation to society” (204). En este sentido, Pérez explica que la relación de la sociedad española con la religión no puede ser vista como un fenómeno inmutable y estático. Por lo que, bajo esta perspectiva, no se trata de un rompimiento o decaimiento absoluto con el ámbito religioso; por lo contrario, en España, el vínculo social con la religión “renews itself to survive in the new social and political setting of contemporary Spain” (204).

En los años 1970-1975, “[l]a iglesia católica hizo su propia transición antes de la muerte de Franco” (Montero García 195) debido a que se vio en la necesidad de replantear sus principios teológicos que, como las políticas de Franco, perdían popularidad. En este periodo, hay una revisión de la recepción de la doctrina religiosa, de su proyección política y social, y muy en especial, un replanteamiento del modelo nacional-católico que encerraba su relación con el Estado (Montero García 195). Esta revisión de la iglesia católica fue considerada como un acto de deslealtad al franquismo y se distingue porque, en su época de “despegue”, la iglesia católica buscó mejorar las relaciones con la sociedad sobre la base “[d]el espíritu de diálogo y tolerancia” (195-196), algo que no ocupa lugar dentro de una dictadura. La iglesia católica se revoluciona a partir del Concilio Vaticano II que fue convocado por el Papa Juan XXIII y desde la inauguración de sus trabajos en 1962 (Alberiego 49), se buscó precisamente “el ‘concilio’, es

decir, [...reunir] una asamblea deliberativa de más de dos mil obispos” (15). A partir del Concilio II, la relación entre la iglesia y el régimen de Franco cambia radicalmente, puesto que la iglesia se decide a abandonar su imagen como “sociedad perfecta, análoga a las organizaciones estatales, [...para] recuperar la naturaleza comunitaria de la Iglesia a todos los niveles” (Alberiego 191-192). El que la iglesia católica como institución se haya transformado a fin de lograr su supervivencia frente a los cambios sociales en la España de la dictadura tardía, me lleva a pensar en el dinamismo y adaptabilidad que identifica Pérez, pero también, explica la forma en la que, también, “religion may be employed, appropriated or invoked for dissenting and/or progressive purposes” (Pérez 206).

En *Balada* encuentro la presencia de este momento en que la percepción de la religión católica como única opción espiritual decaía precipitadamente ante los ojos de los jóvenes españoles de los años 1970-1975 pero, a su vez, el filme refleja esta crisis dentro del gobierno religioso, en donde había fuertes disputas ante los inminentes cambios propuestos por el papa Juan XXIII. Lo anterior puede verse cuando la virgen se convierte en una mujer de carne y hueso que queda impregnada con la sexualidad de Natalia e incita a la violencia. Esto subraya la desilusión por la religión, pero a su vez representa una búsqueda por mejorar la percepción social hacia el catolicismo si se considera que la escena representa la ‘humanización’ de una figura de mármol, fría y sin vida. Las divisiones internas dentro de la iglesia católica a consecuencia del Concilio Vaticano II (que se convierte a nivel global en un acto revolucionario dentro del catolicismo), así como el inicio del cuestionamiento social de esta doctrina religiosa quedan enfatizados conforme avanza la secuencia. Javier se encuentra de espaldas y al despertar gira para mostrarnos (con otra toma de punto de vista) el primer plano del rostro de un Cristo

entelarañado (1:06:25). La antigüedad del Cristo, así como las telarañas nos ayudan a identificar que en este momento la religión comienza a ser considerada obsoleta.

La crítica se acentúa aún más cuando Javier decide transformarse en el ángel de la muerte, tal y como se lo ha indicado la alucinación de la “virgen” Natalia. Con un primer plano se muestra cómo Javier toma la mitra y con otros planos se muestra cuando el personaje modifica la vestimenta sacerdotal con esferas. Enseguida, con un medio plano, se ve a Javier vaciando sosa caustica en el agua de una pileta bautismal de donde el personaje se lava el rostro para quemárselo (1:06:41). Con un montaje alternado se vuelve a mostrar el primer plano del rostro del cristo con telarañas y a Javier quemándose el rostro, pero ahora con una plancha. Posteriormente, se coloca la mitra y la vestimenta sacerdotal alterada (1:06:26-27), mientras que con la cámara colocada a espaldas de Javier y en picado al asistente del Coronel (que acaba de entrar a la bodega), se señala el sentimiento de engrandecimiento que experimenta Javier luego de haber modificado su apariencia y las prendas religiosas de tal forma que ahora parece un payaso grotesco (1:07:25) (ver figura 18). De esta forma, Javier comienza a cometer crímenes brutales y a sufrir todavía más alucinaciones (sobre el cantante Raphael y la aparición de su padre quien le instiga a cometer violencia).

Figura 18



Balada 1:07:25 @ Tornasol Films, Castafiore Films y La Fabrique 2. Fair use.

La cercanía de los primeros planos al rostro quemado de Javier resulta chocante y revela que el personaje ha perdido completamente su conexión con la realidad; a partir de ahora, sólo quiere que Natalia lo acepte de esta manera (1:07:47). El ciclo de control y falta de libertad que Javier sufrió a manos del Coronel lo repite con Natalia, a quien secuestra y hostiga. De esta manera, la representación de Javier explica las consecuencias que un sistema deshumanizante y de control trae consigo. La canción “Balada triste” de Raphael explica de forma contradictoria la transformación de Javier cuando el estribillo (que diegéticamente se repite en el filme) dice “Balada triste de trompeta/ por un pasado que murió / y que llora / y que gime [...]” (1:28:24-40). Sin embargo, Javier no llora por ese pasado, en cambio, actúa violentamente a causa de él y el que a través de sus alucinaciones recuerde a su papá demuestra que ese pasado tampoco ha muerto. La brutalidad del pasado de Javier como niño durante la Guerra Civil y la deshumanización que vivió como adulto joven durante la dictadura es lo que hace que repita ese pasado con la violencia del presente; pero a diferencia del trauma que por medio de flashbacks tiende a repetirse (como explico en la introducción), aquí Javier no repite el trauma desde la postura de la víctima sino del victimario. Esto es lo que señala la postura de una representación con distancia especular.

El cuestionamiento por la actualidad del régimen y de la religión durante los años 1970-75, y la locura (en lugar del trauma) que se deriva de un sistema en decaimiento pero que todavía asesta sus últimos golpes de represión se resumen cuando el personaje de Manuel Tejada (el Jefe de Pista del circo) comenta “no somos nosotros, es este país” (1:36:02). Georg Wilhelm Friedrich Hegel argumenta que la locura “emphasizes a regressive withdrawal of ‘sinking back’ of the developed mind into a more primitive sphere of mental life” (en Berthold-Bond 100). Por lo tanto, el *bildungsroman* a la inversa de Javier (y en general de todos los personajes de *Balada*)

se explica al considerar que su regreso al instinto primitivo como expresión de locura se conecta con el impacto de la historia española durante esta etapa del franquismo.⁴⁵ En *Balada*, la exageración en la transformación del payaso triste al payaso victimario y las acciones hiperbólicas de Javier que, de tan absurdas, por momentos provocan risa son elementos que enfatizan la distancia especular. Si el acercamiento de la cámara al rostro deforme de Javier (y de Sergio) resulta chocante, la distancia continúa puesto que la edición incorpora con un montaje alternado a Natalia gritando un tanto ridículamente, o bien se incorpora una música y efectos de sonido no diegéticos que rememoran las malas películas de terror.

No obstante, es esta distancia especular que se expresa en la comedia negra la que se convierte en el elemento facilitador para que las nuevas generaciones participen en la evocación de la memoria de la España de los años 1970-1975. En el caso de *Balada*, la animalización que sufre el personaje de Javier es un elemento simbólico para hacer referencia a la humillación que ha sufrido el personaje durante la dictadura franquista. Las alucinaciones del ícono musical Raphael convertido en el catalizador de la locura del personaje y la transformación del payaso triste al payaso victimario hablan de una dualidad que puede conectarse con la España liberal en constante choque con la España de la represión. Incluso, de la Iglesia comenta que *Balada* es un filme “que [habla] de las dos Españas y de un país que sigue torturándose por no haber sabido resolver [este] problema” (en Angulo y Santamarina 288). Además, la extrapolación de la Guerra Civil española con el *leitmotiv* del bosque al momento del decaimiento de la dictadura franquista

⁴⁵Para Michel Foucault “[w]hether madness is described as a religious or philosophical phenomenon (and experience of inspiration, a loss of mind, etc.), or as an objective medical essence (as in all the classifications of types of madness that have been developed by psychiatry), these conceptions are not discoveries but historical constructions of meaning. When comparing the conceptions of madness prevailing in different civilizations, Foucault realized that there could be a history of madness itself, in other words that it was a ‘phenomenon of civili[z]ation, as variable, as any other phenomenon of culture’” (xiv-xv).

enmarca el círculo del cambio de poder (los vencedores de la Guerra en decadencia junto a la dictadura de los años 70). La inserción de los elementos religiosos muestra los cambios en la percepción de la sociedad española hacia la religión y su decaimiento como autoridad espiritual, pero también indica los cambios dentro de la Iglesia como institución puesto que la apertura a criticarla se facilita en parte por la renovación dentro de la iglesia a raíz del Concilio Vaticano II.

Por su parte, en *Salvador* el catalizador del recuerdo se da por medio de la integración del género de acción que engancha a una audiencia joven. En el filme, Huerga unifica los ideales de Ruano y de Antich Puig al representarlos sencillamente como dos jóvenes rebelándose contra las instituciones de poder y que luchan por hacer escuchar su voz. Con esto, el director elije dejar de lado las etiquetas y definiciones políticas entre los miembros del Movimiento Ibérico de Liberación (MIL) y el Frente de Liberación Popular para amalgamarlas en un tema general y actual. Asimismo, con el uso de la iluminación, el manejo dinámico de cámaras, los filtros de color, así como con la música no diegética, el director incita a las nuevas generaciones a acercarse y participar de la evocación de un periodo pretérito. Esto me lleva a recordar el comentario de Ribeiro, quien evalúa “the extent to which questions of power and access are important in determining who has the opportunity to speak public[ly] on issues of concern, [and] who might listen” (242). Mientras Ribeiro invita a subvertir los horizontes hegemónicos de la memoria por medio del carnaval y lo burlesco (242), aquí he propuesto que la estética que destaca la distancia especular, no sólo permite identificar la naturaleza ficticia de los filmes de Huerga y de la Iglesia, sino sobre todo que es por medio de esta distancia que se facilita el acto de mirar de frente los acontecimientos y entender en el siglo XXI el ambiente político de la España de los años 1970-1975.

Más he aquí que toco una llaga: es mi memoria.

Duele, luego es verdad.

Rosario Castellanos

Capítulo II. Palimpsestos: Reminiscencias de la guerra sucia en los filmes mexicanos

Borrar de la memoria y Tlatelolco, verano del 68

Carlos Monsivais asegura que la impunidad en el juicio del expresidente Luis Echeverría Álvarez (1970-1976) es el resultado de una amnesia histórica, en donde el olvido es lo que absuelve al criminal (en Carpenter 476).⁴⁶ En México, existe la percepción de una *tábula rasa* alrededor de la memoria (Gallo 108-111) y esta noción se deriva de los sueños arquitectónicos de Rem Koolhaas y Le Corbusier, quienes pretendían ‘limpiar’ las ruinas ‘obsoletas’ de una ciudad,

⁴⁶Echeverría fue llamado a declarar en el 2002 ante la Fiscalía Especial para Movimientos Sociales y Políticos del Pasado por el genocidio del 68 (bajo el cargo de secretario de Gobernación) y del 71 (como presidente de la República). En el 2006, comenzó su arraigo domiciliario por los cargos de genocidio y privación ilegal de la libertad y ese a que el ex-presidente fue señalado como uno de los principales participantes en la organización de ambas masacres, Echeverría negó haber participado y acusó al presidente Gustavo Díaz Ordaz de ser el único responsable por los eventos del 68. La justificación de Echeverría fue que “[t]here was a hierarchy. The army is obligated to respond to only one man [...]. My conscience is clear” (“Former Mexican”). Echeverría fue absuelto en el 2009 (Gómez de Unamuno 35), mientras que el entonces presidente Gustavo Díaz Ordaz (1964-1970) nunca fue juzgado por los eventos del 68 debido a que murió en 1979 de cáncer de colon. Durante su 5° Informe de gobierno en 1969, Díaz Ordaz describió las decisiones tomadas alrededor del 2 de octubre como un deber para “salvar a México del comunismo”, sobre lo cual cabe destacar que la implementación del comunismo no era uno de los objetivos del movimiento estudiantil (Virgen).

Por otra parte, quiero compartir que las definiciones de masacre y genocidio que empleo en este capítulo se informan en el trabajo de Jacques Semelin, quien explica que la definición de masacre es “a form of action that is most often collective and aimed at destroying those who are not fighters but rather civilians, men, women, children and unarmed soldiers”. Las víctimas de una masacre “far from being unknown to their torturers, often belong to the same community or village” (Semelin 193). En cuanto al vocablo genocidio, Semelin explica que aquí es necesaria “the strength to destroy, to organize and to misinform”, por lo que “[g]enocide itself presupposes the power of a state with an armed force at its disposal, but also, as has been stressed by several authors, a significant bureaucracy and a propaganda machine” (194). Con esta perspectiva, es comprensible el que para los eventos del 2 de octubre se usen ambos términos.

para en su lugar erigir construcciones urbanas modernas. En contraste con esta eliminación de la memoria, no sólo hay una gran cantidad de “literatura de Tlatelolco” que registra los sucesos y que durante la segunda mitad del siglo XX intentó mantener vivo el espíritu del movimiento estudiantil (Carpenter 476);⁴⁷ también, a través del cine se invita a reflexionar sobre la represión estudiantil del 68 con filmes como *El grito* (1968) del director Leobardo López Areche, *Rojo amanecer* (1989) de Jorge Fons y *Ni olvido ni perdón* (2004) de Richard Dindo. El tema de la guerra sucia en el cine se aborda en *Canoa* (1976), *El apando* (1976) y *Bajo la metralla* (1983) de Felipe Cazals, así como en *El bulto* (1991) (con el tema de la matanza de “Corpus Christi” en 1972) de Gabriel Retes, mientras que entre los filmes de distribución más reciente se pueden mencionar *Francisca ¿de qué lado estás?* (2002) de Eva López Sánchez y *El violín* (2005) de Francisco Vargas.

Para Jacqueline Bixler, la historia, la memoria y la representación son elementos clave de lo que en México se considera como “política de la memoria”. Bixler describe esta política como el sistema de selección entre los episodios que deben ser recordados y glorificados, y aquellos que quedan sentenciados al olvido (“México 1968” 170). De acuerdo a Bixler, “[t]hose who participated in the student movement of 1968 quickly recognized the power of film in capturing and preserving a permanent archive of unofficial history” (191). No obstante, en el caso del 68, la alegoría del cine como ‘cápsula’ contenedora de historia muestra dos rostros: uno que sale a la luz y busca exhibición, y otro oculto. Las grabaciones realizadas por los estudiantes del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC) se encuentran compiladas y disponibles a

⁴⁷Carlos Monsiváis, Carlos Fuentes, Octavio Paz y Elena Poniatowska, en conjunto con los dramaturgos de la *Antología Teatro del 68* (Ed. Felipe Galván) son algunos de los principales escritores asociados con la literatura de Tlatelolco. Esta literatura se ocupó de denunciar y exhibir los acontecimientos durante la segunda mitad del siglo XX.

través del documental *El grito de Areche*, mientras que las grabaciones que fueron solicitadas por el ex-presidente Gustavo Díaz Ordaz para documentar la masacre siguen hasta el día de hoy desaparecidas. En *Memorial de Tlatelolco*, el poema escrito por Rosario Castellanos para ser incluido en *La Noche de Tlatelolco* de Elena Poniatowska, Castellanos habla de esta dicotomía presente no sólo a nivel gubernamental, sino también en complicidad con algunos medios masivos. Esto lo encontramos cuando la autora pregunta “¿[q]uién? ¿Quiénes? Nadie. Al día siguiente, nadie. / La plaza amaneció barrida; los periódicos / dieron como noticia principal / el estado del tiempo” (En Poniatowska 163). Debido a que principalmente existió una cobertura periodística oficialista y a que no fue sino hasta la publicación de *La noche de Tlatelolco* que comenzó a hablarse de las versiones no oficiales de lo ocurrido el 2 de octubre en Tlatelolco, el análisis de filmes y otras formas de arte cobran aún mayor relevancia al convertirse en una plataforma desde la cual se trabaja para subvertir esta política de la memoria.

El tema del 2 de octubre continúa vigente en las pantallas cinematográficas aún en los albores del siglo XXI, puesto que como indica Bixler “[r]ather than fade into oblivion, the memories of 1968 have continued to haunt with a vengeance that has only intensified since the turn of the millenium” (“México 1968” 201). Considerando la actualidad del tema, analizo los filmes *Borrar de la memoria* (2011) dirigido por Alfredo Gurrola y *Tlatelolco, verano del 68* (2013) dirigido por Carlos Bolado, con el fin de reflexionar sobre los procesos de evocación (a décadas de distancia) de la memoria del 68. Propongo que a pesar de que es posible observar escenas en las que se representa el trauma (y/o la postmemoria), en ambas cintas cinematográficas se puede apreciar también la estética de los préstamos de la memoria, puesto que a través del palimpsesto (en el sentido de Gérard Genette, Sarah Dillon y Sandra Messinger Cypess), se muestra una distancia, o bien se desestabiliza y/o mitiga la recepción del trauma.

Alfred Thomas asegura que la dialéctica entre el olvido y la memoria “can be explained in the metaphorical terms of a palimpsest” (6), una palabra que proviene del griego “*palimpsestos*, meaning literally ‘rerubbed’, ‘rewiped’, or ‘rescrapped’” (Thomas 6). El Palimpsesto de Arquímedes es el ejemplo más importante y afamado de un palimpsesto (Dillon 11) y, hasta 1845, el uso del término se había relegado al estudio de manuscritos antiguos (1). Un palimpsesto es un pergamino sobre el cual se ha escrito al menos dos veces, por lo que la escritura original del documento se ha borrado con el propósito de reusar el material y así dar lugar a una siguiente escritura. El palimpsesto se define entonces como “a membrane or roll cleansed of its manuscript by reiterated successions” (de Quincey 226). *The Oxford English Dictionary* postula por su parte que “[p]alimpsests are created by a process of layering—of erasure and superimposition” (en Dillon 12). Cabe señalar, que el ensayo “The palimpsest” de Thomas de Quincey se considera (desde mediados del siglo XIX hasta nuestros días) como el parteaguas en el uso constante del término como metáfora (Dillon 1).⁴⁸

Sarah Dillon comenta que la definición del *Oxford English Dictionary* omite la naturaleza más “peculiar e interesante” del palimpsesto, que es el resultar de gran interés entre las generaciones subsecuentes “because although the first writing on the vellum *seemed* to have been eradicated after treatment, it was often imperfectly erased. Its ghostly trace then reappeared in the following centuries as the iron in the remaining ink reacted with the oxygen in the air producing a reddish-brown oxide” (énfasis en el original) (Dillon 12). De esta forma, más allá de

⁴⁸Cabe señalar que De Quincey no fue el primero en utilizar la noción del palimpsesto metafóricamente, puesto que existen algunos usos figurativos previos en los trabajos de Plutarco, St John Crysostom y Charles William Russell (Dillon 127).

La práctica de la elaboración de palimpsestos data desde los inicios del periodo egipcio. Además, “early references to palimpsesting in Latin Literature—in Cicero, Catullus and Martial—suggest that the practice may have been customary among the ancient Greeks and Romans on a domestic scale” (Dillon 13).

haber eliminado los rastros del pasado, el palimpsesto se convierte en una cápsula para la preservación de esa memoria que se creía perdida. Los palimpsestos guardan entre sus páginas un tesoro paleográfico e histórico, pero también capturan “the imagination with their spectral power” (13). Esta idea del palimpsesto ya ha sido explorada dentro del campo de los estudios mexicanistas, sin embargo, encuentro que tal noción continúa siendo útil y relevante, puesto que los fragmentos de escrituras pasadas incitan irremediabilmente la imaginación, o como planteo en este trabajo, estimulan la re-invencción durante el proceso de unir las piezas del manuscrito de la memoria.

Por lo tanto, si como parte de los síntomas del trauma se incurre en el olvido (ver introducción), el palimpsesto ofrece la posibilidad de desentrañar los recuerdos perdidos y abre la puerta a la re-interpretación. Desde luego, es conveniente destacar que, al respecto de la represión estudiantil en México, es posible detectar estas ausencias de memoria, así como representaciones traumáticas, pero también cabe señalar que hay quienes actualmente transmiten sus recuerdos y/o quienes se aproximan a los sucesos sin hacer referencia a la experiencia traumática. Ante esta gama de posibilidades, considero que, así como los manuscritos antiguos requieren de un detonante químico para revelar su contenido a las nuevas generaciones, la lógica nos invita a pensar que la memoria no revelará sus rastros si no es por medio de la intervención de un proceso reactivo. Por lo que aquí formulo que, para el caso de la masacre de Tlatelolco, los trabajos cinematográficos de Carlos Bolado y Alfredo Gurrola son los que a través del palimpsesto se convierten en ese detonante de memoria que se devela ante las nuevas generaciones del siglo XXI.

Al inicio de su estudio *Palimpsests*, Gérard Genette asegura que “[t]he subject of poetics [...] is not the text considered in its singularity [...] but rather the *architext*”. Genette denomina

como “architextualidad” al conjunto de categorías que conforman al texto, como son los tipos de discurso, los modos de enunciación y los géneros literarios (1). Sin embargo, Genette da un giro a su propio argumento al afirmar que el sujeto de la poética es en realidad la *transtextualidad*, “or the textual transcendence of the text” (cursivas en el original) (1). La trascendencia textual para Genette es todo aquello que pone al texto en relación con otros textos, ya sea de manera directa u oculta (1). También, y en referencia a Michael Riffaterre, Genette comenta que lo que Riffaterre define como intertextualidad, para él es todo lo que se refiere a la transtextualidad, la cual ocurre cuando “[t]he intertext [. . .is] for example, [...] the perception, by the reader, of the relationship between a work and others that have either preceded or follow it” (2). Por lo tanto, la transtextualidad puede interpretarse como esa sensación de evocación de otro texto, que no ha sido directamente mencionado pero que, de alguna forma, como un espectro invisible hace sentir su presencia.

Al respecto de Genette, Sarah Dillon comenta que debido a que los textos grabados en el palimpsesto no necesitan guardar una relación entre ellos; es decir, “one text is not derived from the other, one does not serve as the origin of the other”, el palimpsesto “is not a metaphor of origin, influence or filiation; it is not a synonym for intertextuality” (85). No obstante, la metáfora del palimpsesto sí guarda “a productive relationship between the concept of the palimpsest and the concept of intertextuality” (Dillon 85), en cuanto a que existe una tensión entre dos textos, que para este estudio extrapolo también a dos momentos temporales: el México del 68 y el presente de la exhibición de los filmes que estudio (2011 y 2013). Si bien estos momentos no son necesariamente dependientes el uno del otro, su interacción por medio de la producción cinematográfica sí se hace notar en el momento de la interpretación y de la re-invencción de una siguiente escritura en el palimpsesto de la memoria pues, como Genette

expone, no hay trabajo creativo que no evoque en cierta forma algún otro trabajo (9) o que, deduzco, no evoque distintos momentos temporales.⁴⁹ En este sentido, el palimpsesto que encuentro en los filmes de Bolado y Gurrola parte del evocar otros textos, pero también otros momentos temporales y estéticas, así como de motivar diversas re-interpretaciones de la memoria de la Plaza de Tlatelolco.

Asimismo, extrapolo algunas ideas del análisis sobre La Malinche de Sandra Messinger Cypess a la memoria de los movimientos estudiantiles, puesto que Messinger propone que la identidad cultural mexicana se construye a manera de palimpsesto. Esta metáfora se refiere a la serie de capas de significados que van acumulándose con el transcurso del tiempo y en las cuales cada generación va agregando sus propias interpretaciones (“La Malinche” 5). Al respecto, Messinger Cypess explica que el palimpsesto “is an important archaeological image in Mexico” sobre todo porque describe de manera particular “the way Aztecs, Mayans, and other tribes built one pyramid atop another, or how the Catholic church constructed its religious sites on pre-Hispanic foundations” (8). Esta conexión del palimpsesto que hace Messinger Cypess con la identidad cultural mexicana y La Malinche, la llevo yo al terreno de la memoria para explicar la forma en la que Gurrola y Bolado trabajan el tema del 68.

⁴⁹Genette clasifica las relaciones transtextuales en cinco tipos: la *intertextualidad*, que sintetiza como el acto de en un texto hacer alusión a otro texto, ya sea por medio de citas o incluso a manera de plagio; el *paratexto*, que son los títulos, subtítulos, intertítulos, prefacios, prólogos, advertencias, notas, ilustraciones, portadas, contraportadas, etc.; la *metatextualidad*, que es la evocación o comentario de otro texto; la *architextualidad*, que son las características silenciosas del texto puesto que por ejemplo el verso no se declara como verso (1-4); y finalmente la transtextualidad que Genette “now rebatize[s]” como *hipertextualidad* y que nos recuerda, es cualquier relación que une a un texto B con un texto A, pero que no se lleva a cabo a manera de comentario. La transtextualidad o *hipertextualidad* ocurre cuando un texto se deriva de otro texto de forma descriptiva o intelectual (5).

Si bien, como explica Messinger Cypess, el palimpsesto radica en que los textos del pasado co-existen con el presente, para el caso de mi análisis y a diferencia de la figura de La Malinche, la idea de que “the present image becomes inteligible only in terms of prior discourse” (5) no se cumple en los filmes de este capítulo. Los filmes que aquí analizo conviven con los distintos momentos temporales, pero presentan sus capas de la forma en la que lo anuncia Dillon, en donde una escritura no elimina perpetuamente los restos de la otra. El análisis de La Malinche de Messinger Cypes me ayuda a subrayar que “[t]he project of creating new readings of Mexico’s past indicates a rejection of the belief that past is predictor of the future”, por lo que (como invita Messinger Cypess en relación a La Malinche) es necesario cuestionar nuestras interpretaciones del pasado y “judge them as no longer appropriate for today’s perspective” (12).

Tlatelolco, verano del 68

Tlatelolco fue exhibida por primera vez en el 2012, un año en el que el Partido Revolucionario Institucional (PRI) (que se encontraba en el poder en 1968) regresa a ocupar la presidencia después de dos sexenios de ausencia.⁵⁰ Cabe recordar que, aunque en el 2000 el PRI sufrió por primera vez la pérdida de la presidencia con Vicente Fox Quesada del Partido Acción Nacional, la cinta de Carlos Bolado se estrenó hasta el 30 de noviembre del 2012, es decir, diez meses después del regreso del PRI al gobierno. El filme narra los eventos a través de una historia

⁵⁰El filme es una co-producción entre México y Argentina, y se exhibió por primera vez en el X Festival Internacional de Cine de Morelia (FICM). Bolado explica que “por cuestiones estratégicas” se decidió posponer su exhibición en las salas de cine comercial hasta el 19 de abril del 2013 (“Posponen estreno” y *Anuario 2013*). El guión fue escrito por Carolina Rivera y los actores principales que aparecen en este filme son: Cassandra Ciangherotti como Ana María, Roberto Sosa como el presidente Gustavo Díaz Ordaz y Christian Vazquez como Félix. *Tlatelolco* recibió el Premio al Mejor Largometraje de la XX Muestra de Cine Latinoamericano de Cataluña.

romántica entre Ana María, una joven rica, hija de un funcionario cómplice de la masacre y Félix, un estudiante pobre que sueña con graduarse como arquitecto de la UNAM y que tiene un hermano (Paco) que participa en la masacre del 68 como parte del batallón Olimpia.⁵¹

Sobre la decisión de contar los acontecimientos a través de una trama romántica, el director del filme comenta que él quería hacer un trabajo político o documental, pero que fue la producción quien consideró que era necesario hacer una película que “llegara a más público”, pero sobre todo a los jóvenes (Bolado). El filme utiliza una estética híbrida que incorpora el género melodramático (con el romance entre dos estudiantes) y la información de obras documentales como *El PRI y el movimiento estudiantil* de Salvador Hernández, *La noche de Tlatelolco* de Elena Poniatowska y *El 68* de Francisco Ignacio Taibo II (“FICM”). La decisión de seleccionar un tipo de estética que superpone las necesidades narrativas de la nueva generación de jóvenes, a imágenes reales de archivo, habla de un filme que desde su pre-producción está siendo construido a manera de palimpsesto. Desde luego, es verdad que toda producción cinematográfica funciona con estos mecanismos de edición y selección de información, pero lo que pretendo es enfatizar la conexión de estos procesos fílmicos con las particularidades del contexto mexicano que, como Messinger Cypess apuntala, construye su identidad cultural por medio del palimpsesto.

La idea de construir la memoria a manera de una pirámide sobre los cimientos de otra puede observarse en diversas escenas de *Tlatelolco, verano del 68*. Félix se acerca a una de las jardineras de la UNAM y se encuentra con un grupo de compañeros que está hablando sobre su

⁵¹En los documentales y materiales informativos se habla de un grupo paramilitar creado por el gobierno de Díaz Ordaz. Este grupo era el Batallón Olimpia, que durante la masacre abre fuego en contra de los estudiantes y lleva un guante blanco a fin de distinguirse de los manifestantes (también) vestidos de civil.

hermano el “tira” (forma despectiva para referirse a un policía). En cuanto Félix llega, se percibe el temor de sus compañeros de que él sea “un oreja” (es decir un delator) y mientras todo esto sucede, uno de los líderes del grupo toca la guitarra y otra líder entona “El ejército del Ebro”.⁵² Esta canción se remonta a la Guerra Civil Española (1936-1939) y se relaciona estrechamente con el bando republicano: “Ejército del Ebro, / rumba la rumba la rumba la. / El Ejército del Ebro, / rumba la rumba la rumba la / una noche el río pasó, / ¡Ay Carmela! ¡Ay Carmela! / [...] Y a las tropas invasoras, / rumba la rumba la rumba la” (26:54).⁵³ La letra de la canción ubica al espectador en un momento de conflicto al mencionar al ejército, las tropas invasoras y al invocar el recuerdo de otro movimiento de guerra, pero también al sumarse a las tensiones que existen dentro del mismo grupo de jóvenes.

Esta práctica musical habla de una superposición de eventos transtemporales que entran en un juego de préstamos de la memoria, puesto que la música española que se utiliza en esta escena señala que el movimiento estudiantil del 68 tiene sus orígenes en un momento de cambios internacionales, en donde los modelos culturales nacionales no sólo se alían con un ideal global, sino que subrayan la presencia de los exiliados españoles en México.⁵⁴ La escena muestra que la

⁵²“La batalla del Ebro (VII-XI, 1938) es un episodio bélico singular en la guerra de España. Una impresionante ofensiva desencadenada por las fuerzas republicanas con el paso del río que, tras 116 días de intensos combates, finaliza con el repliegue del Ejército del Ebro. Como [...] un hecho bélico es [...] una suma de actos y significados. [...]La Batalla del Ebro trasciende sus coordenadas cronológicas y geográficas para convertirse en un referente cultural, un símbolo de la victoria franquista y un mito de la resistencia antifascista” (Falcó y Castell 85-98).

⁵³También se le conoce como “¡Ay Carmela!”, que es un título que nos lleva a recordar a su vez la obra de teatro de Sanchís Sinisterra *Ay Carmela* (escrita en 1986 y estrenada en el 87), así como la adaptación al cine de Carlos Saura (1990). La historia trata de las visitas de la difunta Carmela a Paulino, para discutir sobre la Guerra Civil española que llevó a la muerte a Carmela.

⁵⁴El apoyo del gobierno mexicano hacia el bando de la República comienza (durante y poco después de terminada la Guerra Civil Española), cuando Lázaro Cárdenas (presidente de 1934-1940) atisba importantes similitudes entre la visión de modernización de los republicanos españoles y su propio programa de reforma (Nigel en Ojeda vii). Con esta alianza, Cárdenas busca legitimar su administración a nivel nacional e internacional y señalar a la extrema derecha

construcción de la memoria se forma “en la vida colectiva y en las producciones materiales derivadas de las interacciones sociales” (López Levi 2). Así, el uso de la canción “El ejército del Ebro” puede interpretarse como un gesto para señalar la incorporación ideológica y política de exiliados españoles (como Max Aub, Ramón José Sender y Luis Buñuel) al ámbito intelectual mexicano. Nos encontramos ante la re-creación de una memoria que identifica como parte de la colectividad del 68 una retroalimentación entre mexicanos y españoles. Esta interacción se fortaleció a partir de la Guerra Civil Española, cuando además del aporte de los exiliados en México, se propicia la exploración en España de aquellos combatientes mexicanos que se enlistaron en las filas del bando Republicano, entre los cuales probablemente el más famoso es el muralista David Alfaro Siqueiros como oficial de la Brigada 115 (Ojeda 135-136).⁵⁵

En otro momento del filme, Ana María está bailando en una fiesta al ritmo de los 60 (5:28-5:45), mientras que más adelante Félix escucha *Ahora estoy solo* de los Hitters, una banda de rock and roll, a go-gó y balada influida por lo que se escucha en Estados Unidos (28:25). La influencia extranjera se integra a la representación de la época como parte del contexto cultural

inspirada en el fascismo europeo como una amenaza para México (debido a que el presidente teme que se intente derrocar su gobierno secular). La República recibe a más de 800 voluntarios y propagandistas de México, así como a algunos diplomáticos mexicanos que ofrecen su apoyo a los refugiados españoles en Francia. Al caer el bando republicano, México se convierte en el albergue de más de 22 mil exiliados españoles (Nigel en Ojeda vii-viii).

La llegada de intelectuales exiliados motiva la creación de La Casa de España en México, hoy mejor conocida como El Colegio de México (una de las instituciones de mayor prestigio en el país). Con el término de la administración de Cárdenas, la mayor parte de sus propuestas y medidas fueron revocadas con excepción de dos de ellas: la propiedad del petróleo a manos del “pueblo” mexicano y la tajante negativa (que las siguientes administraciones mantuvieron hasta la muerte de Franco) a establecer relaciones diplomáticas con la dictadura franquista (Ojeda 211).

⁵⁵Tampoco se puede dejar de lado la participación de mexicanos en la Alianza de Intelectuales Antifascistas para la Defensa de la Cultura que, en agosto de 1937, organiza el congreso al cual se envía una delegación mexicana con personalidades como Silvestre Revueltas (quien compone el himno México en España), Elena Garro y Octavio Paz (Ojeda 135-136).

del 68, pero también la música que Félix y Ana María escuchan (de carácter diegético) se mezcla con la música no diegética que ha compuesto Christian Basso para el filme (escrita en los años 2000). El palimpsesto lo encuentro con la incorporación de la música diegética (compuesta en los años 60) de los Hitters y la música que Basso escribe para representar el espacio del 68 en el presente del filme.

La música de Basso remonta al espectador al momento histórico de los años 60, pero quiero enfatizar que no lo hace utilizando exclusivamente música que se tocaba durante la época del movimiento (como los Hitters), sino que también elige transportar al espectador y evocar el ambiente del movimiento estudiantil a través de una re-invencción musical. Esta interpretación del pasado que hace Basso (aún a pesar de haberse generado en el 2012) queda metafóricamente atada al pasado puesto que la audiencia, al escuchar la música no diegética, va a asociarla con el ambiente que se crea con el vestuario y peinado que llevan los personajes al estilo de los años 60. Con la ambientación y el vestuario de los personajes, la audiencia le otorgará al audio significados relacionados con el 68, por lo que ya no se trata de una serie de composiciones musicales de los años 2000, sino de una serie de composiciones musicales que adoptan las características de los años 1960.⁵⁶ Este, es el ejercicio creativo que parece elaborarse en la representación de una memoria no experimentada directamente.

Por medio de la melodía “Plan” (1:31:36-32:24), Christian Basso crea el palimpsesto de una memoria que cruza las fronteras temporales al unir lo que él interpreta (en el 2012) como la esencia del 68. La audiencia escucha “Plan”, mientras Ana María y su amiga Paulina se dirigen

⁵⁶Para escuchar las composiciones “Títulos”, “Campo de muerte”, “Murales”, “Tortura”, “Marcha”, “Estadio love”, entre otras melodías escritas para *Tlatelolco, verano del 68*, es posible visitar el sitio de Christian Basso: <<https://christianbasso.bandcamp.com/album/tlatelolco-verano-del-68-score>>.

hacia la Plaza. En el camino, Ana María toma fotografías de los militares que se dirigen hacia la Plaza, mientras que el resto de los estudiantes y los integrantes del Batallón Olimpia comienzan también a llegar. Sin embargo, es la música lo que subraya el enfrentamiento entre la fuerza pública y los estudiantes; ya que de manera no diegética se crea un contraste entre la melodía alegre y tranquila de “Plan”, y las tomas que muestran a los militares y al Batallón Olimpia mientras se colocan en las posiciones que ocuparán durante la masacre. Esta secuencia la interpreto como la re-invencción de la memoria a través del préstamo, puesto que no se utiliza un audio escrito en los años 60, ni tampoco imágenes documentales, sino que se habla de ese momento desde las posibilidades y la re-invencción al alcance de los autores a distancia.

Al ritmo de “maestros sí, granaderos no” (29:19), Carlos Bolado presenta la organización de la marcha con un plano general y un paneo a los estudiantes haciendo sus pancartas. Bolado congela la imagen de los jóvenes para pasar (en el mismo plano) del formato de color, al blanco y negro, y para enseguida incorporar (con un montaje alternado) una serie de fotografías de la marcha del 13 de agosto (esta fecha aparece en un texto proyectado sobre las fotografías). Metafóricamente, la propuesta parece ser que el presente está siendo ‘capturado’ por este pasado, no sólo por el cambio a blanco y negro (que representa antigüedad) y el fotograma congelado, sino también porque de forma no diegética se incorpora el sonido de una cámara obturando.

El que la narración se haga en fragmentos, es decir con una sucesión de imágenes fijas, nos recuerda la explicación de Marianne Hirsch con respecto a la fragmentación del trauma y la postmemoria. Hirsch expone que el “trauma returns in disjointed fragments in the memory of the survivor”, pero que esta fragmentación “[is] nevertheless connected to one another in the very testimonial chain that relates the two separate chronological levels, the past and the present” (*Family* 40). La forma en la que Hirsch señala una diferencia entre “the aesthetic of the trauma

fragment” (39) y (lo que interpreto como) la estética de la postmemoria, se observa cuando comenta que “once in a while, something breaks out of the rows of the frames, or out of the frames themselves, upsetting and disturbing the structure of the entire work”; esta es la respuesta emotiva en el receptor que Roland Barthes considera como “Punctum” (40). Al reflexionar sobre estas aproximaciones teóricas, observo que en esta secuencia lo que se presenta es la estética de “los préstamos de la memoria” (en lugar de la estética del trauma o la postmemoria) porque a pesar de que se hace uso de la fragmentación, no hay una intención testimonial, ni tampoco se muestra algo trascendental que salte a la vista del espectador para ocasionar un “punctum”. En cambio, esta fragmentación que se da a través de la sucesión de fotografías y la escena de ficción, tan sólo funge como una prefiguración de los síntomas del trauma que pudieran (o no) acercarse en el ámbito diegético del filme.

Más adelante, Bolado vuelve a entrelazar una secuencia de imágenes documentales con recreaciones ficticias (41:59-42:07), pero resulta significativo que en la misma secuencia vaya de las imágenes de ficción (se puede identificar a la actriz que encarna a la profesora de Ana María entre la multitud) y con formato en blanco y negro, a la ficción a color. Este juego cromático expone otro palimpsesto de momentos temporales, cuando se presenta el archivo videográfico tomado en los años 1960, la representación ficticia de los años 2000 a color y la ficción en formato blanco y negro. Toda esta secuencia tiene como *leitmotif* la movilización política de los estudiantes, ya sea con escenas de jóvenes repartiendo volantes, imprimiendo propaganda o protestando en las calles. El que la representación sea del momento de una actividad política juvenil y el que ésta movilización esté enmarcada entre la ficción y la realidad, y con un juego cromático que sugiere la mezcla del pasado con el presente, nos invita a reflexionar sobre la fuerte actividad política que está ocurriendo en el propio presente de la producción del filme,

puesto que es en el 2012 cuando se llevan a cabo las elecciones presidenciales que nuevamente le dan la victoria al PRI y cuando el movimiento estudiantil YoSoy132 cobra fuerza.⁵⁷

Este palimpsesto entre los momentos temporales y su relación con las actividades políticas queda reforzado cuando, con un gesto auto-consciente (un medio masivo dentro de otro medio), se incluye en *Tlatelolco* el primer plano de una televisión que proyecta el archivo del informe presidencial del 1 de septiembre de 1969 de Gustavo Díaz Ordaz (1:38:24). Las palabras de Díaz Ordaz al respecto de los acontecimientos en Tlatelolco que se reproducen en el filme son: “asumo íntegramente la responsabilidad personal, ética, social, jurídica, política e histórica por las decisiones del gobierno en relación con los sucesos del año pasado”. Este fragmento del discurso que se presenta en el filme es un tanto similar a la respuesta que les da Enrique Peña Nieto (quien ganó las elecciones presidenciales en el 2012) a los estudiantes de la Universidad Iberoamericana. Cuando los estudiantes cuestionan al entonces candidato por las consecuencias

⁵⁷El Movimiento YoSoy132 era un grupo formado principalmente por estudiantes de educación superior que cuestionaron al entonces candidato por la presidencia del PRI (y ganador de las elecciones en el 2012) Enrique Peña Nieto. El cuestionamiento es con respecto a su participación como Gobernador del Estado de México el 3 de mayo en la comunidad de San Salvador Atenco. Los hechos se derivaron del enfrentamiento entre las fuerzas de seguridad pública, federal, estatal y municipal con habitantes de Texcoco y San Salvador Atenco por tener bloqueada la carretera Lechería-Texcoco en el Estado de México. Sobre este día, la Comisión Nacional de los Derechos Humanos (CNDH) reporta que:

las autoridades federales, estatales y municipales incurrieron en graves violaciones a los derechos humanos, como al derecho a la vida, violaciones sexuales, tortura, tratos crueles, inhumanos y degradantes, incomunicación, lesiones, detención arbitraria, allanamiento de morada, retenciones ilegales, violaciones a las garantías de los menores y a los principios de legalidad y seguridad jurídica. [...] dos homicidios perpetrados por las fuerzas de seguridad, uno de ellos contra un menor, a consecuencia del operativo. (Concha)

Sobre la recomendación publicada por la CNDH, el candidato Enrique Peña Nieto fue cuestionado por los estudiantes de la Universidad Iberoamericana, la respuesta del candidato detonó una serie de demandas y movilizaciones ampliamente difundidas en diversos medios de comunicación. Para ver el discurso en la Universidad Iberoamericana de Peña Nieto, es posible ir al minuto 03:23 del video: <http://www.youtube.com/watch?v=s7VYgsVnHi4> (*TVC Noticias*).

del uso de la fuerza en los enfrentamientos de Texcoco y San Salvador Atenco su respuesta es: “asumo personalmente para restablecer el orden y la paz, en el legítimo derecho que tiene el estado mexicano, de hacer uso de la fuerza pública como además debo decirlo, fue validado por la Suprema Corte de Justicia de la nación” (*TVC Noticias*). En ambos casos, estas figuras políticas dicen responsabilizarse del uso de la fuerza sobre la población, sin embargo y como ellos mismos subrayan en sus discursos, tanto Díaz Ordaz como Peña Nieto se escudan detrás del privilegio jurídico que como mandatarios los ampara legalmente de sus decisiones con respecto al despliegue de elementos de fuerza pública.⁵⁸

Por otra parte, en el minuto 42:45 se muestra que los sindicatos y otros grupos de estudiantes y trabajadores, en una especie de necesidad por reafirmar su presencia, de decir “aquí estoy”, “soy testigo”, portan pancartas y mantas para indicar claramente el nombre de las instituciones y organizaciones que representan. De esta forma, se puede decir que a la calle se le agrega una capa más al convertirla en un espacio en donde se reafirma y se deja testimonio, y en donde no hay una insistencia en la individualidad, sino en trabajar en la formación de un testimonio colectivo. Halbwachs afirma que los recuerdos “se ven favorecidos [...] por el contacto y las relaciones entre los individuos de una comunidad. [...] Por lo que las evocaciones no se reducen a lo que sucede al interior del sujeto, sino que vienen en gran parte desde afuera” (en López Levi 7-8). En este sentido, las prácticas recordadas colectivamente en la calle crean una memoria que se logra tocar desde un momento posterior a través del cine.

Al inicio del filme, se presenta una mezcla de sonidos no-diegéticos en una composición disonante de notas lentas y moleestamente agudas que se arrastran y se acompañan de ruidos

⁵⁸Para más información ver artículo 115 apartado VII de la Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos.

metálicos. Por momentos se perciben sonidos de la que pudiera ser estática y notas cortas e indefinidas, quizá, de algún instrumento de cuerda. La pantalla, completamente en negro, presenta a manera de ‘disparos’ la lista de contribuidores de la producción. Los créditos son lanzados a la audiencia como alegorías de las descargas de armas de fuego que fueron calculadamente ejecutadas en la Plaza de Tlatelolco. El movimiento de los créditos ocurre de forma constante en dirección horizontal (eje-X), pero más allá de proporcionar estabilidad, la sensación queda anulada cuando los objetos entran y salen tanto por la izquierda, como por la derecha. La dirección en la que se mueven los objetos se ocupa en ubicar la mirada del espectador al centro, mientras que la negrura es la que impide que la mirada deambule por el encuadre y en cambio quede fija en la lista de nombres que se presenta en ráfagas. Con esta composición, la pantalla con los créditos hace referencia a una dinámica entre el ocultar y exhibir que está siendo manipulada por una ‘autoridad’ que, si en el filme es el director, en el México del 68 es el presidente. De esta forma, el espectador ya ha sido expuesto a la imposibilidad de reconocer el ambiente que ha acudido a presenciar, a la angustia de los chillidos metálicos y notas agudas, y a una descarga orquestada por una autoridad sin rostro (00:12-00:30).

Con un montaje alternado se entrelaza la pantalla en negro y los créditos, con un suelo de mosaicos empapándose por la lluvia y filmado con cámara en mano (00:44.63-01:19.87). La transición auditiva se hace por medio de un audio-puente que continúa con la composición disonante, pero que va clarificando los sonidos previamente extraños hasta dejarnos escuchar con toda nitidez los instrumentos de cuerdas y la lluvia. Estas estrategias permiten a la audiencia ir diferenciando poco a poco los sonidos y el ambiente, recreando el ajuste de los ojos al salir de la obscuridad a la luz. Sin embargo, a través del temblor de la cámara, esta puerta que se adentra a la narrativa del 68 se abre imprecisa y temerosa (00: 37:23-2:12). La relevancia de estos primeros

minutos en los que aparentemente sólo se ofrecen los créditos se descubre en el minuto 01:31:24, que es cuando el espectador comprende la implantación de la prefiguración visual y la re-escritura de la memoria de la Plaza (ver figura 19).

Figura 19



Tlatelolco 0:00:45.27 @ FIDECINE, Producciones Corazón, Maíz Producciones, EFICINE 226. Fair use.

Los mosaicos (grabados en el presente de la producción) son un fragmento del suelo en el que los jóvenes cayeron en 1968 durante la masacre en Tlatelolco, por lo que Bolado presenta a partir de ellos una sinécdoque de la Plaza. Hacia el final del filme se inicia la representación de la masacre y es cuando se decide qué personajes quedarán desangrados o de pie sobre estos mosaicos. El minuto 1:33:39.27 ubica su narración en el núcleo del caos, pero como al inicio del filme (con la presentación de los créditos), el encuadre se cubre de una profunda obscuridad que no permite distinguir claramente el ambiente en que los personajes se movilizan. Las escenas en su gran mayoría incluyen distintos planos filmados con cámara en mano a fin de exacerbar la sensación caótica de la masacre. Además, el drama que se está representando se enfatiza a través del trabajo de sonorización con elementos diegéticos del tipo realista, como los gritos y los disparos (recordando los chillidos metálicos); del tipo expresivo, como el golpear de las botas de los militares avanzando a un nivel auditivo fuera de lo ‘normal’ y no-diegéticos, pero de tipo

simbólico, como el ruido de un misil despegando como una alegoría de violencia que se está representando en la Plaza.

Por medio de un montaje alternado entre una escena de Ana María y otras del caos, se muestra en picado un plano abierto de la explanada al frente del edificio Chihuahua (otra parte de la Plaza) (1:34:03.00-03). Con este encuadre, es posible ver lo que parecen ser cuerpos cubiertos y pertenencias arrumbadas sobre los mosaicos. El que los cuerpos estén cubiertos habla de un respeto y del deseo de no invadir la privacidad de las víctimas, pero a su vez comenta sobre el desconocimiento de su identidad. Bolado enfatiza su re-escritura, puesto que mientras el director indica con este plano el resguardo de no mostrar literalmente los cuerpos baleados, en realidad, los cuerpos de los estudiantes fueron masacrados sin respeto alguno. En este mismo plano, un grupo de soldados se abre camino entre los despojos en dirección al fondo del encuadre, pero el que los sujetos se muestren en un ángulo picado cambia la percepción en el tamaño de los estudiantes para dejarlos yacer minimizados sobre los mosaicos. El ángulo en picado hace un contraste entre los cuerpos en el suelo y los soldados del ejército quienes, al estar de pie, dejan asentado su poder sobre los jóvenes caídos.

Además, el ángulo en picado le otorga a la cámara una presencia omnisciente, puesto que no se señala la perspectiva de ningún personaje o sujeto de la historia que ocupe esa misma posición. Así, es la cámara la que observa (y orchestra) desde la posición más elevada sugiriendo que los soldados y el Batallón Olimpia están siendo custodiados a su vez por una presencia superior y silenciosa. Por otra parte, el fondo al que se dirigen los soldados es una de las partes más oscuras del encuadre y es también hacia donde se desplaza una nube de niebla o pólvora (1:34:03.00-03). Lo anterior queda como un comentario que señala el encubrimiento y agazapamiento de los perpetradores en el vacío de la anonimidad, pues como Castellanos

describe “[...] la violencia pide obscuridad / para cuajar el crimen. [...] para que nadie viera la mano que empuñaba / el arma, sino sólo su efecto de relámpago” (163) (ver figura 20).

Figura 20



Tlatelolco 1:34:02.53 @ FIDECINE, Producciones Corazón, Maíz Producciones, EFICINE 226.

Fair use.

En otra toma del caos en la Plaza, se recurre a un medio plano de la multitud de estudiantes que corre desesperada en la oscuridad (1:33:35.03). El movimiento (de la cámara y de la multitud), la cantidad de personas incluidas en el encuadre y la estrechez del plano seleccionado generan una sensación de encierro que no sólo puede leerse como un sofocamiento espacial, sino como un comentario a las normas y a la falta de libertades de un sistema opresivo. Mientras los jóvenes buscan escapar de ese espacio claustrofóbico, al centro de este tumulto errático se muestra la imagen estática de Ana María. Este instante transmite su confusión y la inmovilidad que le causa lo que está presenciando, o pensando en los comentarios de Dori Laub, se muestra la experimentación de la inutilización de los procesos naturales de observación y reconocimiento en un momento límite (57). En otro plano, Ana María entra al encuadre llamando a Félix, pero su desplazamiento es de derecha a izquierda (1:33:59.83); visualmente esta acción

indica que Ana María se dirige hacia una dificultad puesto que el ojo humano identifica como movimiento conocido el aprendido para la lectura (Van Sijll 3). Más adelante, la sensación de que Ana María se aproxima al peligro se confirma cuando el personaje encuentra a Félix en el proceso de resultar herido (1:34:16.30 y 40.57).

Jennifer Van Sijll explica que las imágenes circulares sugieren confusión, repetición y tiempo (34) y esta misma idea la llevo al círculo de elementos que Bolado inicia en los créditos, y que continúa los días 2 y 3 de octubre del filme. Como Van Sijll propone para las formas circulares dentro de un encuadre, Bolado ha utilizado el *leitmotif* de los mosaicos empapándose y el sonido para indicar el paso del tiempo dentro del filme, para señalar la confusión que trajo consigo el ocultamiento de los hechos en la década de los 60 y el desconocimiento de datos en el siglo XXI, así como para enfatizar un sistema de repetición que, como he explicado en la introducción, hace referencia a las teorías del trauma. Bolado evoca la memoria de la Plaza como un espacio de traición, puesto que es ahí en donde se ve al hermano disparar contra el hermano (con Paco que forma parte del Batallón Olimpia y Félix como manifestante), del “compañero” que vende información estratégica del movimiento al gobierno (1:30:04.03), del padre contra la hija (con el Secretario de Defensa enviando a las fuerzas de seguridad pública y su hija Ana María tomando fotografías de los soldados) y desde luego, del gobierno acribillando a los estudiantes.

El cierre del círculo construido a partir de la sinécdoque de los mosaicos comienza a llevarse a cabo con una transición de audio-puente y *visual-match-cut* al pasar de la escena de Ana María con Félix tendido en la explanada el 2 de octubre, a la mañana siguiente. La prefiguración está cumplida puesto que a partir de este momento es posible comprender que el caer de la lluvia, aún a pesar de ser ligera y arrulladora, no representa para los jóvenes calma, su

goteo relajante está dirigido directamente a Díaz Ordaz. Para los estudiantes, la lluvia simboliza la extinción del calor del movimiento y las lágrimas de sus familiares, pero también se refiere a la censura, al sistema de ‘enjuagar’ y de hacer desaparecer la sangre (1:35:05.97). Bolado re-define la memoria de la Plaza de Tlatelolco en un momento en el que el expresidente Vicente Fox designa a un fiscal y crea la Comisión Especial para investigar la matanza y al menos 275 ejecuciones cometidas posteriormente al 68 por el gobierno priísta (Weiner). Por lo tanto, es durante la producción de *Tlatelolco* cuando el tema del 2 de octubre recobra su vigencia.

La Plaza, lejos de representarse como un lugar de preservación de memoria y continuidad histórica en honor a las víctimas de la masacre, se re-define en el filme haciendo eco de los comentarios presentados por *The National Security Archive*, puesto que mientras el Archivo califica el caso de la matanza del 68 como un abismo negro en donde todo esfuerzo resulta fútil debido a la falta de documentación y apertura de archivos oficiales que concreten un número exacto de caídos y de responsables (“2 de octubre de 1968-Verdad bajo resguardo”), Bolado recrea el ambiente del 2 de octubre en la Plaza en tonos negros, un color que se interpreta como “opresión, frialdad, amenaza, pesadumbre” (mi traducción) (Fraser y Banks 49), como el vacío con su ausencia de luz.

Bolado termina la representación robusteciendo su sinécdoque de la Plaza al transportar al espectador al 3 de octubre. El director cierra su círculo narrativo a través del uso de una transtextualidad con *La noche de Tlatelolco* de Elena Poniatowska, puesto que ahora esos mosaicos no sólo se encuentran manchados de sangre, sino espolvoreados de calzado. Es posible decir que en *La noche de Tlatelolco* un *leitmotif* son los zapatos, ya que entre los testimonios que Poniatowska comparte se cuenta que “quizá la visión más sobrecogedora fue la de numerosos zapatos ensangrentados que se desparramaban en el área, como mudos testigos de la desaparición

de sus dueños” (José Luis Mejías en Poniatowska 201). Además, *La noche* dedica una página completa (en el apartado de fotografías) al tema de los zapatos abandonados, una capa más para el palimpsesto de la memoria del 68 en el filme de Bolado que se construye a partir de las imágenes de los zapatos creadas por Poniatowska y Castellanos.

Castellanos pregunta “¿Quiénes [son] los que agonizan, los que mueren? / ¿[1]os que huyen sin zapatos?” (en Poniatowska 163). Esta imagen de los zapatos en la Plaza se convierte en el filme en un objeto reconstituido ‘específicamente’ para evocar la memoria de la masacre del 68, puesto que la plaza de las Tres Culturas de Tlatelolco se ha convertido en un discurso social y político de memoria que encarna los restos de distintos eventos. Las ruinas prehispánicas señalan la cultura precolombina, la iglesia católica evoca la colonización, las marcas del edificio Nuevo León hablan del terremoto del 85, pero en el filme de Bolado no es la placa que se colocó para conmemorar a las víctimas de la masacre la que evoca el 68, puesto que Bolado no incluye una sola toma de esta placa inscrita con 35 nombres; en cambio, lo que el director muestra es lo que permanece en la memoria histórica del mexicano, la sinécdoque de la tragedia a través de los zapatos abandonados, una imagen de “muchos zapatos tirados” (Carlos Calván en Poniatowska 200), testigos sin nombre, sin límite numérico. Así, en el filme *Tlatelolco* la evocación de los caídos no es la placa monolítica, sino los mosaicos lavándose la sangre con el caer de la lluvia, es el fotograma con el zapatito impecablemente blanco representando la inocencia de su dueño desaparecido (ver figura 21).

Figura 21



Tlatelolco 1:35:19.57 @ FIDECINE, Producciones Corazón, Maíz Producciones, EFICINE 226. Fair use.

Borrar de la memoria

La cinta dirigida por Alfredo Gurrola se proyectó por primera vez en el 2010 en el Festival Internacional de Cine de Morelia, en el Festival de Acapulco y en el de la Ciudad de México. Con los resultados y la aceptación mostrada entonces, “[l]a expectativa [era] muy buena” sobre todo porque se trataba de “un thriller que se liga[ba] a los acontecimientos del 68” (Caballero). El estreno de *Borrar de la memoria* a nivel comercial se programó entonces para el mes de octubre de 2011, a tan sólo unos días después del aniversario número 43 de la masacre, pero a pesar de los pronósticos, el Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE) registró una asistencia prácticamente nula en cines comerciales (*Anuario 2011* 41). No obstante, como lo anunció la Secretaría de Cultura, el filme logró contar con el apoyo del “Incine, a través de los recursos del Fidecine y del artículo 226 del ISR” (“Estrenarán el próximo”).⁵⁹

⁵⁹Además, en el periódico *El Universal* se explica que “[d]ebido a que uno de los productores no [había] querido finiquitar su adeudo” se temía que la cinta no llegara a estrenarse comercialmente (Huerta “Peligra estreno”).

La trama “aborda tres temas: la historia del caso de la empaquetada, el amor y el movimiento estudiantil del 68” (Caballero). Si es verdad que *Tlatelolco, verano* parece coincidir en varios aspectos con *Borrar de la memoria* (como la pareja enamorada o el que alguno de los personajes principales se dedique a la fotografía), al mirar ambas cintas es posible notar que son dos productos con rasgos propios, aunque la transtextualidad, en términos de Gérard Genette, está desde luego ahí. En *Borrar*, la historia gira entorno a la relación romántica de Diana Inés y Roberto Rentería. Diana es una estudiante de danza y Roberto es un camarógrafo independiente y fotógrafo que, pese a no ser estudiante, al enamorarse de Diana Inés se da cuenta de lo que ocurre alrededor del movimiento estudiantil (39:08). Roberto no comparte la pasión de Diana por defender los derechos de los estudiantes, pero es él quien a partir de sus fotografías y grabaciones proporciona la línea de investigación que 40 años después seguirá Germán, un periodista que va articulando y desentrañando lo ocurrido con los personajes.

El periódico en donde Germán trabaja le asigna investigar sobre el caso de “la empaquetada”, que es el del crimen real de una joven afroamericana cuyos restos fueron abandonados en una caja el mismo año en el que se llevaron a cabo los movimientos estudiantiles en México y cuyo asesinato nunca fue resuelto (“Estrenarán el próximo”).⁶⁰ *Borrar* es un filme de ficción basado en acontecimientos reales, que como César Huerta explica “[cuenta] que en 1968 una joven fue asesinada y empaquetada, y que su muerte contiene el secreto de lo ocurrido en la matanza estudiantil de Tlatelolco” (“Estrenan”). La narración del filme se lleva a cabo en dos planos temporales, el 68 y el tiempo “actual” en el que Germán se encuentra investigando (siglo XXI). De esta manera, el palimpsesto de la memoria se crea no

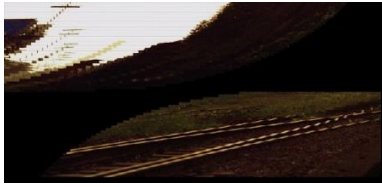
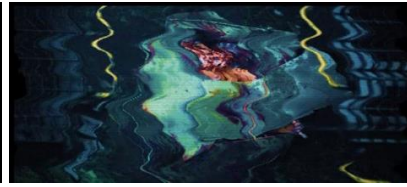
⁶⁰En el filme, la mujer sí llega a ser identificada. Además, se modifica su descendencia puesto que el personaje no es afroamericano.

sólo por la integración de dos acontecimientos reales a la ficción (la nota roja de la empaquetada y los movimientos estudiantiles del 68), sino también por el melodrama que se integra en el género del *thriller* policiaco.

Borrar de la memoria comienza como si ocurriera una interferencia en la pantalla. A través del efecto de sonido y de un ruido visual que hace pensar en los momentos en los que se pierde la señal de una televisión, Gurrola remonta al espectador a un terreno fuera de la ‘realidad’, y esta sensación de irrealidad se genera al enfrentar al espectador a un nivel de violencia inverosímil. Es decir, esta estrategia narrativa le advierte al espectador que está a punto de presenciar un evento ‘extremo’. La composición construye un contraste, puesto que por una parte es consabido que se trata de una historia “basada en hechos reales” (como se indica al inicio del filme), mientras que la narración auditiva y la distorsión de la imagen expresan que estamos ante algo que no puede ser visto ‘directamente a los ojos’ y que por ende requiere de una distancia especular. En este caso, la distancia se expresa por medio de una pantalla que se distorsiona para ocultar la crudeza de las imágenes de la caja que contiene el cuerpo de “la empaquetada”.

Por momentos se muestran los trozos del cuerpo amancillado, pero por otros se corta con esta interferencia de señal electromagnética para quitarle espacio a la morbosidad (ver figuras 22 y 23). Sin embargo, el descubrimiento es repulsivo y chocante, y esto se logra por medio del sonido del volar de las moscas cuya connotación es la suciedad y putrefacción, y por la colocación en picado de la cámara que, desde su posición visualmente privilegiada sobre aquellos que están al nivel del suelo, logra capturar todos los ángulos y movimientos, incluidos los de los perros que abren la caja y remueven los restos con el hocico (ver figura 24) (00:16-01:43).

Figuras 22, 23 y 24

*Borrar 00:28**Borrar 00:32**Borrar 01:18*

@ Magenta Films y Sula Films. Fair use.

La caja se encuentra a mitad del camino obstruyendo la ruta del ferrocarril, mientras que la idea de encontrarnos ante un momento desafiante se enfatiza cuando Gurrola utiliza un plano general y un paneo hacia la bifurcación de las vías del tren (00:23). Como Van Sijll explica, las líneas rectas generan la sensación de que “[the] ‘good’ destination is somewhere along the trajectory” (06), puesto que indican el avanzar sin dificultad por el camino, pero el que se dirija la atención a esas vías que se desvían y se entrelazan señala la relevancia del sentimiento de confusión y la intención de preparar a la audiencia a encontrarse en medio de un recorrido incierto y conflictivo. De la escena con las vías, el director nos lleva a La casa del miedo, que es una atracción itinerante en una feria que, al inicio, sólo parece tener relevancia simbólica.

El personaje del Mago toma la palabra para hablarle a la audiencia en un doble juego, puesto que hay una audiencia en La casa, pero también está invitando al espectador del filme a entrar a su espectáculo por medio de una toma sobre los hombros del público en la carpa. La cámara se coloca y avanza como si se tratara de un espectador encontrando y tomando asiento para escuchar al Mago decir que “la realidad y la fantasía son una cuerda muy delgada que casi siempre se rompe por la mitad, y la realidad siempre y la fantasía jamás” (1:53-2:20). Esto establece uno de los conceptos que se repiten a lo largo del filme, la mezcla de una realidad grotesca con la incomprendibilidad de que verdaderamente ha ocurrido. La idea se repite cuando el Mago afirma que “lo que a continuación ver[emos] está más allá de todo límite, de todo lo real

e imaginario [...] más, [advierte, es un acto que] no deja de ser cierto, un enigma que no comprendemos y, sin embargo, está ahí frente a nosotros, retando nuestros sentidos” (03:11-04:03).

Con un audio puente se hace un corte directo conectando al Mago con otra escena en donde Diana está siendo golpeada. La tortura de Diana está grabada con cámara en mano a fin de exacerbar el caos por el que está pasando, mientras la voz en *off* firme y estable del Mago continúa con su discurso (diegético) para subrayar este contraste entre lo estable y lo caótico. El ejercicio de montaje alternado continúa por algunos minutos utilizando la posición de la cámara en ambas escenas para ayudarnos a identificar a los personajes. En un primer plano se presenta al personaje antagonico (el ‘Zurdo’), lo cual nos obliga a mirar de cerca su rostro distorsionado mientras propina los golpes, pero además este recurso de la proximidad del primer y medio plano invita a sentir simpatía por el sufrimiento de Diana y de su amiga Licha (quien es la auxiliar y sobrina del Mago). Bruce Block explica que “[v]isual structure is based on an understanding of the *principle of contrast and affinity*” (énfasis en el original) (9), sobre lo cual es fundamental entender que cada vez que una imagen es utilizada “it is far more effective when it’s contrasted with its opposite” (Van Sijll 34). Lo anterior puede verse cuando Gurrola regresa a la escena del Mago con la cámara en un primerísimo plano del rostro dulce de Licha quien, en contraposición con su semblante tranquilo e iluminado, está a punto de participar del acto obscuro y macabro de ser partida a la mitad en el acto de magia (3:11).

Licha es atravesada por la navaja del Mago haciéndonos creer que el acto de magia salió mal y que se está desangrando partida a la mitad como una prefiguración de la forma en la que se encontrará a la “empaquetada” (04:03). Enseguida, con un montaje alternado se alterna entre Licha sobre la mesa del mago y Diana que está tratando de escapar de los golpes del Zurdo. Esta

técnica de edición se conoce como ‘simbolismo’ y fue definida en 1926 por Vsevolod Pudovkin como la propiedad por la que “*by means of editing, it introduces an abstract concept into the consciousness of the spectator*” (cursivas en el original) (en Van Sijll 47). Como se deja entrever a lo largo del filme, se trata de una verdad trazada a medias por la censura, cercenada grotescamente, pero sobre todo esta insistencia en el acto de cortar (a los personajes y con el montaje alternado) habla de la fragmentación a la que se refiere Laub, en donde (como menciono en la introducción) uno de los síntomas del trauma son los *flashbacks* y los recuerdos incompletos. Conforme la trama avanza, nos enteramos que lo que acabamos de ver es un juego de distintos momentos temporales, puesto que entre la audiencia que acude a ver el espectáculo del Mago y Licha se encuentra Germán de niño, mientras que la escena entrelazada de Diana ocurre cuando Licha ya ha sido detenida. Lo que estamos viendo entonces es el pasado de Germán, el futuro de Licha y Diana, pero también un recuerdo de Licha trabajando con su tío el Mago.

Si el título se refiere a un *Borrar de la memoria*, el filme se conforma de un constante evocar a través de la transtextualidad (de Genette) y la auto-reflexión. La hija de Germán (Oli) vende discos piratas (56:06), un guiño con respecto a la fuerte competencia que el mercado negro representa para la industria cinematográfica en el presente del filme. Asimismo, el hilo conductor es la investigación de Germán 40 años después del asesinato de la “empaquetada”, cuya historia se liga con la masacre del 68. Germán comienza a desentrañar y entrelazar las historias a partir de un documental hecho por Roberto Rentería, por lo que es otro filme (a manera de reporte policiaco) el que va dando las pistas a seguir para resolver el caso de la empaquetada y el que establece la conexión de este crimen con la represión estudiantil.

La intervención de los medios de comunicación es relevante para contar la historia de Gurrola y menciona la inserción de los elementos actuales de la producción del filme en la construcción del acto de recordar. Diana constantemente habla de su pasión por el cine (13:16), Roberto y su amigo el Moto actúan escenas de otras películas como juego para adivinar los títulos (22:34-24:05), y en otro momento se habla de la investigación de Germán en un programa de radio (43:33). Además, las portadas de los periódicos tanto del presente de la producción de *Borrar* (19:10 y 43:46), como de las páginas antiguas de la hemeroteca nacional se encuentran presentes a lo largo de *Borrar* (07:36). El palimpsesto ocurre al relatar el proceso de investigación y de producción que a nivel diegético como no diegético se ha realizado, al hacer referencia al presente del filme y al pasado a través de las menciones del cine, y al incorporar el estallido mediático ya en el siglo XXI.

Borrar evoca la memoria del 68 por medio de recortes de periódico y de una investigación a fondo que se hace tangible con el vestuario y la ambientación. De manera diegética, Gurrola integra de forma paralela la historia de dos momentos distintos a través de *flashbacks*, *flashforwards* y montajes alternados que van de los años 60 al 2000. Por ejemplo, Roberto y su amigo el Moto están conversando sobre el filme *El satánico Dr. No* (1962) que fueron a ver al Cine Ópera (24:05). La transición que enlaza la escena entre los amigos que se encuentran en el 68, al presente de Germán (los años 2000), se hace incorporando entre ambas escenas una disolución del Cine ópera. Todavía con la voz de Roberto de fondo (audio-puente), se muestra en contrapicado la fachada del Cine Ópera con sus luces brillantes y con un filtro sepia que, si bien genera una impresión de antigüedad, también enfatiza la viveza del edificio y el anuncio de *007 El satánico Dr. No*. La voz de Germán y su novia sustituyen el diálogo de Roberto y el Moto mientras la cámara *zooms out* de la fachada del cine. Cuando la cámara pierde

su ángulo de contrapicado para irse colocando al nivel de la calle con un paneo, el edificio pierde a su vez todo su esplendor para en cambio quedarse en tonos fríos (grises y azules) y con la realidad actual (S. XXI) de un edificio que con el paso del tiempo comienza a derrumbarse (24:13). La memoria del Cine Ópera se construye a partir de sus ruinas, pero la viveza de las luces y los colores cálidos reseñan el tipo de historias y testimonios de quienes en su momento disfrutaron de sus días de gloria (ver figuras 25 y 26).

Figuras 25 y 26

*Borrar 24:11**Borrar 24:16*

@ Magenta Films y Sula Films. Fair use.

Gurrola representa el ejercicio de la memoria como una madeja de conexiones que lentamente va desenredándose a partir del estímulo y la recepción de nueva información. Por ejemplo, al inicio del filme se ve entrar a un niño a la Casa de la Magia (02:00). Sabemos que este niño será importante en la historia debido a la forma en la que cámara lo sigue dentro de la carpa y porque que de entre un gran número de adultos el pequeño se encuentra al centro de la composición. Cuando Licha está a punto de ser atravesada, se entrecorta hacia el rostro asustado del niño, quien intenta evitar el momento tapándose los ojos. En otra secuencia, volvemos a ver al niño, pero esta vez lo hacemos a través de los ojos de Roberto cuando se coloca la cámara en contrapicado y detrás del hombro de Roberto (11:27). Es decir, son los sentimientos y pensamientos de Roberto Rentería en relación al niño los que el espectador percibe.

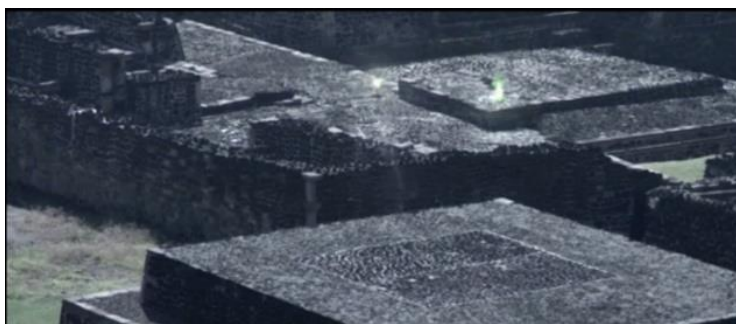
En otro plano, el niño camina por el portal del Zócalo en dirección al fotógrafo y en determinado momento se agacha a levantar una bufanda que se le ha caído (11:40). Estos planos llaman la atención del espectador como indicadores de que la simpatía y ternura que Roberto siente por el objeto de su fotografía, y el acto de ‘capturar ese momento’ va a tener impacto en la trama del filme. Así, lo que acabamos de ver es el establecimiento del lazo que unirá a Rentería con Germán, puesto que es justamente la fotografía que Roberto le ha tomado al niño lo que permitirá que Germán localice las grabaciones de la masacre del 2 de octubre que fueron ordenadas por Díaz Ordaz. Es casi hasta el final del filme cuando el espectador descubre que el niño es el pasado de Germán, es decir Germán de niño. La revelación se logra cuando Germán al estar sentado en un parque ve venir en dirección suya a otro niño. El rostro de este otro niño, su caminar y su movimiento al agacharse para recoger una pelota son los detonantes de la memoria de Germán (1:05.03-05.50). El niño que en la carpa oculta el rostro para *evitar ver* a Licha partida a la mitad, es quien al convertirse en adulto *pone al descubierto* las grabaciones de la masacre y conecta la represión estudiantil con el caso del asesinato de “la empaquetada”.

En *Borrar* el palimpsesto de la memoria se construye con la superposición de elementos transtextuales y auto-reflexivos, con una serie de conexiones y cruces entre el presente y el pasado (como es el caso de Germán adulto y niño), con las disrupciones en la memoria a manera de interferencias y ruidos visuales, así como por los elementos simbólicos que pueden verse en la escena del Mago y en la insistencia a lo largo del filme en el acto de desmembrar, pero aunado a todo esto, *Borrar de la memoria* representa la Plaza de Tlatelolco con una propuesta propia. Roberto es asignado para grabar los acontecimientos en la Plaza el 2 de octubre, por lo que es a través de él y de Germán como se va creando la nueva escritura de la memoria de la Plaza. Roberto comienza a grabar la masacre desde la azotea de uno de los edificios de la Plaza y lo que

filma son las luces de bengala que le dan la señal de disparar al Batallón Olimpia y las que le indican al espectador que la masacre está a punto de ser representada.

Si en *Tlatelolco* la sinécdoque de la Plaza se hace por medio de los mosaicos, en *Borrar* las luces de bengala rebotando sobre las pirámides prehispánicas (1:19.32) se conectan al discurso de que las ruinas son la mezcla “of past, present, and future, and [...] a material embodiment of change” (Lazzara y Unruh 1). Esta tensión entre la continuidad de la memoria y el palimpsesto que, superpone pero que no destruye, puede verse cuando la cámara (imitando a su vez el movimiento de cámara que hace Roberto) sigue la caída de las luces. Con un plano general se muestra desde lo alto de un edificio una panorámica de la Ciudad de México con la que puede verse el presente de la producción del filme, pero presentándose como si se tratara del pasado; es decir, el palimpsesto se conforma por las tomas que se realizaron en los años 2000 para ambientar el año 68. Mientras tanto, las luces van descendiendo (*tilt-down*) en un recorrido que va de la Ciudad de México con sus edificios modernos y la Torre Latinoamericana, a las pirámides Tlatelolcas estableciendo que el recorrido de la cámara es también un recorrido temporal (ver figura 27).

Figura 27



Borrar 1:19.32 @ Magenta Films y Sula Films. Fair use.

Resulta significativo el que, en picado, la cámara se detenga en el plano general de las pirámides, para mostrar la forma en la que las tres luces lanzadas por el Batallón Olimpia rebotan sobre los restos prehispánicos. El que las pirámides se encuentren en picada minimiza su grandiosidad y las reduce a ser vistas de forma inferior desde la perspectiva del edificio desde el cual están siendo grabadas. Esto puede verse como un comentario sobre la ideología que en 1968 se tenía con respecto a la relevancia de la modernidad puesto que estas luces, lejos de iluminar, representan el catalizador de uno de los momentos más oscuros de la historia de México y son estas luces las que enfatizan una doble destrucción: la de las ruinas Tlatelolcas y la cultura Mexica que fueron severamente golpeadas durante la colonización, y la de la juventud mexicana que está siendo masacrada en pos de la aparente modernidad que en el 68 deseaba Díaz Ordaz.⁶¹ Aunado a esto, los restos Tlatelolcas pueden relacionarse con la afirmación que hace Vicky Unruh, en donde las ruinas “do not invite backward-looking nostalgia, but a politically and ethically motivated ‘reflective excavation’” (Lazzara y Unruh 3 y Unruh 146).

En *Borrar de la memoria*, la Plaza se muestra en dos espacios temporales, el momento que graba Roberto Rentería durante la masacre y los años 2000 por medio de Germán. Para

⁶¹Como también lo comento en la introducción, las Olimpiadas del 68 eran el “símbolo de que México dejaba atrás la imagen de un país violento y se convertía en un experimento exitoso de desarrollo con justicia social” (Aguayo Quezada 195). En estos años, México había sido elegido como modelo de desarrollo alternativo y los estadounidenses consideraban al país como ejemplo a seguir y una alternativa en contraste con la Revolución Cubana (195).

En contraste con lo anterior, Octavio Paz protesta públicamente por los acontecimientos en Tlatelolco al publicar su carta de renuncia como embajador de México en la India el 23 de octubre del 68. En la carta, Paz asegura que esta modernidad, lejos de traducirse en diálogo, se convierte en un discurso incongruente. La renuncia explica que “[e]s verdad que el país ha progresado. Sobre todo en su sector desarrollado, constituido tal vez por más de la mitad de la población; también lo es que la clase obrera ha participado, aunque no en la medida deseable y justa, en ese progreso y que ha surgido una nueva clase media. Pero este adelanto económico no se ha traducido en lo que, me parece, debería haber sido su lógica consecuencia: la participación más directa, amplia y efectiva del pueblo en la vida política. Concibo esa participación como un diálogo plural entre el gobierno y los diversos grupos populares” (en Fuentes y Orfila 145).

Rentería la Plaza representa la destrucción prehispánica que está siendo nuevamente azotada por la violencia y la represión gubernamental, mientras que para Germán la Plaza cumple con dos funciones, la preservación de la memoria del 68 pero a su vez la constante violencia hacia el más débil. Oli (la hija de Germán) ha sido secuestrada por el Zurdo como una advertencia para que Germán deje de investigar y el lugar en donde el Zurdo tiene a Oli es justamente el mismo edificio desde el cual Roberto grabó la masacre. Por lo tanto, este espacio de la Plaza en donde el Zurdo confirma la ejecución de los crímenes cometidos por su partido se transforma en un centro de abuso del poder. Con una vista panorámica a Tlatelolco, el Zurdo liga la representación de la Plaza con la impunidad al afirmar “yo ya estuve aquí” (1:24.36) y “los desaparecimos a todos [...] lo del 68, lo del 71, lo del 88, lo de Colosio, lo de las mujeres de Juárez, lo que quieras” (1:25.22). No obstante, si se insinúa que la Plaza es entonces la representación de un constante arrancar de la memoria, esto se frustra al pensar que con trabajos como los de Bolado y Gurrola es posible aproximarnos a un pasado que, lejos de entenderse como un ente estático, se convierte en un texto abierto a la re-escritura y la re-interpretación a través de la representación.

Capítulo III. Objetos de reminiscencia: las fotografías y las prendas cotidianas como detonantes de memoria

¿De qué forma los individuos les atribuimos propiedades conceptuales de cultura e identidad a los objetos que forman parte de nuestra vida cotidiana? y en particular ¿en qué sentido la materialidad de un objeto se convierte en el detonante de una memoria? Sherry Turkle comenta: “I grew up hoping that objects would connect me to the world. [...] Each object I found in the closet [...] signaled a new understanding of who they were and what they might be interested in” (3). En esta cita, Turkle se refiere a la búsqueda de la identidad de su padre a través de los objetos guardados en el closet de sus abuelos. Los objetos (en especial las fotografías) son el medio por el cual Turkle intenta formar en su mente la imagen de un rostro, cualquier rastro de la figura ausente. Turkle asegura que, por lo general, pensamos en los objetos como elementos de utilidad, de carácter estético, como necesidades, o bien como indulgencias para la vanidad. Sin embargo, “[w]e are on less familiar ground when we consider objects as companions to our emotional lives or as provocations of thought” (5). Por su parte, Margaret Gibson explica que hay otro aspecto “to objects that our visual commercial culture rarely shows” (10) y que es esa ‘propiedad’ que tienen los objetos “[to] conceal the other story and meaning [...] in relation to death, mourning, and memory” (10-11).

En esta tesis he argumentado que en las representaciones de las rebeliones juveniles de los años 70 que están siendo producidas en el siglo XXI puede distinguirse lo que llamo “préstamos de la memoria”. Los “préstamos” se caracterizan por la presencia de una estética híbrida (histórica y ficticia) que se apropia, re-interpreta y crea contra-historias en la representación permitiendo, por medio del uso de diversas estrategias narrativas, la representación una distancia especular y un distanciamiento y/o una tensión con la noción del

trauma. En este capítulo, considero que en las novelas *The Sleeping World* (2016) de Gabrielle Lucille Fuentes y *El corazón del viento* (2000) de Joaquín Leguina es posible detectar los “préstamos de la memoria” por medio de la narración que gira en torno a los objetos de uso cotidiano de la España de 1962 a 1977. Entre estos objetos ocupan un lugar especial las fotografías, por lo que en mi análisis también estudio los objetos que integran la composición de la fotografía *Manifestación feminista* (1977) de Pilar Aymerich. La distancia o tensión con la noción de trauma se produce debido a que los objetos reciben una significación muy diversa que no es necesariamente traumática y esto puede verse en las dos novelas que analizo. En las obras, los poseedores y recibidores de los objetos perciben las posesiones de sus seres queridos como detonantes de una memoria familiar y no necesariamente como detonantes de la represión sufrida por ellos, mientras que en la fotografía de Aymerich, es posible analizar el contexto político a través de la composición fotográfica y las prendas de vestir.

Al analizar la novela de Fuentes y la de Leguina, así como la fotografía de Aymerich, voy a conectar los objetos con el terreno de la memoria en el sentido que propone Turkle. Es decir, como “companions to our emotional lives” y “provocations of thought” (5) que fungen como detonantes de memoria y/o signos de disidencia e identificación política. En particular, por medio de la narración en torno a los objetos que portan los personajes y los sujetos de la fotografía, queda constatado el papel que desempeñó la mujer tanto en el movimiento feminista como en el estudiantil. A través de los significados que Fuentes y Leguina les atribuyen a los medallones y a las fotografías, y por medio del análisis de las prendas de vestir que llevan los sujetos captados por la lente de Aymerich, establezco que hay una relación entre los objetos de uso diario representados y la memoria de este momento de rebelión en España. Por medio de los objetos, los autores y las mujeres en *Manifestación femenina* logran evocar, cuestionar y criticar

los discursos oficiales del tardofranquismo y también, por medio de los objetos, es posible distinguir la libertad sexual y la contribución de la mujer en la arena política de la época. La relevancia de este análisis consiste en demostrar que es la cotidianidad inherente a los objetos lo que los convierten en un reto para el pacto del olvido.⁶²

En este capítulo, he incluido la novela *The Sleeping World* debido a que Fuentes, al ser una autora cubana-americana y decidirse por escribir la obra en inglés, señala de forma tácita la presencia de una distancia temporal, cultural e incluso territorial; lo cual es un aspecto relevante para lo que en esta tesis denomino “préstamos de la memoria”. La obra está basada en un profundo trabajo de investigación y en la percepción a décadas y kilómetros de distancia de la autora en torno al evento, y es precisamente por esta razón que la he integrado a mi estudio. La obra de Leguina señala también una distancia al incorporar una des-territorialización en la historia cuando una parte considerable se narra desde Chile y no en España. Con respecto a la fotografía de Aymerich, es posible señalar una distancia especular en el análisis de esta imagen

⁶²Layla Renshaw explica que “[t]he death of Franco in November 1975, preceded in 1973 by the assassination in an ETA bombing of his appointed successor, the right-wing hard-liner Carrero Blanco, precipitated the transition to a parliamentary democracy in 1977 with the monarch, Juan Carlos, as the new head of state. The form of this democratic transition, a so-called ‘pacted’ transition, was hailed by international commentators as a model of compromise and cooperation between formerly implacable enemies” (24). Sin embargo, con este pacto, “[a] political amnesty was granted, indicating the desire for a clean break from the past. The period of consensus that emerged is popularly characteri[z]ed within Spain as ‘the pact of silence’ or, most tellingly, ‘the pact of amnesia’” (25).

Es decir, no solo se trata de la falta de documentación de las violaciones a los derechos humanos internacionales ocurridas durante la Guerra Civil y el franquismo, sino que durante la transición se crea una Ley de Amnistía (1977) que “garantizó la libertad de los presos políticos anti-franquistas, pero a la vez prohibió la apertura de procesos legales contra aquellos dirigentes y funcionarios del régimen culpables de haber incurrido en delitos de lesa humanidad. Otro de los efectos implícitos de la ley fue la prohibición de formar comisiones de verdad como sucedió en Argentina, Chile, Sudáfrica y otras sociedades post-dictatoriales. Por si todo esto fuera poco, durante la Transición a la Democracia los funcionarios del régimen franquista ordenaron la destrucción de cientos de documentos y legajos relacionados con el diseño de la represión durante la guerra y la dictadura” (“About the Project”).

tomada en 1977 debido a que es posterior a la toma de la fotografía que se integra un cúmulo de información que anteriormente no se encontraba disponible. Es decir, sin la censura del franquismo, hoy es posible integrar en el análisis de los objetos y sujetos que aparecen en el presente de la fotografía la investigación posterior a los eventos y, por ende, se facilita la evocación de los eventos al tener la ventaja de incorporar nuevas piezas y detalles para la construcción de la memoria.

En las obras de Fuentes, Leguina y Aymerich, encuentro un eco del impacto social que tuvieron las excavaciones y exhumaciones que comenzaron en noviembre del 2002 de los ‘desaparecidos’ durante la Guerra Civil y el franquismo. Con estas exhumaciones se pretendía dar lugar a la ruptura con el conocido ‘pacto del silencio’, en parte debido a que “the Spanish parliament passed an unprecedented motion condemning Franco’s 1936 military uprising [...] as an illegal act of aggression against a democratically elected government”. Con este reconocimiento legal y por medio de las exhumaciones, se buscaba otorgar un sentimiento de redención con “the subsequent encounters and interactions between the living and the dead, and the multiple representations of the human remains and objects that were brought to light” (Renshaw 19-20).⁶³ No obstante, la ‘Ley 52/2007, de 26 de diciembre, por la que se reconocen y amplían derechos y se establecen medidas en favor de quienes padecieron persecución o

⁶³Entre las cifras con las que se cuentan: It has been calculated that there were some 350,000 deaths during the Civil War period of 1936–1939 (...) A disturbingly high proportion of these were deaths away from the battlefield. An additional 214,000 excess mortalities have been calculated for the period 1940-1942, as a result of hunger, disease and political repression related to the conflict (...) Around 500,000 people fled into exile at the end of the war. At the end of 1939, (...) there were more than 270,000 held in the regime’s prisons where political executions took place and where punishment beatings, starvation and lethal epidemics were commonplace (...) It has been estimated that 200,000 of the 350,000 war deaths were of Republicans. Of 270,000 Republican prisoners, 100,000 died in prisons and concentration camps in the postwar period. (Renshaw 22).

violencia durante la guerra civil y la dictadura’ (y entre estas medidas encontramos las exhumaciones) o, como también es conocida, la Ley de la Memoria Histórica (aprobada en el 2007 y promovida por el ex Primer Ministro José Luis Rodríguez Zapatero) ha traído consigo una ferviente polémica. Por ejemplo, en el 2011, el senador del Grupo Popular Joan Huguet afirmó que “esta Ley ha sido ‘sectaria’ porque ha beneficiado, principalmente, a entidades vinculadas a la izquierda” (en referencia al partido de Rodríguez Zapatero) (Huguet en Cervilla), mientras que entre el reparto de los fondos financieros destacó el que se hubieran beneficiado “al menos cinco entidades vinculadas a León, ciudad natal de Zapatero” (en Cervilla).⁶⁴

Pero si en el año 2005 se hablaba de una “inflación de memorias” (Colmeiro 14) y aún en el 2010 se señalaba que los espacios de memoria se habían convertido en sitios de “supermercado” sujetos al gusto del consumo y a la relevancia pasajera (Aguado 124-25), o bien en objetos cargados de “dosis de dolor y sufrimiento inconmensurables” (12), el cambio de gobierno (de Rodríguez Zapatero, al actual Primer Ministro Mariano Rajoy Brey) alteró el rumbo de la conversación en torno al seguimiento del rescate y evocación de la memoria; ya que mientras en el “2011 [...] los Presupuestos Generales del Estado la dedicaron 6,2 millones de euros, destinados exclusivamente a exhumaciones”, en el 2012, ya con Rajoy Brey en el gobierno, la cifra “se redujo a 2,5 millones” (Sanz). Una de las mayores críticas que recibió la Ley de la Memoria durante el gobierno de Rodríguez Zapatero se centró en la forma en la que se distribuyeron los recursos, pero, sobre todo, en que el costo de las exhumaciones no ocupara un mayor espacio en la agenda política. Sin embargo, con el gobierno de Rajoy Brey, el debate se ha

⁶⁴“El Gobierno de José Luis Rodríguez Zapatero, nieto de un republicano fusilado en León, aprobó unas subvenciones que se mantuvieron durante 5 años para pagar actividades de reconocimiento moral de las víctimas de la Guerra Civil y de la dictadura. Apenas un 35% de ese dinero fue dedicado a exhumaciones, el resto pagaba exposiciones, documentales y congresos, algunas actividades incluso organizad[a]s por universidades y sindicatos” (Barcala).

redirigido hacia la percepción de que el gobierno de Rajoy Brey considera a la memoria histórica como una “cosa del pasado” o, “como le gusta decir a Rajoy”, en donde se considera que lo relevante es que “[m]iremos al futuro” (Barcala).

De acuerdo al diputado Miguel Ángel Heredia, en el 2017, aún es necesario “revitalizar” la Ley de la Memoria para lo cual el “primer paso sería recuperar las dotaciones presupuestarias, congeladas durante la crisis. [Debido a que e]l PP dejó esta ley en cero euros no por cuestiones económicas, sino ideológicas” (en Marcos); de lo contrario, como afirma el periodista José Marcos, “[s]u aplicación en muchas ocasiones no tiene efectos prácticos al no disponer de dotación económica, por ejemplo, para financiar la excavación de fosas comunes de represaliados por la dictadura de Francisco Franco”. En contraposición con este desmoronamiento de la Ley de la Memoria, Layla Renshaw asegura que la re-materialización de los ‘desaparecidos’ se percibe en España como cierta clase de “posthumous reversal of the wrongs perpetrated against them”, puesto que la evidencia física legitima la presencia precisamente de quienes querían ser eliminados y, en cambio, da voz a quienes fueron marginalizados y silenciados por el régimen (11-12). Por tal motivo, las obras de Fuentes, Leguina y el trabajo fotográfico de Aymerich resultan todavía más relevantes, puesto que no sólo nos ayudan a combatir la creación de un nuevo pacto del olvido, sino que también, integran a la evocación a la generación de jóvenes que, en el siglo XXI, vive en medio de una política de la memoria cada vez más contradictoria.⁶⁵

⁶⁵La definición del vocablo ‘desaparecido’ resulta por sí misma compleja, puesto que “el término se usa en situaciones muy diversas” (Rubín 10). Johan S. Rubín explica que “[e]l desaparecido reconocido por el régimen franquista tiene sus orígenes pocos meses después del comienzo de la guerra civil española (1936-1939) en el Decreto 67 (BOE 27, 11 Nov 1936), en el que se hace referencia a ‘la desaparición de personas, combatientes o no’. El decreto califica la desaparición como una ‘consecuencia natural de toda guerra’, donde siempre existe la imposibilidad de identificar ciertos cadáveres” (14). Sin embargo, Rubín enfatiza que esta

Aunado a esto, es importante señalar que la evocación de la represión durante el tardofranquismo es menos estudiada que la memoria de la Guerra Civil o de la dictadura (vista como fenómeno global). Sin embargo, si es verdad que a partir de los años 60 se da una apertura en España como resultado de su integración a la Organización de las Naciones Unidas (en 1955) y que, por lo tanto, la sociedad española experimenta un mayor contacto principalmente “with northern Europeans who introduced progressive social trends, particularly around popular culture, fashion, and sexual behaviour” (Renshaw 24), también cabe destacar que aun a pesar de esta apertura y de la buena economía de la época, las “encarcelaciones políticas y ejecuciones continuaron todavía hasta los años 70, por lo que hay quienes aseguran que, de hecho, el régimen se endureció durante este periodo” (mi traducción) (24).

Por su parte, la transición a la democracia tampoco es vista como “a progressive or linear evolution from the dictatorship” (Renshaw 24). Por ejemplo, en *Lucha sindical, tortura y transición democrática: ‘el caso Tellez’* puede encontrarse información sobre “Juan Manzanares, militante de Acción Comunista, detenido en plena transición a la democracia [...], torturado salvajemente y liberado en junio de 1977” (Capdevila 14). Este caso nos recuerda que el deceso de Francisco Franco no se tradujo en un cese inmediato de la represión, ya que “uno de los

definición legal fue creada por el Estado de Franco con la intención de “compensar a las familias por haber perdido a su cabeza y sostén en ‘la *cruzada nacional*’” (mi énfasis) (14). Por lo que el término de entonces y el moderno difieren grandemente porque en el pasado “funciona[ba] más como una estrategia para resolver un estado excepcional, antes que un crimen excepcional que viola[ba] la ley internacional humanitaria”.

En este capítulo, al referirme a los ‘desaparecidos’ voy a utilizar la definición que brinda Rubín y que “se refiere a las (...) víctimas de la represión franquista, cuyos cuerpos yacen en fosas comunes. Pero, a diferencia de otros casos de justicia transicional, esas víctimas no fueron calificadas como desaparecidos durante la transición española, debido a las ideas entonces dominantes en el campo de la justicia transicional [(pacto del olvido)] y al poco empleo de la nueva categoría forense en los años setenta” (18).

objetivos del régimen, incluso ya muerto el dictador, era la desarticulación de las organizaciones políticas o sindicales de base” (Captevila 16).

La represión se sostuvo “hasta las vísperas de las primeras elecciones en junio de 1977” (16) y es justamente en este periodo (entre los últimos golpes de represión y las elecciones) que Fuentes ubica a los personajes de su novela *The Sleeping World*. Mosca (Carla), Marcos, La Canaria y Grito son compañeros universitarios que viven en la provincia (ficticia) de Casasrojas, un lugar que pronto se convierte en un limbo entre la represión y la libertad. Aquí, el grupo de jóvenes estudiantes buscan su lugar dentro de un mosaico de posturas y contradicciones que van de la añoranza por la tradición, a la liberación total. Por medio de la narración alrededor de los objetos, los personajes de *The Sleeping World* estimulan al lector a identificar las relaciones que sus poseedores tienen con este momento de incertidumbre política, pero también (como en el caso de Mosca y los medallones) construyen un lazo unificador entre la memoria del pasado y la agitada construcción de la memoria del presente.

Un medallón de memoria

Al comenzar la obra, nos enteramos que los padres de Mosca desaparecieron durante los inicios de la dictadura, mientras que su hermano (Alexis) desaparece antes de comenzar la transición hacia la democracia (en 1975). En la novela de Fuentes, es posible distinguir el tema de la desaparición de los opositores del franquismo por medio de las piezas de joyería (el collar y el medallón) y las carteras, así como la forma en la que esta desaparición cobra múltiples significados en el resto de la familia. Mosca describe: “Saints’ medallions, a spread-open wallet, sometimes a broken watch or a torn chain; the piles were never touched by anyone but the police. [...] When the medallions and wallets were found, the person they belonged to could be

identified and the family would know who had killed them” (30). Aquí, los objetos se convierten en transmisores de una historia puesto que la violencia sufrida por sus poseedores puede identificarse por medio del reloj inservible o la cadena que se ha roto luego de haber sido arrancada del cuello de su dueña/o. El que la cartera esté abierta es notable porque indica un movimiento físico que se relaciona con la intención de descartarla (como algo sin valor), mientras que los carnets de identidad tirados en la arena representan el despojo que sus propietarios han sufrido, el cual no sólo ha sido económico o moral, sino del cuerpo mismo.

Mosca explica que estos objetos no eran tocados más que por la policía, por lo que el control sobre los individuos se extiende y representa a través de las carteras, medallones y cadenas, las cuales se convierten en la voz de sus dueños al narrar la ausencia del individuo. Esto puede verse cuando Mosca comenta que “[t]he secret police all killed the same way. Left the same mark. The body gone but the victim’s saint medallion and wallet in the sand. They left the medallions because the people they took weren’t human anymore. They didn’t have names” (30). Aquí, Mosca no relata la tortura sufrida por los desaparecidos, sin embargo, los objetos abandonados a orillas del río guardan un mensaje implícito que la comunidad de Casasrojas relaciona con la violencia impuesta sobre las víctimas. Los ‘desaparecidos’ dejan de ser vistos como humanos por los perpetradores que establecen un antes y después de la tortura: “they [...] weren’t human *anymore*” (mi énfasis) (30). Si las carteras contienen carnets de identificación o no, es irrelevante puesto que para el perpetrador de igual manera son entes ‘sin nombre’, sin identidad.

Cuando Mosca y Abuela reciben las pertenencias de los padres de Mosca, ambas saben que ya no regresarán. Sin embargo, a través de los objetos, Abuela percibe la desaparición de forma distinta cuando logra visualizar una parte de sus seres queridos en el hogar. En este

sentido, la cartera del padre y el collar de la madre re-materializan el cuerpo de los seres queridos que han desaparecido, así, mientras la orilla del río es en donde yacen las pertenencias de otros desaparecidos y es este sitio el que figurativamente se convierte en el destino final de todos los cuerpos desaparecidos en Casasrojas, en el caso de los padres de Mosca, la situación cambia cuando la policía traslada las posesiones del río a la casa. Por ejemplo, al respecto de la forma en la que las familias perciben los lugares en donde se sabe pueden estar los restos de sus seres queridos desaparecidos, Renshaw concluye que:

lying in los montes communicates [...] a liminal, undomesticated, unquiet space [...]

There is also a degree of absolution in maintaining that one's relative is 'scattered' in the "mountains", as this implies the practical difficulties of reclaiming the remains. [...]

Another spatial category that is used frequently, [...] is las cunetas [...t]his is indeed a common location for clandestine burials in Spain, resulting from roadside executions of prisoners [...]. In conversation, people elaborate upon it [...] as an undignified, belittling, liminal "non-place", far away from the communities the dead came from. (142).

De esta manera, a pesar de haber sido entregados directamente por las autoridades que ordenaron las ejecuciones, el sitio que figurativamente Mosca y Abuela crean para los cuerpos de los padres de Mosca se encuentra en el hogar debido a que los objetos son llevados hasta la puerta de su casa. Mosca recuerda: "the police coming to the door with our mother's necklace" y "[t]hey handed Abuela my father's worn leather wallet and my mother's necklace—a gold medallion [...]. I never saw them again" (Fuentes 31). La acción de trasladar los objetos modifica el simbolismo alrededor de ellos.

Es decir, "there is something in this movement of objects from the commercial to the private sphere, from public display to private ownership, from the generaliz[ed] other [...] to the

particular consumer and self [...]” que altera el significado que se construye en torno a los objetos (Gibson 12); si los montes son alegorías de un umbral inquietante o de un limbo salvaje en donde los restos yacen esparcidos, y las cunetas alegóricamente destinan a los desaparecidos a convertirse en vagabundos y desterrados, en el caso de los padres de Mosca, el simbolismo cambia cuando los objetos son transportados a la intimidad de la casa.

Lo anterior puede verse cuando Mosca habla del apartamento en donde vive con Abuela. Mosca describe que “[a]bove the television was an altar with photos of [her] parents and saints. [...] The whole apartment was an altar to the dead, the disappeared, the lost, the gone. Nestled next to the faded photos of [her] parents was a new addition—a picture of [her] and [her] brother as kids” (Fuentes 15). La mezcla de las fotografías familiares con las imágenes de los santos y las fotografías de los vivos con las de los muertos, nos ayuda a identificar la forma en la que los objetos unifican a los individuos en un solo espacio y en un mismo plano emocional. Aquí, no hay un énfasis en la tragedia o en la causa de muerte de los sujetos, por el contrario, el que estén colocados en un altar subraya la muerte como un proceso digno, de respeto y reverencia.

Además, el que los padres de Mosca compartan el altar con los santos puede verse como el deseo de protección divina hacia los seres queridos fallecidos, pero también como un reflejo de esa idealización que Mosca y Abuela crean en torno a ellos. Susan Steward (al respecto del *souvenir*) comenta que “[t]he idealized body implicitly denies the possibility of death— it attempts to present a realm of transcendence and immortality” (133), por lo que, en el caso de los padres de Mosca, la evocación se desplaza entre el recuerdo de los padres como seres humanos, al de dos figuras mitológicas capaces de trascender y vivir en un nivel espiritualmente inmortal.

El apartamento de Abuela se convierte en un centro de memoria familiar, en donde (a pesar de la afirmación de Mosca) no es la muerte *per se* la que ocupa un lugar, sino el constante

recuerdo de lo que representa esa pérdida. Para Abuela, la muerte se traduce en la imposibilidad del acto de recuperar, puesto que los nietos (ambos vivos en este momento) también ocupan un sitio en el altar. En este caso, la niñez es lo que se ha perdido, lo que ha desaparecido es la inocencia de Alexis y de Mosca, por lo que no es un altar que reverencia la pérdida del cuerpo, sino un altar que añora la memoria del ritual familiar cotidiano. Cuando Abuela le agrega una función más al televisor que está debajo del altar, ella logra construir un espacio de convivencia entre vivos y muertos.

El sitio que Abuela selecciona para el altar nos ayuda a reflexionar sobre la dinámica familiar, puesto que “[l]a configuración del mobiliario es una imagen fiel de las estructuras familiares y sociales de una época” (Baudrillard 13). Por lo tanto, la selección de la zona común del televisor para simbólicamente reunir por medio de los objetos a Mosca y Alexis con sus padres desaparecidos, y a la Abuela con sus nietos niños (ahora adultos) se comprende al pensar que “[c]ada habitación [...] corresponde a las diversas funciones de la célula familiar [...] y que [l]os muebles [...] se ordenan alrededor de un eje que asegura la cronología regular de las conductas” (Baudrillard 13). Así, Abuela recrea y evoca un pasado familiar aún a pesar de la pérdida.

Al culminar con las entrevistas llevadas a cabo con un grupo de personas en proceso de duelo, Gibson determina que “some objects do not trigger feelings of attachment, or specific memories or stories, [such as] most household effects that are mass-produced and occupy collective household spaces and forms of use” (4). Entre los objetos que Gibson determina que no detonan memorias se encuentra el televisor; por lo tanto, es la colocación del altar sobre el televisor lo que logra que Abuela repita el ritual de la congregación familiar. El televisor no es el detonante de la memoria, pero frente al televisor Abuela y Mosca se reúnen a conversar, sobre el

televisor se ha colocado el altar, y junto al televisor Abuela guarda la caja que contiene el collar de la madre y la cartera del padre. Con esta transformación del área común del televisor, los objetos re-materializan lo perdido y de esta forma sus previos dueños son evocados para participar en la integración familiar.

En el caso de Alexis, el simbolismo que se construye alrededor del medallón es distinto al de los padres de Mosca, principalmente porque Mosca se resiste a que su hermano (recientemente desaparecido) se convierta en una presencia etérea. En cambio, Mosca “threw Alexis’s wallet in the river” (69) junto con su propio medallón, guarda el carnet de identificación de su hermano y finalmente se pone “Alexis’s medallion. San Judas Tadeo, the keeper of helpless prayers” (70). Para quienes han sobrevivido a un ser querido, “los objetos que quedan son significativos rastros de memoria y ofrecen una conexión con el cuerpo ausente de quien ha fallecido” (mi traducción) (Gibson 2). Por lo tanto, a pesar de que Mosca se deshace de la cartera, (quizá porque la función de este objeto es de carácter económico y el personaje no relaciona esto con la personalidad de su hermano) la memoria continúa relacionada con la cartera. Lo anterior lo podemos ver con la decisión de sumergir tanto la cartera de Alexis, con su propio medallón; de esta manera, la memoria familiar se manifiesta en la intención de sumergir ambos objetos ‘acompañándose’ de la misma forma que cotidianamente lo hacían los personajes cuando los dos estaban vivos.

Además, es relevante el que Mosca elija el río para deshacerse de la cartera de Alexis, ya que “las personas tienden a sentirse mal cuando se despojan de las posesiones de sus muertos”, esto es debido a que “algo de la persona permanece atado al objeto y es por lo cual hay varios rituales de despersonalización que permiten limpiar los rastros de la otra persona o que reducen esos residuos adjuntos a los objetos” (mi traducción) (Gibson 15). Mosca lanza al río ambos

objetos recreando la memoria de los dos hermanos que de niños recorrían este lugar, pero para poder despojarse de la cartera que aún detona la memoria de su hermano, Mosca lleva a cabo este ritual que limpia los restos de Alexis que le ha atribuido al objeto. Para Gibson, “washing clothes before giving them away is an important rite and so too is placing objects in detached places and spaces so that people can more readily ease them out of their lives and sense of self” (15). Simbólicamente, el lanzar la cartera al río permite que el agua se convierta en el elemento purificador de la violencia sufrida por Alexis y también facilita el acto de deshacerse del objeto al “lavarlo” y dejarlo perderse en una corriente impredecible.

El que Mosca sustituya su medallón por el de Alexis y el que se quede con el carnet de identificación puede leerse como una integración de la identidad del hermano desaparecido a la suya, pero también representa el deseo de una conexión con el cuerpo ausente de su hermano. Esta conexión entre los objetos que los desaparecidos portaban en el cuerpo y quienes posteriormente reciben las pertenencias puede entenderse al pensar que la joyería es percibida como un fragmento o extensión recuperada del cuerpo perdido. Renshaw asegura que “[a]bove all, necklaces and rings are often conceived of as permanent extensions or additions to the body, in that they can be worn perpetually without ever being removed” (159). Steward también define el significado de los accesorios como un apéndice y como “the addition to the body which forms an attachment, transforming the very boundary, or outline, of the self” (xi), por lo que el medallón de Alexis se convierte en el lazo de unión entre Mosca y su hermano cuando Mosca incorpora a su propio cuerpo esta extensión de Alexis. Así, el medallón mantiene unidos a los hermanos a pesar de la ausencia.

Si recordamos que el medallón que pertenecía a Alexis contiene la figura del patrón de los casos perdidos (San Judas Tadeo) y que ahora este medallón se encuentra en el cuello de

Mosca, el medallón unifica también a los hermanos al ‘etiquetarlos’ como ‘casos perdidos’, ‘difíciles’ y ‘desesperados’, y de esta manera, el objeto prefigura para los dos hermanos una serie de circunstancias similares. A lo largo de la novela, el lector puede comprender que ambos son jóvenes perdidos en la represión de su país, con sueños de libertad casi imposibles de alcanzarse, pero también los dos hermanos luchan por alcanzar su ideal aún a pesar de la situación desesperada en la que viven. Ante la desaparición del cuerpo de su hermano, el medallón de Alexis es lo que le permite a Mosca sentir a su hermano materializado de alguna forma puesto que, como Steward explica en relación al *souvenir*, “the memory of the body is replaced by the memory of the object” (133).

Después de que Alexis y Mosca ven a la policía entregarle las pertenencias de sus padres a Abuela, Mosca se da cuenta de lo que representan los objetos apilados a la orilla del río: “warnings in gold on the sand” (31). Los objetos en la arena se han dejado a manera de amenaza y el acto de haber llevado las pertenencias de los padres de Mosca y de Alexis a la casa de Abuela puede interpretarse como el deseo de asegurarse de que la amenaza llegue a su destino (puesto que Abuela no va al río), pero también, como una intervención de Marcos (quien es amigo de Alexis y sobre quien luego se descubre es hijo de un torturador). Si Marcos utilizó su influencia para que Mosca y Abuela recibieran las pertenencias de Alexis, esto representaría el deseo de Marcos de facilitar, a través de la entrega de los objetos, un sentimiento de ‘cierre’ al comunicarle a la familia que esta vez Alexis no regresará. Mosca recuerda el día en que “[a] man stepped out of the tall grass and placed his hand on Alexis’s shoulder [...]. ‘Stay away from here’ was all he said. ‘This isn’t for you’. As soon as the man stepped out of the grass, [Mosca] realized what the piles were” (30). Es en este momento cuando Mosca establece la relación entre los objetos llevados a su casa y los objetos apilados en la arena. Mientras que los primeros

guardan un significado íntimo y familiar, los segundos se convierten en tabú para la comunidad de Casasrojas.

De acuerdo a Sigmund Freud, “[f]or us the meaning of taboo branches off into two opposite directions. On the one hand it means to us sacred, consecrated: but on the other hand it means, uncanny, dangerous, forbidden, and unclean [...] something like the concept of reserve inheres in taboo; taboo expresses itself essentially in prohibitions and restrictions” (26). En este caso, las pertenencias de los desaparecidos guardan la memoria de sus poseedores y son objetos consagrados en cuanto a que representan la conversión de hombres y mujeres a víctimas que ocupan un espacio fuera del ámbito terrenal. De acuerdo a la *Real Academia de la lengua española* lo sagrado es “digno de veneración [...] por estar relacionado con la divinidad [...] es objeto de culto por su relación con fuerzas sobrenaturales”. Los objetos indican la muerte de sus poseedores y por lo tanto se les pone en contacto con la esfera de lo divino, lo cual les concede respeto al encontrarse fuera del alcance del entendimiento de los vivos.

Por otro lado, Gibson explica que a lo largo de su investigación ha observado que “[e]veryday objects and personal possessions end up in unexpected places because of natural disasters, war and human travel” (12). Es por esta razón que “[t]he objects of disasters and genocide are often experienced as unhomely or haunting, because they are reminders of trauma and its disorder, both psychologically and geographically” (13). En contraposición con esta afirmación, la percepción de la comunidad de Casasrojas en relación a los objetos cambia cuando observa que la colocación ha sido intencional. Los objetos apilados son indicativos del miedo que el régimen se propone ‘sembrar’ en la comunidad y de la construcción de un mensaje deliberadamente planeado.

Por medio de esta estrategia, los objetos se convierten en la representación de un tabú que se fortalece por la autocensura que impide mover los objetos y por el silencio (impuesto y voluntario) de la comunidad: “It didn’t need repeating” puntualiza Mosca (30). El que los objetos hayan sido tocados por los torturadores y el que encierren una advertencia dirigida a quienes se atrevan a cuestionar al régimen convierte a los objetos en lo impuro e inquietante que Freud considera forma parte del Tabú. El tabú expresa una conciencia de la fragilidad no sólo del cuerpo, sino de la inestabilidad de los discursos que se considera ordenan y protegen al mundo. Por lo tanto, lo que nutre al tabú alrededor de los objetos es la sensación de vulnerabilidad y el subsecuente temor a sucumbir de la misma forma que lo hicieron los dueños de las pertenencias abandonadas en el río.

La forma en la que los objetos cambian de significado al atribuirles una memoria varía de persona a persona, de su relación con el espacio, de la forma en que se han acomodado en ese espacio y del momento que ocupan. Jean Baudrillard encuentra que “[e]xisten casi tantos criterios de clasificación como objetos mismos: según su talla, su grado de funcionalidad [...], el gestual a ellos vinculado (rico o pobre, tradicional o no), su forma, su duración, el momento del día en que aparecen [...y] la materia que transforman [...] (1). Por su parte, Renshaw explica que en su estudio del proceso de exhumación también fue necesario establecer “[d]ifferent categories of personal possession [...] depending on their material, former function, and relation to the body, as well as on a set of imaginative associations that might be specific to [their] cultural and historical context” (183). En *The Sleeping World*, encuentro que Fuentes toma en consideración estas diferenciaciones al construir la historia alrededor de los objetos que incorpora.

La narrativa de Fuentes conjuga las consideraciones de Baudrillard y Renshaw al otorgarles a los objetos una función que va más allá de los procesos de mercadeo y en cambio,

encuentro que en la obra de Fuentes está presente la definición de consumo de Jean Baudrillard, quien considera que el consumo es “un modo activo de relacionarse (no sólo con los objetos, sino con la comunidad y con el mundo), un modo de actividad sistemática y de respuesta global en el cual se funda todo nuestro sistema cultural” (XIII). Por medio de los objetos, *The Sleeping World* articula la historia de los desaparecidos durante el régimen y aborda la represión durante el tardofranquismo, pero muy en particular, la narrativa alrededor de los objetos expresa los miedos, rituales familiares y memorias de sus dueños, e incluso (alegóricamente) re-materializa el cuerpo de un pasado que se creía perdido.

Memoria fotográfica: *El corazón del viento y Manifestación feminista*

Las fotografías como objetos son otro medio por el cual es posible aproximarse al estudio de la memoria. No obstante, en España “[n]o es hasta la década de los setenta que la reflexión sobre la fotografía, sobre su función social y su ubicación respecto de los demás medios [...] se conforma como un ejercicio con un ámbito teórico propio” (Mira Pastor 11). Desde luego, como Enric Mira Pastor comenta, pese a que ya se habían publicado los trabajos de Walter Benjamin (en los años treinta) y de Susan Sontag (en los años 70), “la actitud que ha cundido entre los estudiosos ha sido la de una cierta desconsideración [...] agrio debate que rodeó a la fotografía en sus orígenes, la polémica acerca de su estatuto artístico o meramente técnico” (Mira Pastor 11). En España, “hasta la segunda mitad de los años setenta no comienza a publicarse [sino] una contada producción autóctona de literatura fotográfica” sobre la cual cabe “reconocer las investigaciones de Isidoro Coloma Martín, Lee Fontanella, Joan Fontcuberta, Marie-Luise Sougez o Miguel A. Yáñez Polo” (11). Es por esto que “[l]a producción fotográfica realizada bajo el franquismo hasta nuestros días ha permanecido todavía a oscuras” (11).

Susan Sontag afirma que desde 1839 “se ha fotografiado casi todo” (15), por lo que esta compilación de imágenes nos da “la impresión de que podemos contener el mundo entero en la cabeza, como una antología de imágenes”, en donde “[c]oleccionar fotografías es coleccionar el mundo” (Sontag 15). No obstante, para Sontag, “la fotografía se ha transformado en una diversión casi tan cultivada como el sexo y el baile, lo cual significa que la fotografía, como toda forma artística de masas, no es cultivada como tal por la mayoría. Es sobre todo un rito social, una protección contra la ansiedad y un instrumento de poder” (22). En contraposición con esta apreciación de la fotografía, Marianne Hirsch percibe el valor de la fotografía especialmente “cuando los familiares se encuentran dispersos y cuando las relaciones han sido destrozadas” (como es el caso de las familias de desaparecidos), por lo cual la fotografía se convierte en la herramienta que proporciona “cierta ilusión de continuidad a lo largo del tiempo y espacio” (mi traducción) (xi). Para Hirsch, una fotografía va más allá de la banalización y ‘diversión’ de las masas, por lo que su trabajo *Family Frames* invita en cambio a analizar la forma en la que se perpetúan los mitos familiares, de exponer “sus historias complicadas, pasiones y rivalidades, sus tensiones y ansiedades” (mi traducción) (7).⁶⁶

A pesar de que Hirsch enmarca su análisis en su noción de postmemoria, aquí extendiendo su apreciación de las fotografías como objetos “of questioning, resistance, and contestation” (7) a los ‘préstamos de la memoria’. Los cuales, si bien crean una distancia con la representación del trauma, también comparten la idea de que las fotografías ofrecen una ilusión de continuidad de la

⁶⁶Quiero destacar que esta contraposición entre Sontag y Hirsch es una deducción personal al reflexionar sobre ambos trabajos. Sin embargo, Hirsch no sólo conversa e incorpora a Sontag en su trabajo, sino también incluye a algunos de los pilares en el estudio de la fotografía como Roland Barthes y Walter Benjamin. Para mayor referencia sobre las teorías canónicas de la fotografía, se puede ver *La cámara lúcida*, así como *Image, Music, Text* de Roland Barthes, y *Sobre la fotografía* de Walter Benjamin. Todos estos textos son ‘casi irremediamente’ mencionados en los análisis de fotografía.

memoria. Asimismo, en la novela *El corazón del viento* de Joaquín Leguina y en la fotografía *Manifestación feminista* de Pilar Aymerich puede observarse el uso de la fotografía y los sujetos fotografiados como vehículos de denuncia y disidencia de los viejos valores tradicionales que el franquismo estableció en torno al papel de la mujer.

Santos Alonso comenta que “[a] diferencia de sus tres novelas anteriores” en *El corazón del viento*, Leguina “se alimenta de la memoria y de las condiciones ideológicas” (48). Para Santos Alonso, la novela refleja una serie de historias narradas con un “tiempo de maduración y distanciamiento suficientes como para ser recreadas, no con la quemazón de las heridas aún abiertas, sino con la sugestión del artificio literario” (48). A pesar de que la crítica académica no ha incorporado a Leguina a sus estudios, “quizá [porque su obra] sea demasiado reciente” (Peña Rodríguez⁷), la novela *El corazón del viento* “revisa con valentía y desgarró los sucesos históricos y los enfrentamientos políticos y sociales de los dos países en los que participaron los obreros y estudiantes” (Santos Alonso 48).⁶⁷ Por su parte, Francisco José Peña Rodríguez describe la estética de Leguina como:

un compromiso estético con las técnicas y principios de la narrativa de los años setenta (novela negra, replanteamiento del enfoque de la memoria, novela histórica), pero [...con] una identificación ideológica más amplia que la reflejada en los textos de las décadas anteriores. Por [...lo cual,] desde mediados de los años noventa la narrativa, fundamentalmente dirigida a jóvenes nacidos después de la muerte de Franco y educados en democracia, se centra en presentar los acontecimientos históricos [...] (11).

⁶⁷Francisco José Peña Rodríguez comenta que a pesar de que Leguina “es más conocido socialmente por haber sido, entre 1983 y 1995, presidente de la Comunidad Autónoma de Madrid [...] su obra literaria dista mucho de ser irrelevante”, aunado a esto, Peña Rodríguez asegura que la crítica periodística “tiene en ocasiones más interés por revelar rencores por su antiguo cargo político que por la importancia del texto que analiza” (7).

Este comentario puede verse reflejado en *El corazón del viento* con los momentos de efervescencia política en los que se sitúa la novela y que son principalmente de 1962 a 1973 en España (que es el lugar de origen del protagonista), y alrededor del golpe de estado orquestado por Augusto Pinochet (1972-1973) en Chile.⁶⁸ César Moncada es un joven de provincia que, con los esfuerzos de su padre, su inteligencia y su gusto por el estudio se va a Madrid para convertirse en maestro. César es el orgullo de la familia, lleva una muy buena relación con sus hermanos y tiene una novia en Fabero que lo espera para casarse. Todo parece indicar que el futuro de César está destinado al éxito y la tranquilidad hasta que, una vez en Madrid, se enfrenta con la oposición de los estudiantes y obreros al régimen de Franco.

Poco a poco, César deja que su impulso político despierte y comienza a participar activamente con los grupos estudiantiles antifranquistas. En las reuniones de su partido (el Partido Socialista), César conoce a Francesca Lenzi, con quien comienza una relación libre de prejuicios, compromisos y revolucionaria hasta que César es detenido por la policía franquista y hasta que su amigo (también detenido) muere casi en las mismas circunstancias que Enrique Ruano. En la segunda parte del libro, César decide irse a Chile como maestro. Una vez en Chile, César se une al Partido Unión Popular y espera la llegada de Francesca, no obstante, una vez en Chile, Francesca decide ingresar a las listas del GAE (Grupo de Acciones Especiales) y desilusionada por la afinidad política de César, termina dejándolo por el líder de su partido (“el rubio” Lautaro).

⁶⁸Peña Rodríguez documenta que “[e]n 1973, (...) el autor vivía en el Chile de la Unión Popular, coalición política ésta que apoyaba al presidente socialista Salvador Allende. El que después fue también líder socialista en España, vivió *in situ* el golpe de Estado de Augusto Pinochet y el fin físico de Allende, de su presidencia, la de Unión Popular y de la democracia formal en el país andino. Todo ello ha formado parte intelectual de la estética leguiniana y es tema principal en *El corazón del viento*” (198). En la obra de Leguina “[n]o sólo la historia, sino también la política o la combinación de ambas, están presentes” (Peña Rodríguez 12).

La presencia de las fotografías como objetos detonantes de memoria puede verse cuando Francesca invita a César por primera vez a la habitación. César relata que “Francesca fue volviendo del revés los portafotografías en los cuales aparecían sus padres con el coliseo romano al fondo, los abuelos en actitud hierática, ella y su hermano en un parque, y [que] cuando hubo ocultado las caras de toda la familia, retiró el edredón de plumas y la sábana encimera” (191). Sontag explica que “[m]ediante las fotografías cada familia construye una crónica-retrato de sí misma” (23) y la actitud de Francesca deja entrever esta característica cuando el personaje inhibe su libertad sexual ante la representación visual de la narrativa creada por la familia Lenzi. No es hasta que Francesca oculta las fotografías que deja de sentirse censurada, pero sobre todo no es hasta que ella deja de ver las fotografías que internamente rompe con la narrativa ‘irreprochable’ de la familia. La solemnidad de los abuelos, la inocencia de los niños en el parque y el rito de la familia honorable que visita un sitio de lucha bélica y (ahora) de alta cultura se encuentran presentes en estas imágenes, en donde la libertad sexual está ausente de la crónica elaborada por los Lenzi.

Por medio de la fotografía del viaje familiar al coliseo, la familia proporciona la narrativa con la que se va a presentar ante la sociedad. Por lo tanto, resulta significativo el que la familia elija el coliseo puesto que se trata de una estructura de poder y prestigio que representa sobre todo la figura del padre (el argentino que radica en España Alejandro Lenzi). Las fotografías no se encuentran en el espacio público de la casa por lo cual el recordatorio se deja presente alrededor de la intimidad de la cama. Es en la habitación en donde la familia decide colocar las fotografías como una advertencia de los estándares a los cuales están sujetos quienes ocupan el lecho. De esta manera, la fotografía se muestra como una conexión entre el padre de Francesca (Alejandro) y el ‘padre’ régimen, puesto que antes de entrar al espacio en el que se encuentran

exhibidas las fotografías, Francesca comenta que no puede concebir que su padre “se aproveche de un régimen militar” (189). Por lo tanto, una vez en la recámara, Francesca necesita desarticularse de la vigilancia del padre y de su “inconcebible” relación con un régimen militar.

El acto de ocultar las fotografías para poder realizar el acto sexual, nos lleva a observar que pese a que “[t]he mentality of many students can be characterized at this point as secularized and hedonistic” y aun cuando en los años 1960 y 1970 “the generalized tendency was directed towards forms of ‘modern’ behavior in all aspects of life, religion, sexual conduct, reproductive behavior, and with regards to social inequality” (Bernecker 78), el cambio no ocurrió de forma instantánea. Si bien “los cambios socioeconómicos de los años sesenta y principios de los setenta influyeron sin precedentes en todo el espectro de actitudes y valores” (mi traducción) (Townson 15), la transformación en la mentalidad de la sociedad no se llevó a cabo como un “cambio radical de ‘viejos’ valores y actitudes por ‘nuevos’, sino como un proceso de asimilación en donde se integraron algunas actitudes y valores, mientras que otras se descartaron o reformularon” (mi traducción) (15). Esta tensión entre las normas establecidas por el régimen y la libertad sexual de los jóvenes de la época se muestra a través de Francesca, quien se rebela contra las normas tradicionales al tomar la iniciativa y llevar a César a la habitación, pero también, al auto censurarse ocultando las fotografías.

Luego de la desaparición de Francesca durante el golpe de estado de Pinochet (que considero como un gesto que evoca la dictadura de Franco), César se dirige a la embajada española para pedir ayuda. Aquí, el embajador solicita los archivos de Francesca en donde “[...] estaba la fotografía de carnet que se había hecho nada más llegar a Santiago” y con la cual “[p]ondrían en marcha los mecanismos habituales con la policía chilena” (398). Renshaw comenta que, durante las exhumaciones, “the emphasis was placed on identifications achieved

through antemortem data, particularly photographs, personal possessions, and letters” (183), por lo cual, la fotografía se considera como una forma de representar la identidad. Es por esto que a pesar de que Francesca se encuentra desaparecida, la fotografía del pasaporte delinea las características del cuerpo que se intenta encontrar y a su vez valida su registro oficial ante las instituciones que organizan a la sociedad. Juan Miguel Sánchez Vigil y Belén Fernández Fuentes aseguran incluso que “[n]uestra presencia, nuestra identidad en definitiva, continúa siendo cierta desde la fotografía” (194), pues si bien la documentación que sólo incorpora texto deja rastro de la presencia, la fotografía se percibe como una prueba irrevocable por su indexicalidad.

Sánchez Vigil y Fernández Fuentes comentan que “el retrato fotográfico [es] el certificado de presencia del individuo, el documento que legitima socialmente, la constatación incluso de nuestra existencia” (189). Las tarjetas de identificación que incluyen una fotografía “valida[n] (revalida[n]) la información contenida [...] por lo que nuestra existencia depende, al menos parcialmente, de la similitud de rasgos entre el ‘yo presente’ y el ‘yo representado’” (189). Si bien Francesca no se encuentra presente físicamente, su fotografía se convierte en la representación de lo que se intenta recuperar; por lo que el acto de reconocer la fotografía de Francesca ante el embajador, les otorga a ambos la sensación de un posible re-encuentro entre la imagen y el sujeto de esta imagen.⁶⁹

Además, la fotografía de retrato sugiere una serie de cuestionamientos sobre los cuales existe la percepción de que las respuestas se encuentran dentro de la misma fotografía: “¿Quién es el tipo? ¿Cómo se hizo la fotografía? ¿Cuándo? ¿Dónde? ¿Por qué se retrató?” (Sánchez Vigil

⁶⁹Cabe señalar que “[e]n España la fotografía no fue incorporada al Documento Nacional de Identidad hasta el año 1946, cuando por orden ministerial de 7 de mayo se modificó la normativa anterior, indicando que: “Ha de llevar, además del texto que se señale, una impresión dactilar y la fotografía del titular” (Sánchez Vigil y Fernández Fuentes 193).

et al 190) así, al mirar la imagen, el observador cree reconocer “una forma de vestir, [...] posturas, gestos, usos y costumbres” (190). Es por esto que cuando el embajador le muestra la fotografía de Francesca a César, el embajador no sólo intenta constatar la equivalencia de rasgos físicos, sino todo el cúmulo informativo sobre la identidad de la desaparecida que se piensa está incorporado en la imagen.

Por su parte, César y su nueva amiga Clara (“Caperucita”) continúan con la búsqueda de Francesca y para ello, ambos hacen uso de la fotografía: “Clara, que llevaba consigo dos fotos de Francesca, llamó a la puerta de la casa inmediata, [...] En cuanto vieron las fotos, la reconocieron. En efecto, el rubio y ella vivían en esa casa” (404-405). Sobre esto, es necesario enfatizar que Clara sólo conoce a Francesca a través de los objetos, en específico a través de la ropa de Francesca (que ahora Clara usa) y las fotografías. No obstante, es Clara quien logra encontrar la casa que ocupaba Francesca y es ella quien se convierte en un personaje clave en la resolución del misterio alrededor de la desaparición. Por lo tanto, si bien César es quien ha vivido y compartido una relación sentimental con Francesca, Clara cree conocer a Francesca por medio de sus pertenencias.

En este sentido, “it is not necessary for memories to be shared through a common bond of living or having been alive at the time and place of the photographic image”, de la misma forma que “[i]t is not necessary for memories actually to be connected to the photograph [...] since] it can trigger something outside the frame” (Gibson 81). Clara nunca ha conversado con Francesca, nunca ha estado en España (lugar de origen de Francesca), sin embargo, Clara ha creado un vínculo con Francesca que la compromete a formar parte de su búsqueda, incluso poniendo en riesgo su propia seguridad. La fotografía detona en Clara la memoria de su propia lucha revolucionaria, algo que no se encuentra retratado pero que se conecta con el recuerdo de quien

observa la fotografía. Mientras que en la fábrica todos llamaban a Clara “Caperucita. ‘Por roja’” (26), a Francesca (a pesar de ser española) la llamaban “la italiana” (61) como un guiño al Otoño Caliente y a las Brigadas Rojas (el primero un periodo y el segundo un movimiento italiano que en 1968 se relacionaron con las revoluciones del proletariado).

Después de que César se entera de lo que le ha sucedido a Francesca, César decide sustituir el recuerdo de su imagen presente en la fotografía del pasaporte por el rostro de Clara. César relata que ante el peligro en el que se encuentra Clara, él busca “el pasaporte de Francesca y se lo m[uestra].—No nos parecemos en nada —comentó, decepcionada [Clara].—Solo es preciso cambiar la fotografía —le di[ce]” (422). El acto de sustituir la fotografía de Francesca puede entenderse al pensar que la funcionalidad de algunos objetos “persiste inclusive después de que su función ya no es necesaria para su dueño, este efecto de supervivir a la agencia humana es experimentado como algo inquietante” (mi traducción) (Renshaw 160).

El pasaporte representa la vía de escape que Francesca ya no necesita y el único impedimento para recuperar la función de este documento es la fotografía de Francesca. Al respecto, César narra que “[p]or suerte, el pasaporte verde de Francesca se había tramitado con prisas, pues la foto estaba unida a la página del documento mediante grapas normales, fáciles de sustituir” (423). De esta forma, la función del objeto supervive a su dueña y se re-activa cuando “[m]aquillada como una actriz, Clara se coloc[a] frente a la cámara del fotógrafo con la mejor de sus sonrisas [...] de tal suerte que la foto de Clara sustituy[e] con perfección a la de Francesca” (423). Más allá de que Clara adopte la identidad de Francesca, de lo que se apodera es de la movilidad que representa el pasaporte.

Si para Clara la sustitución se convierte en la oportunidad de escape que el cuerpo de Francesca ya ha perdido, para César se trata de una expresión del proceso de duelo. Gibson

explica que “[w]hile getting rid of objects is a response to grief, even an act of grief, it is also a way of blocking emotion” (17). La fotografía del pasaporte le recuerda a César los futuros viajes perdidos y el haber sido abandonado permanentemente, por lo que es la imagen de Francesca congelada en un momento irrepetible lo que lo impulsa a deshacerse de la fotografía. Esto puede relacionarse con la confusión “del sujeto con el objeto” que se le atribuye al proceso de duelo (mi traducción) (17). No obstante, cuando las personas en duelo se deshacen de los objetos de los seres queridos que han fallecido, “people think that they are moving forwards, when in fact it is *they* who are left behind” (17) (énfasis en el original), por lo que el despojarse de los objetos, en realidad, no garantiza que el dolor de la pérdida desaparezca (Gibson 17). Bajo esta óptica, puedo interpretar que César se deshace de la fotografía en un intento por recuperar control emocional, de decir yo también me despojo de ti. Simbólicamente, César sustituye su sentimiento de abandono y pérdida con la posible compañía de Clara, por lo que la fotografía se convierte para el personaje en una válvula emocional.

Por su parte, Pilar Aymerich, “known for her portraiture and for her coverage of the political transition in Spain during the late 1970s” (Nilsson “A Photographer’s” 251), nos muestra con sus fotografías un periodo histórico que sería prácticamente inaccesible de otra manera.⁷⁰ Esto a pesar de que la capacidad de la fotografía como fuente de memoria ha sido cuestionada principalmente sobre la base de la afamada cita de Roland Barthes, quien en *Camera Lucida* afirma que “[n]ot only is the Photograph never, in essence, a memory [...], but it actually

⁷⁰La Carrera de Pilar Aymerich “actually began during the Franco dictatorship, when censorship was still in place” (Nilsson “A Photographer’s” 251). Maria Nilsson detalla que “Aymerich has exhibited her work, nationally and internationally, on over 40 occasions. One of her most recent projects is a retrospective exhibition of 50 of her photographs from the transition period. Titled “Memória d’un temps, 1975-79”, the exhibition was shown at the Museo d’Historia de Catalunya, between December 14, 2004 and February, 2005 (...). Her photography has been featured in over twenty books on diverse topics (...)” (254).

blocks memory, quickly becomes a counter memory” (91). Al respecto, quiero aclarar que Barthes explica que esa es su *experiencia personal* sobre todo debido a que “the Photograph does not ‘steep’ the bedroom: no odor, no music, nothing but the *exorbitant thing*” (énfasis en el original) (91); pero si para Barthes la exclusión de los sentidos (del gusto, olfato y oído) y el impacto que la imagen ejerce sobre el sentido de la vista es lo que anula el recuerdo de la experiencia vivida, en cambio, cuando la fotografía es el único vehículo de aproximación a un *momento no experimentado*, ésta se transforma en una herramienta “rather than an obstacle in memory work” (Nilsson “On Photography” 3).

Para Barthes, la fotografía no ‘necesita’ decir “*what is no longer*, but only and for certain *what has been*” (85); esta distinción resulta relevante para la estética de los “préstamos de la memoria” debido a que, arguyo, nos ayuda a distinguir entre el evento experimentado y el no experimentado. Por ejemplo, así como para los objetos de uso cotidiano no es indispensable la atribución de significados traumáticos, para Barthes “[i]n front of a photograph, our consciousness does not necessarily take the nostalgic path of memory [...], but for every photograph existing in the world, the path of certainty: the Photograph’s essence is to ratify what it represents” (85). Mi interpretación al respecto es que cuando *no* se ha experimentado el evento, la imagen fotográfica expresa “lo que ha sido”, es decir, se convierte en un documento certero que ratifica la memoria; mientras que, cuando el evento *sí* ha sido experimentado, es cuando la imagen se sobrepone a la memoria al inundar “*the sight by force*” y al anular la experiencia de los sentidos (del gusto, olfato y oído) (énfasis en el original) (Barthes 91).

Con esta perspectiva, el observador contemporáneo puede adentrarse a través de las fotografías de Aymerich a un contexto ajeno a su realidad; lo cual, resulta significativo si se considera que “[c]on Franco no había manifestación” y que, como Aymerich comparte, “todavía

en 1976, era aquello de pedir permiso pero estabas en una especie de cuerda floja, [por]que nunca sabías lo que podía pasar con la policía” (en Nilsson “A Photographer’s” 255).⁷¹ Pese a esto, la censura del régimen no significó un obstáculo para Aymerich, puesto que “just because you cannot publish a picture, it does not mean it is impossible to photograph” (Nilsson “A Photographer’s” 252). En el pie de su fotografía *Manifestación feminista*, Aymerich explica que en septiembre de 1977 (fecha en la que la imagen fue tomada) se desarrolla un movimiento feminista que “not only denounced male violence but began to demand changes to the clearly discriminatory Penal Code” (*Fotografies de* 118). El pie de foto que aparece en la edición *El goig i la revolta* se refiere a la ley que determinaba que la “edad legal para que las mujeres pudieran denunciar delitos sexuales” era hasta los “23” años (mi traducción) (118); pero si la legalidad dejó a las mujeres menores de 23 años expuestas al abuso y la violencia sexual, Aymerich subvierte esta idea al utilizar un ligero contrapicado y al colocar a dos sujetos femeninos al centro de su composición; una estrategia que genera la sensación de engrandecimiento y que da protagonismo a la mujer.

Las mujeres de la fotografía se abrazan y unen sus manos para formar un triángulo invertido (un símbolo frecuentemente utilizado durante los movimientos feministas). Se trata del triángulo que “representa el vientre femenino [...] para pensar en la vagina como un territorio mágico o una puerta a otra dimensión” (Gil Menés 11). Esta puerta mágica evocada por las mujeres al centro y el resto de las mujeres en la manifestación no sólo se refiere a la sexualidad, sino al umbral político y social que la mujer española de los años 70 busca cruzar. El que las

⁷¹Maria Nilsson comenta que “[p]hotographs of clandestine political activity would have been difficult or impossible to publish in the censored media until after Franco’s death [...]. But even throughout 1976, and until press freedom and political rights were restored, in 1977, the permissibility of activism and of photographing it, remained uncertain” (“A Photographer’s” 252).

mujeres se abracen y unan sus manos en un solo signo (la vagina) incita a pensar no sólo en la unión de la mujer con la mujer a nivel sexual, sino también en su conexión a favor de una misma causa (ver figura 28).

Figura 28



Manifestación feminista @ fotografía Pilar Aymerich

Permiso para reproducir la imagen: Pilar Aymerich.

En España, el doble estándar (uno que se aplicaba al hombre y el que se refería a la mujer) puede verse con “the 1970 Social Menace and Rehabilitation Act that considered prostitutes to be individuals dangerous to society” (Valiente 207). Mientras que las mujeres que se prostituyen son vistas como individuos peligrosos para la sociedad, los hombres que utilizan de sus servicios no se enfrentan ante ninguna repercusión legal. Celia Valiente explica que “desde su surgimiento en 1960 y principios de los años 1970, y desde su crecimiento entre 1975 e inicios de 1980, el movimiento de mujeres en España entró en una etapa de consolidación” que (desde 1970) “ha organizado conferencias feministas a las cuales acuden con regularidad entre 3,000 y 5,000 mujeres” (mi traducción) (214). La importancia de los años 70 en cuanto a la recuperación del control del cuerpo puede verse en la fotografía de Amerych por medio de las prendas de vestir, el estilo y la actitud de los sujetos retratados hacia los objetos de moda.⁷²

Las mujeres al centro de la imagen sonríen y en particular una de ellas dirige su mirada hacia arriba y al frente; este gesto resulta significativo puesto que la dirección de la mirada en conjugación con su sonrisa le otorga a la fotografía un carácter de esperanza. Aquí, relaciono el mirar hacia arriba con planes futuros, con la actitud fija en la meta por alcanzar y con la ilusión alrededor de este objetivo. Los avances hacia esta meta que Aymerich muestra en la fotografía se iniciaron en mayo de 1976 con la celebración “en Barcelona [de] las Primeres Jornades Catalanes de la Dona”, de las cuales surge “a modo de conclusión [...] un documento que da

⁷²Si bien es cierto que el “movimiento feminista de los años 70 no fue mayoritario, y en términos absolutos no se podía ni comparar al movimiento sindical o al estudiantil que también era minoritario” (Martínez Ten *et al* 10), con la muerte de Francisco Franco en 1975 “se produce su eclosión y visibilidad [...] se concentró en la consecución de la despenalización del aborto, la ley del divorcio y la custodia de los hijos, la amnistía para los delitos de las mujeres, la desaparición de una legislación discriminatoria, el derecho al propio cuerpo, el apoyo a las lesbianas y al movimiento gay en la derogación de la Ley de Peligrosidad y Rehabilitación Social y la igualdad en la educación” (Pelta 2-3).

cuenta de los principales temas tratados, entre ellos el derecho a la libre disposición del cuerpo, que aparece como el objetivo fundamental para recuperar la capacidad de acción, y con él, una nueva postura ante la sexualidad” (Solorza 1-2). No obstante, en la publicación posterior de esta fotografía (2012), Aymerich comenta que “no fue sino el 21 de junio de 1989, que la Constitución adoptó el concepto de libertad sexual como un derecho protegido” (mi traducción) (*Fotografíes de* 118).

En la fotografía es posible ver el tipo de prendas de vestir que las mujeres utilizan en el espacio público; un aspecto que es relevante si se considera que durante los inicios del franquismo el espacio asignado para la mujer era el hogar. Por ejemplo, en referencia a las milicianas, Enrique González Duro explica que “[e]stas mujeres, al traspasar el umbral del hogar y ‘echarse a la calle’, invadían el espacio público, que tradicionalmente estaba reservado a los varones” (14). Sin embargo, como se puede ver en la fotografía de Aymerich, en los años 1970 el espacio designado para la mujer comienza a cambiar lentamente y este cambio ocurre también en la Sección Femenina.⁷³

⁷³La Sección Femenina (constituida en 1937) era el “órgano difusor del arquetipo femenino”, y su ideología era el “[n]acional-sindicalismo, Patria e Imperio, Antiliberalismo y Antimarxismo, potenciación del vitalismo versus intelectualismo, y la alegría en el sacrificio” (Pérez Moreno 99). En cuanto a “los Modelos de mujer que presenta[ban] tanto la Iglesia Católica como Falange” (99), Heliodoro Manuel Pérez Moreno señala el servicio a Dios y a la patria como fin supremo de la mujer (99-104), para lo cual la Iglesia “distingue dos modelos de mujer. Por un lado, aquel que se ajusta a la mujer soltera, religiosa y virgen, y, por otro, aquel deseable para la mujer casada y madre” (100). Para la mujer religiosa y virgen sus deberes abarcaban la formación de la mujer por medio de su trabajo en escuelas y hospitales, así como la oración. Para la mujer casada, el énfasis de su misión debía dirigirse al matrimonio y a la maternidad, por lo que sus deberes eran el cuidado de los hijos y del marido, así como el trabajo doméstico. Las cualidades esperadas en ambos tipos de mujeres eran la obediencia, el sacrificio y la abnegación, con la única diferencia de que en la mujer religiosa se buscaba la capacidad de dirigir a otras mujeres por el camino señalado por la iglesia y el régimen. En el modelo de la mujer casada su sexualidad debía reprimirse y en el caso de la mujer religiosa su sexualidad era considerada espiritual (sublimada). En ningún caso se espera que la mujer participe en la esfera política (Pérez Moreno 101). La Sección Femenina “fue suprimida por un Decreto firmado por el

La transformación del rol social de la mujer se observa al comparar los Decretos con respecto a la Sección Femenina de la Secretaría General del Movimiento de los años 1964 y 1970. En “[e]l Decreto de [...] 1964 por el que se reorganiza la Sección Femenina” (Pérez Moreno 90) se concibe como misión principal de las mujeres de la Sección “el despertar en la conciencia de las españolas inquietud y exigencia que contribuyan a conseguir, según sus principios doctrinales, una España auténtica, rigurosa y justa, actuando a tal efecto en el servicio a la sociedad española y en perfecta colaboración con el Estado” (Artículo primero en Pérez Moreno 90-91). No obstante, en 1970 hay una transformación cuando en el artículo quinto se establece que “[l]a Delegación Nacional de la Sección Femenina tiene a su cargo el ejercicio de cuantas funciones se refieren a la formación, promoción e *integración política y social* de la mujer española [...]” (mi énfasis) (en Pérez Moreno 96). Mientras que en 1964 se espera que la Sección Femenina promueva su riguroso barómetro moral entre las mujeres españolas y con ello se conviertan en una extensión del régimen, en 1970 ya se concibe a la mujer como una entidad social y activa que es capaz de participar en el ámbito político.

Los objetos de joyería que las manifestantes portan en esta esfera política y pública son intencionalmente escasos (sólo se alcanza a ver un discreto collar). Los adornos llamativos y el maquillaje se encuentran prácticamente ausentes en la composición mostrando la redefinición que construyen las mujeres de la fotografía alrededor de su presentación en la calle, pero a su vez, se hace eco de los cambios en la concepción de género y libertad sexual. En este caso, las mujeres presentan una imagen natural y libre que no requiere de la aprobación ni asistencia de elementos externos al cuerpo. Es decir, la falta de maquillaje y joyería señala el

Rey Juan Carlos I y el Presidente Adolfo Suárez (ex-ministro Secretario General del Movimiento)” en 1977 (Pérez Moreno 97).

engrandecimiento de lo interno sobre lo externo y cuestiona la adopción del adorno como suplemento femenino. Estas mujeres afirman su feminidad al sentirse cómodas con los elementos de su propio cuerpo, por lo que abandonan los guantes que ocultan las manos y que se identifican como signo de recato, para en cambio hacer uso de esas manos (listas para la acción) formando unidas el símbolo de su lucha.

El cuello triangular que todas las mujeres utilizan puede relacionarse con el apoderamiento de la figura geométrica que durante la segunda guerra mundial fue utilizada para acentuar la discriminación fascista en contra de la diversidad sexual. Amy Elman explica que “[t]he Third Reich utilized a myriad of colored triangles to classify the various groups of peoples they interned in concentration camps”. Los triángulos se diferenciaban por el significado del color asignado, “red for political dissidents, green for criminals, purple for Jehovah’s Witnesses, blue for emigrants, brown for Gypsies, black for lesbians and other ‘anti-socials’, and pink for homosexual men” (Elman). Las mujeres de la fotografía utilizan el cuello triangular y ligeramente abierto al frente a manera de redefinición de estas estructuras discriminatorias, puesto que, mientras en el pasado el triángulo era impuesto como señal de vergüenza, aquí el triángulo se carga de un orgullo por subvertir la norma.

En los años 1930, el castigo para las mujeres ‘rojas’ consistía en ‘pasearlas’ como muestra de escarmiento ejemplar y como advertencia hacia quienes se opusieran al recién establecido régimen franquista (González Duro 35). En especial durante la Guerra Civil Española, las mujeres republicanas (o esposas de republicanos) eran “rapadas y exhibidas bajo los efectos purgantes del aceite de ricino”, ya que el corte de cabello “las homogeneizaba [...] visualmente, considerándolas con el común denominador de ‘mujeres desafectas’ al nuevo régimen” (González Duro 37). En contraposición con las mujeres de los años 1930, Aymerich

muestra en su fotografía a las mujeres feministas de los años 70 llevando orgullosas el pelo corto; esto puede ser interpretado como otro acto que busca una redefinición de las expectativas de la mujer moderna. El corte de cabello y el recorrer las calles con sus demandas políticas puede ser visto como la reapropiación de los elementos de estigmatización utilizados en el pasado para, en cambio, asignarles el valor de una lucha dignificante.

La mayoría de las mujeres en la fotografía visten pantalones, los cuales anteriormente estaban designados exclusivamente para el hombre. El pantalón “simbolizaba el poder y la virilidad del hombre” (“Un libro”) por lo que, según Christine Bard, “el pantalón ha sido el compañero de viaje de la emancipación de la mujer” (en “Un libro”). Aunado a esto, cabe señalar que, en primer plano, una de las mujeres en la fotografía lleva puesto un mono; esto resulta relevante puesto que a inicios de la dictadura “para los jueces militares, evidenciaba que las rojas habían cambiado su papel tradicional femenino ‘al vestirse de milicianas’. [Esto, s]imbolizab[a] la oposición frontal al modelo de mujer que el nuevo régimen quería implantar” (González Duro 14). El mono era considerado una prenda que las “despojaba de su condición de mujer [...] presentándola[s] como una suerte de marimacho, como un ser socialmente peligroso y políticamente subversivo” (34).⁷⁴ Así como “[l]a retórica y el imaginario colectivo consideraban la figura innovadora de la miliciana vestida con el mono y armada como un mito movilizador” (González Duro 19), en la fotografía de Aymerich, las mujeres se re-apropian del pantalón y del mono como una forma de contestación y disidencia con los valores tradicionales franquistas de

⁷⁴González Duro aclara que pese a la narrativa casi mítica que se construyó alrededor de la miliciana, “en la realidad fueron pocas las mujeres que vestían el mono e iban al frente como milicianas. Incluso las organizaciones femeninas de entonces no fomentaron la adopción del mono miliciano por parte de las mujeres, ni apoyaron su presencia en la trinchera. (...) En octubre de 1936, el nuevo gobierno de Largo Caballero preconizó su retirada de los frentes, para irse convirtiendo en una figura más o menos desprestigiada” (19).

antaoño, como una afirmación de su carácter revolucionario y político, y como una aseveración de las distintas concepciones de género.

La presencia de la mujer, ya sea específicamente dentro del movimiento feminista o del estudiantil puede constatarse en las tres obras analizadas. En *The Sleeping World*, el lector se encuentra con el personaje de Mosca, quien, al igual que Francesca y Clara de *El corazón del viento*, forma parte del movimiento estudiantil. Los tres personajes se distinguen por su libertad sexual y conciencia política, y los tres personajes dejan rastro de su activa participación en la arena política por medio de la narración en torno a los objetos que portan. En *Movimiento feminista*, Aymerich retrata esta época en la que “muchas mujeres llega[ron] a la universidad” (Martínez Ten *et al* 7), un espacio desde el cual las mujeres se organizaron y se adhirieron a partidos políticos o asociaciones feministas. Por lo tanto, aquí considero que el movimiento estudiantil y el movimiento feminista están estrechamente vinculados. Los medallones, las carteras, los carnets de identificación y las fotografías dentro de la narrativa, así como las prendas de vestir “as vessels of social history” (Introduction xiii) de los sujetos fotografiados por Aymerich abren una puerta para recibir el análisis de las nuevas generaciones. Generaciones que, en el siglo XXI, pueden encontrar por medio de la observación de los objetos cotidianos que portan los personajes y sujetos de la fotografía la oportunidad de adentrarse a este mundo contestatario y revolucionario.

Capítulo IV. ¿En dónde estás Regina? La figura mítica de la edecán olímpica en México, 1968

En la Plaza de las Tres Culturas se erige un monolito que conmemora a los estudiantes caídos en Tlatelolco, México el 2 de octubre de 1968. A pesar de que la lista se encuentra incompleta, “en la placa aparecen los nombres de tres mujeres: Ana María Maximiliano Mendoza de 19 años, Agustina Matus campos de 60 años, y Ana María Teuscher Kruger de 19 años, tres mujeres que representan a las activistas y madres de las y los estudiantes que exigieron al gobierno el alto a la represión” (Cervantes). De entre estas mujeres el centro de atención ha sido Ana María Teuscher Kruger, quien es conocida precisamente por el nombre que el *Monumento a las Víctimas de la Matanza de Tlatelolco* omite: Regina. En México, Regina es recordada como la joven estudiante que, de haber sobrevivido la masacre, habría participado como edecán durante las olimpiadas del 68. Sobre Regina se han producido una serie de representaciones que van desde las literarias y fílmicas, hasta las musicales.

Entre las representaciones que se han creado en el siglo XXI sobre Regina, se puede mencionar la obra *Imágenes y símbolos del 68: fotografía y gráfica del movimiento estudiantil* (2004), que es una compilación de materiales visuales (fotografías, collages, panfletos, etc.) que elaboraron Arnulfo Aquino Casas y Jorge Pérezvega; aquí, se les dedican algunas páginas a Regina y a la figura de la edecán. Se encuentra también el filme *Tlatelolco, verano del 68* (2013) que fue dirigido por Carlos Bolado y que incluye como personaje secundario la figura de la edecán olímpica caída durante la masacre.⁷⁵ Además, se llevó a cabo la puesta en escena *Regina:*

⁷⁵El filme *Borrar de la memoria* (2011) dirigido por Alfredo Gurrola, también incluye la figura de la edecán olímpica por medio del personaje de Licha. No obstante, aquí sólo me enfocaré en *Tlatelolco* debido a que, en este filme, Paulina (la edecán) se aproxima más al mito de Regina que el personaje de Licha.

Un musical para una nación que despierta (2003), la cual produjo y musicalizó Antonio Calvo, y que adaptó Alex Slucki de la novela *Regina* (1987) de Antonio Velasco Piña.⁷⁶ He seleccionado estos trabajos porque a partir de ellos surgieron las preguntas que motivan la escritura de este capítulo: ¿Cuál es el interés/motivación de continuar en el siglo XXI el mito alrededor de Regina? y ¿Cómo nos ayuda este mito a entender la forma en que se evoca una memoria en México? Aunado a esto, considero que estos objetos culturales, si bien no necesariamente ofrecen una respuesta, sí nos motivan a cuestionar cuál es el punto de quiebre ético al re-inventar la identidad de una víctima.

Aquí, voy a considerar como mito la definición de Hans-Georg Gadamer por lo que, al referirme al mito, hablo de aquello que “narran o inventan los poetas, [pero que] comparado con el informe histórico, tiene algo de la verdad universal” (Gadamer 27). Para Gadamer, los mitos “[s]on historias ‘halladas’, o mejor: dentro de lo conocido desde hace largo tiempo, desde antiguo, halla el poeta algo nuevo que renueva lo viejo. En cualquier caso, el mito es lo conocido, la noticia que se esparce sin que sea necesario ni determinar su origen ni confirmarla” (27). Es decir, el mito es una herramienta retórica que por medio de la transmisión oral intenta convencer y ser creíble, pero sin pretender demostrar su fidelidad con los acontecimientos que narra (Gadamer 26-29).

Se trata del “uso retórico-poético de la palabra” (26) que da a conocer “sobre todo historias de dioses y de su acción sobre los hombres” (Gadamer17), o que bien, en nuestra

⁷⁶Castellanos Vázquez explica que “[d]entro de las ramas del arte teatral, el teatro musical es posiblemente de las más jóvenes. Si bien la danza y la música ya se usaban dentro de la escena desde los griegos, el teatro musical con su formato integrado existe desde hace apenas poco más de medio siglo” (111). Podemos definir como teatro musical contemporáneo al “género del arte teatral que incluye disciplinas como la música y la danza. Tal como lo conocemos, nació en las primeras décadas del siglo XX con la evolución de las operetas y del teatro de variedades” (Castellanos Vázquez 111).

actualidad, les atribuye a los protagonistas características o poderes especiales. Es importante resaltar que si bien “[e]l mito se convierte en portador de una verdad propia, inalcanzable para la explicación racional del mundo” (15-16), también quiero destacar que algunos filósofos como Aristóteles proponen que “[e]l *mythos* se encuentra (...) en una oposición natural con lo verdadero” (en Gadamer 26). Es por esta razón que al entrar en contacto con el mito es necesario considerar con cautela esta ambigüedad.⁷⁷

En este capítulo, propongo que (en relación al movimiento estudiantil de México, 1968) los préstamos de la memoria se llevan a cabo a través de una tensión entre la continuación y el cuestionamiento del mito de Regina, así como por la re-interpretación de algunas imágenes específicas de la estudiante Regina Teuscher. En algunas representaciones, se re-inventa completamente la identidad de la joven a través de una mitificación que distancia su muerte de la noción de trauma, un aspecto que, como explico más adelante, complica la recepción y función de la representación. En otras representaciones, se pone en tela de juicio la mitificación al incorporar el contexto social del 68, algunos rasgos biográficos de Regina Teuscher y la ficción que envuelve al mito de Regina o “la edecán olímpica”.

⁷⁷Mi apreciación es que el proceso de memoria que se muestra en las obras analizadas se conecta de forma muy cercana a la definición que he perfilado sobre la base de los trabajos de Gadamer, sin embargo, existe una variedad aproximaciones al mito. Por ejemplo, los acercamientos de Joseph Campbell, Carl Jung, Roland Barthes y Claude Lévi-Strauss han sido ampliamente reconocidos en el campo.

Por su parte, Eleazar Meletinski se ocupa del mito como herramienta para el estudio etnográfico, otros estudios (incluido Gadamer) se enfocan en la actualidad del mito en la época moderna, o bien, estudian al mito como un sistema para organizar la sociedad, mientras que Stith Thompson ofrece un método para catalogar ciertos mitos folklóricos. Es decir, mi foco a lo largo de este capítulo es la forma en la que se transmuta el mito de Regina y de qué manera esta transformación se conecta con la memoria. Por lo cual, no entraré en los debates teóricos que giran alrededor del mito y/o su función.

En este tipo de representaciones, observo que no siempre hay una distancia ‘absoluta’ con la noción del trauma (es decir, el trauma está presente pero no es el tema central de las representaciones), sin embargo, encuentro la presencia de los préstamos de la memoria cuando se nos incita a cuestionar el mito, así como en los momentos en que se destaca la influencia de la distancia temporal y especular. En todas las representaciones que analizo, la memoria de la estudiante Teuscher ‘irremediamente’ se ha ido sustituyendo o fusionando con el recuerdo de un mito, lo cual despierta cuestiones relativas a la ética de los discursos alrededor de una víctima. En este capítulo, dedico un espacio predominante al aspecto visual (fotografía, collages y filmes), debido a que observo que la construcción del mito de Regina, aunque no exclusivamente, sí está estrechamente relacionada con la imagen; un aspecto que refuerza la particularidad oral que Gadamer le atribuye al mito.

La creación del mito: Regina y la fotografía

Como Gabriel Parra comenta, la historia de Ana María Regina Teuscher Kruger “fue un caso que tuvo difusión, caso documentado”, especialmente porque su deceso fue difundido en la prensa a tan sólo unos días de haber ocurrido la masacre y porque su nombre aparece entre las pocas víctimas reconocidas oficialmente; por ejemplo, Keith y Claire Brewster comentan que “her obituary was published in *Excelsior* de next day” (815). En una conversación con Parra, María Luisa Teuscher Kruger explica que el cuerpo de su hermana Regina “fue rescatado provisionalmente gracias al buen amigo de la familia, Lic. Rubén Pérez Peña, Secretario particular del entonces Secretario de Gobernación Luis Echeverría” (en Parra 3).

Por lo que puede decirse que las conexiones de la familia Teuscher con la esfera política ayudaron a que el cuerpo de Regina fuera identificado, pero también a que lo ocurrido quedara

irrebatiblemente señalado. A diferencia de otros casos, María Luisa Teuscher explica que “[s]e tra[s]ladó el cadáver (...) para velarse hasta que fue requerido para hacerle la autopsia, por órdenes de Gustavo Díaz Ordaz, entonces presidente de México” (en Parra 3). Además, se permitió que un amigo de su padre estuviera presente mientras se llevaba a cabo la autopsia (3). El trasfondo de Regina, aunado con la publicación de algunas fotografías de ella en la morgue dejaron a la joven expuesta al sensacionalismo y (lo que aquí me ocupa) a la creación del mito.

En la revista *Siempre*, José Alvarado comienza su relato explicando “que iba a escribir [a]cerca del acuerdo de las Academias de Lengua Española sobre el uso de la X en la palabra México” (26), pero que “a última hora [sintió] vergüenza”, pues ese 3 de octubre de 1968 “la tinta de los periódicos parec[ía] oler a sangre” (26). Acompañando al artículo de Alvarado aparece una de las fotografías de Regina en la morgue y estas imágenes fueron distribuidas (según indica el pie de fotografía) por la Agencia Mexicana de Noticias (AMEX). Aunque esta fotografía de Regina en el anfiteatro resulta (peligrosamente) atrayente para la imaginación, en la compilación *Imágenes y símbolos del 68* (2004) de Arnulfo Aquino y Jorge Pérezvega, el mito se cuestiona a través de la re-composición que se hace de otra de las fotografías tomadas cuando Regina se encontraba en la morgue.

Como explicaré más adelante, la re-composición que *Imágenes y símbolos* presenta es lo que detona los préstamos de la memoria puesto que, si bien esta fotografía de Regina puede resultar traumática, por medio del diseño general se expresa una distancia temporal que invita a poner en tela de juicio la mitificación de la joven. Es en la motivación a cuestionar en donde encuentro una relación con los préstamos de la memoria, pues como Susannah Radstone comenta, mientras que en los debates en torno al trauma “[t]he suffering that is frequently manifested seems to render such responses inappropriate” (189), en la estética de los préstamos

que analizo (en esta sección) se nos enfrenta a comparar y a hacernos preguntas en cuanto a la mitificación.

Considero que la mitificación de Regina comienza desde 1968 precisamente por medio de la reproducción de esta serie de fotografías tomadas en el anfiteatro. Por ejemplo, entre las primeras representaciones de Regina como figura mítica, se encuentran las estrofas de “La muerte y la doncella” que forma parte del poema *No consta en actas* (1968) de Juan Bañuelos.⁷⁸ Meike Schmidt explica que “[e]n las semanas justo después de la masacre de Tlatelolco, los poemas jugaron un papel muy importante, ya que la *poesía engagée* de Octavio Paz y otros constituía las primeras voce[s] críticas” (85).⁷⁹ Entre los poemas que hablan sobre la masacre en Tlatelolco, encontramos las estrofas de “La muerte y la doncella” de Bañuelos; sobre las cuales, es relevante mencionar que surgieron a partir de la conexión que el poeta estableció entre una memoria y la fotografía que se publicó en la revista *Siempre*. Estas estrofas se reproducen (nuevamente en el 2004) en *Imágenes y símbolos del 68*, sólo que esta vez se encuentran plasmadas sobre un fondo rojo y acompañadas por dos fotografías (una de Regina en la morgue y otra de varios estudiantes acribillados).

⁷⁸Meike Schmidt explica que “[e]l texto de Bañuelos es la penúltima parte de su poema de diez partes *No consta en actas*, publicado el 6 de noviembre de 1968 en *La cultura en México*” (86).

⁷⁹Se conoce como *poesía engagée* a la poesía “comprometida”, y “[q]uien plantea y le da nombre al concepto del *engagement* es Jean-Paul Sartre, quien en el año 1945 sostenía que de ninguna manera puede el escritor esquivar su tiempo, la época en que vive” (Villanueva 78-79). Keith y Claire Brewster señalan a Octavio Paz, Carlos Monsiváis y a Elena Poniatowska como los intelectuales mexicanos que expresaron su consternación sobre la masacre (833). Además, explican que cuando Carlos Monsiváis era el editor del suplemento *La cultura en México*, tanto Monsiváis como Paz utilizaron este medio para externar sus opiniones. Monsiváis “had sympathetically covered the course of the student movement throughout the summer of 1968; [...and d]espite possible sanctions, he gave intensive coverage to the events of 2 October [...while] the 30 October edition led with the reproduction of a poem that Octavio Paz wrote in protest against the massacre” (Brewster “The Mexican” 833).

Para identificar los préstamos de la memoria que encuentro en *Imágenes y símbolos*, es necesario saber que Bañuelos asegura haber visto “a la bella muchacha políglota frente al cine Tlatelolco mientras huía del lugar de los hechos” (en Campos 181-182), por lo que le “conmovió profundamente ver después la fotografía en la revista *Siempr[e]*, donde aparece tendida con un agujerito en la frente y con un rostro plácido como si la muerte no la hubiera tocado” (182). Después de haber visto esta imagen, Bañuelos interpela a la edecán olímpica al decir: “[a] ti que me haces hablar / sin haberte conocido, (...) tienes el nombre de una ternura antigua. / Ana María Regina. (...) ¿de qué memoria fuiste, que las balas / no destruyeron tu belleza? / (...) lo contrario del polvo, tu muerte nos transforma” (Bañuelos en Aquino *et al* 206-207). Con estos versos y la explicación de la experiencia que los inspira, Bañuelos construye un aura mítica alrededor de la joven estudiante, puesto que la describe como doncella de tiempos ‘antiguos’ y como poseedora de un poder de transformación; características que separan a la joven del plano real de su momento particular.

Es decir, ya no se trata de una joven estudiante que ha sido asesinada en 1968, sino de una doncella fuera del alcance del tiempo. La mención de la belleza de la doncella dota al poema de un carácter sexista, puesto que subraya el estereotipo de que la heroína debe ser hermosa y pura; la pregunta que aquí cabe hacerse es ¿qué tipo de versos se han escrito en honor a los jóvenes varones que, como Regina, también perdieron la vida? La belleza, la virginidad y la ternura parecen ser descripciones estrechamente relacionadas con lo femenino, mientras que el valor y el brío tienden a ser estereotipados como elementos masculinos. Aunado a esto, el autor contribuye en la construcción del mito de Regina, desde el momento en que su recuerdo de la imagen no guarda correlación con la brutalidad que vemos en las fotografías seleccionadas para *Imágenes y símbolos del 68*.

Esta edulcoración de la fotografía y el llevar a Regina al plano mítico se puede observar también cuando Bañuelos explica que el título de su poema hace referencia al cuarteto “La muerte y la doncella” de Franz Schubert. A propósito del filme *La muerte y la doncella* (1994) (que está basado en la obra de teatro de Ariel Dorfman), Bernard Schulz explica que la pieza musical de Schubert sigue “una tradición europea de la muchacha que es seducida por la muerte” (127), en donde “las interpretaciones sobre el papel de la muerte van desde representar el inevitable destino del ser humano a ofrecer una muestra del elemento malvado y horripilante que destruye la inocencia y la belleza” (127). Para Bañuelos, esta intertextualidad transmite la intención de su poema, que es señalar que la muerte era la soberana que “reinaba tanto en ciudad de México en aquellos días” (en Campos 182). Además, Bañuelos señala que el nombre de Regina significa “reina en latín” (182), lo cual en conjugación con la simbología de la pieza musical y los versos de “La muerte y la doncella” disminuye el carácter violento del asesinato de Regina Teuscher.

La intertextualidad con la pieza de Schubert, el establecimiento de una relación entre las palabras reina y muerte, así como la relación que Bañuelos hace entre la palabra reina y el nombre Regina dulcifican la violencia, pero sobre todo redirigen la culpabilidad de la masacre hacia un espacio etéreo. Bañuelos comenta que la imagen de Regina que se publicó en la revista *Siempre* se convirtió para él en esa muerte que “[e]n diferentes mitos (...) se disfraza de una mujer bellísima y puede ser más atrayente que la vida” (182). En este caso, la muerte parece adquirir el rostro de una de sus víctimas, pero también, indica que su víctima va a seguirla como si la muerte fuera algo inevitablemente atrayente. En contraste con esto, el periodista Luis Enrique Ramírez afirma que “Regina no quería morir” y que es por esta razón que “corrió para salvarse” (en Parra 4), algo que logra comprenderse al saber que Regina Teuscher murió

acribillada por la espalda. Además, por su parte, el padre de Regina “alguna vez comentó ‘a mi hija la cazaron como a un conejo’” (en Parra 4).⁸⁰

Desde luego, es necesario señalar que cuando Bañuelos escribió su poema, México se encontraba en medio de una fuerte censura.⁸¹ Es por esta razón que, como Schmidt comenta, los poemas se convirtieron en una forma indirecta de denunciar la masacre, puesto que “[p]or un lado, [eran] una posibilidad de tratar lo inconcebible, [y] por otro, [porque] la crítica camuflada como poesía escap[aba] la censura” (85). La producción de los poemas alrededor del 2 de octubre nos recuerda el debate de la imposibilidad de la representación del trauma (que he discutido previamente), en donde es necesario valerse de una estética que se enfoque en las incomprendibilidades, silencios y fragmentos de memoria para representar el quiebre en la asimilación de los sucesos (como lo sugiere Theodor Adorno con respecto a la poesía posterior a Auschwitz y que menciono en la introducción). No obstante, este aspecto cambia a través de los préstamos de la memoria cuando en *Imágenes y símbolos del 68* se contraponen los versos de

⁸⁰Otra interpretación al poema de Bañuelos es la que Schmidt ofrece al decir que, a pesar de que Regina “resista las balas”, en realidad la belleza de la joven “está muerta”, por lo cual “Regina podría personificar el movimiento estudiantil, que fue aplastado, pero [que] flota en la imagen de los muertos (...) como humo o un espíritu que acumula fuerzas para un nuevo intento” (87). Schmidt comenta que, de esta forma, “el movimiento está muerto pero su belleza no” (87).

⁸¹Alberto Castillo Troncoso explica que la cobertura del Movimiento estudiantil giró “alrededor de la órbita de una autocensura” (66). En esta cobertura periodística, “ni la prensa ni las revistas ilustradas se comportaron de una manera homogénea [...] por el contrario, existen (...) diversas posturas, que van desde la derecha empresarial anticomunista hasta los grupos radicales de la ultraizquierda, pasando por una gran variedad de opciones moderadas. En todos los casos, la subordinación al Estado y los poderes fácticos, reflejados entre otras cosas en el control del papel y de la publicidad comercial, marcaron distintos niveles de comportamiento” (Castillo Troncoso 66-67).

Por lo tanto, como informa Claire Brewster, “It was not until 2007, thirty-six years after the publication of Poniatowska’s *Massacre in Mexico*, and nine years after the Zapatistas’ renewed plea to remember the movement as a whole, that there was a more complete testimony to the Student Movement” (177).

“La muerte y la doncella” con una de las fotografías de Regina en la morgue y con la imagen de los muchachos acribillados.

Quiero aclarar que, como puede verse en el caso de *Imágenes y símbolos del 68*, los préstamos no se separan por completo de la representación del trauma, sin embargo, considero que sí nos permiten distinguir una distancia temporal y especular.⁸² Por ejemplo, cuando se integra a la composición de *Imágenes* la violencia de la fotografía de Regina en la morgue y el fondo rojo, Aquino y Pérezvega transforman en crítica la edulcoración que se percibe en los versos de Bañuelos. En este sentido, la incorporación de los elementos visuales a la poesía de Bañuelos es lo que nos permite identificar y cuestionar el mito de Regina, y es en esta apertura a hacer preguntas al respecto de la mitificación de Regina en donde encuentro los préstamos de la memoria; en la posibilidad (que facilita la distancia del tiempo) de tener acceso a la historia, sin haber padecido el mismo nivel de censura que debió enfrentar Bañuelos.

Mientras que Bañuelos escribe “La muerte y la doncella” evocando la fotografía que publicó la revista *Siempre*, en *Imágenes y símbolos del 68*, Aquino y Pérezvega colocan el poema de Bañuelos acompañado de una fotografía distinta (de la serie de imágenes tomadas en el anfiteatro). A diferencia de la fotografía elegida por Aquino y Pérezvega y que es la que rompe con la idea de la muerte seductora y poco perturbadora, en la revista *Siempre* se presenta un plano de detalle de Regina que genera una sensación de proximidad con la víctima. Por medio de la falta de iluminación, se pierde el color de la sangre con el tono oscuro de las prendas de vestir y de esta manera, el fotógrafo ha atenuado el impacto de las balas en el cuerpo de la joven.

⁸²En el capítulo I de esta tesis, explico que la distancia especular, metafóricamente, es “similar al efecto que genera la luz difusa. La memoria cuenta con una asimilación (como cuando la luz cae distribuida sobre el objeto a fotografiar), se enfatiza la apreciación de los detalles y el recuerdo está claro”.

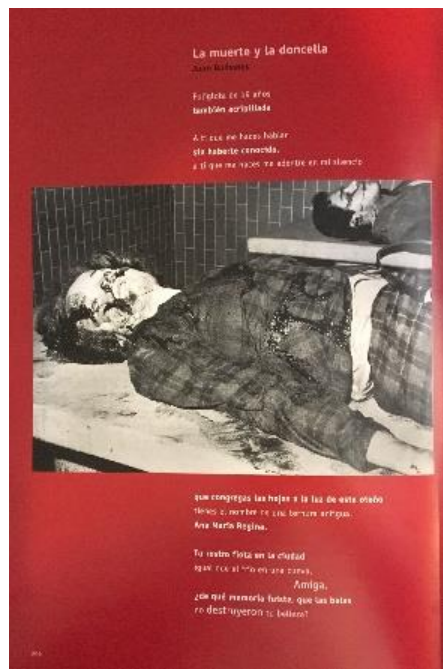
Con la escasa profundidad de campo, se desaparece completamente el fondo que colocaría a Regina en el anfiteatro, por lo que no sólo no es posible determinar el lugar en el que se encuentra, sino que por medio del fondo desenfocado se le otorga al espacio un carácter etéreo, pero no perturbador. La posición de la cámara captura el rostro ligeramente inclinado hacia la derecha dando la sensación de que la joven está descansando, mientras que el ángulo (sutilmente en picado) le otorga cierta fragilidad al centro de la composición al tratarse de una estrategia que indica ‘empequeñecimiento’.

Como pie de fotografía, José Alvarado agrega: “[e]ntonces, tal vez, será realidad el sueño de los muchachos muertos, de esa bella muchacha estudiante de primer año de medicina y edecán de la olimpiada, caída ante las balas, con los ojos inmóviles y el silencio en sus labios” (27). A pesar de no mencionar su nombre, el pie de fotografía le otorga una identidad específica a Regina al decir que era estudiante de una de las profesiones más relacionadas con la preocupación por la humanidad y el cuidado, y a su vez, la separa del resto de las jóvenes no sólo por su belleza física, sino por haber sido elegida como edecán de las olimpiadas. No obstante, esta imagen de la revista *Siempre* (que es a la que se refiere Bañuelos), irónicamente contrasta con la fotografía elegida por Aquino y Pérezvega para acompañar las estrofas de “La muerte y la doncella”.

En contraste con el verso de Bañuelos que insinúa que Regina luce como “como si la muerte no la hubiera tocado”, en *Imágenes y símbolos del 68*, la fotografía se encuentra claramente iluminada y con esta saturación de luz se revelan gráficamente las heridas causadas por los impactos de bala. Con la profundidad de campo, no sólo es posible determinar que la joven se encuentra en un anfiteatro, sino incluso, al dejar que el fondo esté nítidamente enfocado, se revela la presencia de otro joven que yace a un lado de Regina. En este caso, la apertura del

plano medio y la colocación del área del torso al centro de la composición contribuyen a crear una imagen grotesca, que exhibe al conjunto de jóvenes asesinados y que se contrapone al mito de la muerte como reina irresistible. La selección de esta imagen de Regina sobre el fondo rojo exalta la violencia y la sangre derramada, y con esto, se contradice la idea que ahí mismo exponen los versos de “La muerte y la doncella”, puesto que ahora es posible comparar el efecto de “las balas” sobre la belleza de la joven. Asimismo, estas páginas de *Imágenes y símbolos* afirman la forma en la que la muerte de Regina actualmente “nos transforma”. Si la muerte de Regina transforma, lo hace al llenarnos de indignación, lo hace al motivarnos a cuestionar el mito en torno a ella y al obligarnos a mirar de frente las circunstancias de su muerte (figura 29).

Figura 29

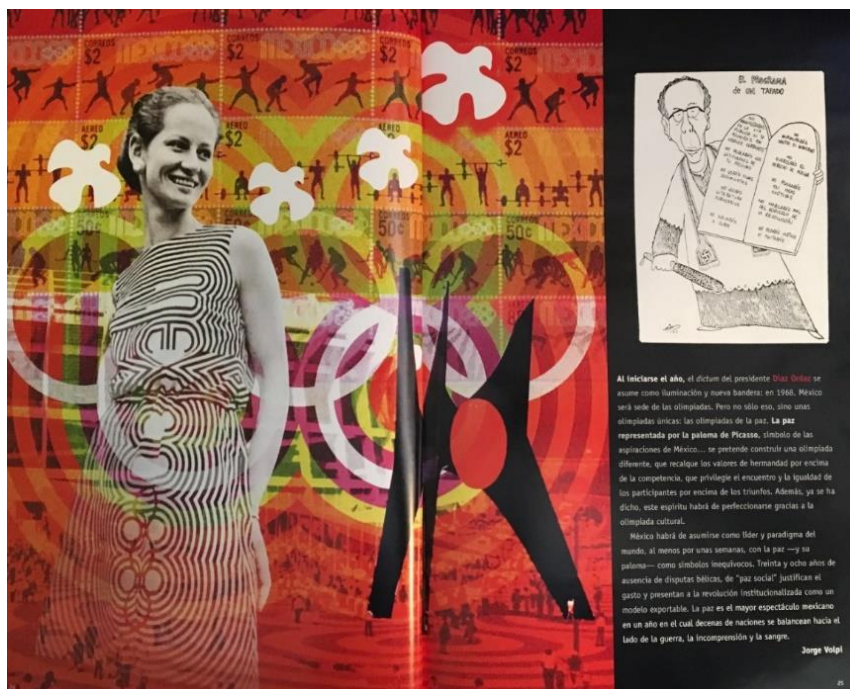


Imágenes y símbolos del 68. Collage. 2004. 206. @ Arnulfo Aquino, Jorge Pérezvega y Universidad Nacional Autónoma de México (U.N.A.M.). Fair use.

La forma en la que *Imágenes y símbolos del 68* incita a generar preguntas como parte de los préstamos continúa en las páginas 24-25 (ed. 2004). Estas páginas se componen, en primer

lugar, de un collage que incluye: la fotografía de una edecán olímpica, la “escultura *Sol Rojo* que Alexander Calder creó con motivo de la Olimpiada Cultural[, ...] cuatro palomas blancas, símbolos de la Olimpiada”, el logotipo de los “anillos olímpicos con el número 68 [...y] la plaza de anillos concéntricos donde fue expuesto el *Sol Rojo* en el 68” (Schmidt 81). En segundo lugar, encontramos a la derecha, en la página 25, una franja negra sobre la cual se encuentran la caricatura *El programa de un tapado* (1963) de Eduardo del Río “Rius” y dos párrafos extraídos del libro *La imaginación y el poder* (1998) de Jorge Volpi. En este capítulo me enfoco principalmente en el collage debido a que es la sección que incorpora la fotografía de la edecán olímpica. En estas dos páginas de *Imágenes y símbolos*, encuentro que Aquino y Pérezvega se apoderan de la imagen de la edecán olímpica y de los símbolos relacionados con la olimpiada para motivar a la crítica (ver figura 30).

Figura 30



Imágenes y símbolos del 68. Collage. 2004. 24-25. @ Arnulfo Aquino, Jorge Pérezvega y

Universidad Nacional Autónoma de México (U.N.A.M.). Fair use.

No obstante, considero relevante comentar sobre la lectura que hace Schmidt con respecto a la edecán, pues mientras Schmidt interpreta la imagen de esta joven como “una figura publicitaria o, por así decirlo, un ‘agente’ del régimen” (81), aquí sugiero que al observar a esta edecán es casi imposible no evocar la figura de Regina. Por lo tanto, al establecer una conexión entre la joven del collage y el mito de Regina, la edecán deja de ser un ‘agente del régimen’ y se convierte en cambio en un vehículo de crítica. Schmidt describe esta parte del collage como una joven que se encuentra “[e]n el primer plano, una mujer rubia sonriente, tal vez una edecán, [quien] porta un vestido estampado con el trazo olímpico *MÉXICO 68*. (...) ésta no es una rebelde, sino una representante bella de los Juegos Olímpicos, que el gobierno pone en escena de forma propagandística” (81). Para Schmidt, la composición del collage representa “[e]l montaje propagandístico” del gobierno que queda contradicho por la caricatura de “Rius” y de Jorge Volpi.

Sin embargo, a esta interpretación de Schmidt sugiero agregarle que el collage, por sí solo, incorpora también una crítica por medio de la ironía. Si bien la fotografía de esta edecán no es la de Regina, “many of the students, such as Marietta [Regina] Teauscher, were *edecanes*, and some were competitors” (Brewster “The Mexican” 831). La fotografía de la edecán forma parte de un contexto en donde si es verdad que algunos estudiantes se oponían a las olimpiadas, “they are likely to have been a minority [...since] many students were involved with the games to a greater or lesser extend” (823). Tomando esto en consideración, la imagen de la edecán en el collage no se separa de los estudiantes del movimiento quienes, como Regina, apoyaban la celebración de las olimpiadas. Es decir, los participantes en las reuniones y manifestaciones del movimiento estudiantil, y los participantes de las olimpiadas, lejos de encontrarse en polos

opuestos del panorama político, se hallaban involucrados de alguna u otra forma en la organización de ambos eventos.

La fotografía de la edecán se encuentra en escala de grises y a partir del torso se le ha aplicado un filtro para que la imagen se trasluzca; esta técnica se utiliza para enfatizar la distancia temporal, mientras que la presencia etérea de la joven evoca a quienes, como Regina, perecieron antes de lograr participar en las olimpiadas. Los préstamos de la memoria pueden percibirse cuando al mirar en retrospectiva, es posible comprender la ironía que guarda la imagen de la edecán, pues “Mexicans and foreigner who were directly touched by the tragedy will never be able to view October 1968 as anything but a disaster in Mexican contemporary history” (Brewster “The Mexican” 815). Así, el movimiento estudiantil y la realización de las olimpiadas han quedado unidos en la memoria colectiva como la ‘tormenta’ detonante de la masacre. El recuerdo de las olimpiadas en México, lejos de ser motivo de orgullo nacional, evoca un profundo sentimiento de pérdida, puesto que, a pesar de que la gran mayoría de los estudiantes no se encontraban en oposición con las olimpiadas, el gobierno de Díaz Ordaz “would consider global affairs when assessing the scale of the unrest” (Brewster “The Mexican” 821).⁸³

Las manifestaciones de los estudiantes en París, las protestas por los derechos civiles en Estados Unidos y las manifestaciones a nivel internacional en oposición a la guerra de Vietnam dejaron en claro los cambios que a escala mundial demandaba la juventud de la época (821). Este panorama mundial pareció advertirle a Díaz Ordaz la fragilidad de su figura autoritaria, por lo

⁸³Cabe recordar que los comunicados entre México y el extranjero, los reportes de la CIA y la actitud de los estudiantes en general señalan que el movimiento estudiantil no buscaba la cancelación ni sabotaje de las olimpiadas. Los estudiantes tenían acceso a las instalaciones, por ejemplo, el recorrido de la llama olímpica terminó en el Estadio Olímpico Universitario (de la UNAM) y fue ahí mismo en donde se llevaron a cabo algunas competencias; además, la Villa Olímpica se encontraba a muy poca distancia de la UNAM y en ninguno de los dos sitios se llevaron a cabo manifestaciones ni actos de vandalismo (Brewster “The Mexican” 823-829).

cual los símbolos olímpicos se utilizan para criticar una de las peores decisiones tomadas durante este momento de presión internacional. Las olimpiadas que fueron descritas por Díaz Ordaz como “an occasion that promoted ‘aspirations for peace, understanding, and human progress’” (821), contrariamente a lo señalado por la administración, se transformaron en la excusa para el derramamiento de sangre. Esto puede verse en el collage, cuando Aquino y Pérezvega señalan la ironía al acompañar las palomas ‘de la paz’ con la imagen fantasmagórica de la edecán y al teñir de tonos rojos y negros, los símbolos y timbres conmemorativos de las olimpiadas.⁸⁴

La fotografía de la edecán en el collage (al estar en escala de grises, ocupar la mayor parte de la página y tener la parte inferior traslúcida) transforma visualmente a la joven en un fantasma desproporcionado que flota sobre las ‘pequeñas’ personas que recorren la plaza de anillos concéntricos. Esto puede conectarse con el mito de Regina si recordamos que, como he explicado con anterioridad, para José Colmeiro “la memoria colectiva ha de ser entendida no de manera literal, (...) sino como una entidad simbólica representativa de una comunidad”, o bien, como un “capital social intangible” del que se puede hablar al ser “un conjunto de tradiciones, creencias, rituales y mitos que poseen los miembros pertenecientes a un determinado grupo” (15). De esta manera, a pesar de que la fotografía no es la de la edecán Teuscher, la imagen evoca la forma en la que el mito ha quedado suspendido en la memoria colectiva nacional adquiriendo una multiplicidad de rostros. Un ejemplo de la naturaleza metamórfica del mito de Regina se puede encontrar en el filme dirigido por Carlos Bolado *Tlatelolco, verano del 68* (2013).

⁸⁴Como he comentado con anterioridad, a pesar de que no hay cifras exactas sobre la cantidad de personas fallecidas durante la masacre, “most Mexicans believe between 300 and 400 people died. Of the estimated 2,000 protesters imprisoned, more than 70 remained in jail five years later. The massacre (...) left a generation devastated by death, imprisonment, exile and terror” (Brewster “The Mexican” 815).

La continuidad del mito en el cine

En el caso del filme *Tlatelolco, verano del 68* (2013) que dirigió Carlos Bolado (y del cual he hablado en el capítulo II), observo que la mitificación continúa sobre la base de los testimonios recopilados por Elena Poniatowska en *La noche de Tlatelolco* (1971). Aquí, cada individuo relata su recuerdo no sólo experimentando emociones distintas sino incluso evocando imágenes contradictorias a la fotografía de Regina que publicó la revista *Siempre*; algo que se representa también en el filme *Tlatelolco*. Esto nos permite observar que la memoria no sólo es subjetiva, sino que es esta subjetividad la que alimenta la naturaleza metamórfica del mito de Regina. Se ha comentado que Ana María Regina Teuscher Kruger o “Marietta” (como cariñosamente la llamaban en el hogar) estudió la preparatoria en el Colegio Alemán y que posteriormente ingresó a la Facultad de medicina de la UNAM (Toledo). Sin embargo, existe poca información biográfica sobre Regina debido a que, luego de que su fotografía se publicara en la revista *Siempre*, “[a] casa del Dr. Teuscher [padre de Regina] se apostaron periodistas para documentar el suceso” (Parra 4). La familia Teuscher se negó a comentar sobre su muerte y el tema “se convirtió en una especie de Tabú para el Dr. Teuscher” (Parra 4). Una de las personalidades que ha logrado acercarse al registro de la historia “verdadera” de Regina es Elena Poniatowska.

Poniatowska relató para el periódico *La Jornada* que “[e]l 2 de octubre de 1968, Regina de 19 añitos pidió permiso para ir con su amiga Guillermina al cine Metropolitan (...)” y por esta razón la joven “[s]e fue con su uniforme a rayas, los cinco círculos en el pecho” (“Regina” 24). Poniatowska explica que Regina “había sido aceptada como edecán de los juegos Olímpicos, adscrita a la delegación suiza” y que “como la inmensa mayoría de los jóvenes, se contagió con el ardor del Movimiento Estudiantil” (24). En este mismo artículo, Poniatowska asegura que el

dos de octubre, Regina “[n]ada dijo en su casa, [porque] su padre la habría encerrado. ‘No, Marietta, no te inmiscuyas, no me hagas que vuelva a castigarte’”, le había dicho su padre con anterioridad (24). Como podemos comprender, aquella tarde Regina no fue al cine sino a la manifestación estudiantil organizada en Tlatelolco y ahí fue alcanzada por seis impactos de bala en la espalda mientras trataba de huir.

A partir de ese día, han surgido una serie de relatos al respecto de Regina, sin embargo, algunos recuentos no siempre coinciden con la información que proporciona la serie de fotografías tomadas en el anfiteatro. Por ejemplo, mientras en *La noche de Tlatelolco* Celia Espinoza de Valle recuerda que el dos de octubre ella “descubr[ió] a la edecán morena, de pelo largo, muy bonita, con su cara serena [...y] el pecho deshecho, como floreado” (250), en los documentos y las fotografías de Regina del anfiteatro es posible ver que la joven llevaba el cabello corto en lugar de largo y que las heridas no se encontraban en el pecho, sino en la espalda. Por su parte, el relato de Socorro Lazcano Caldera describe que “[l]a edecán (...) era muy guapa, muy joven y [que] llevaba ese uniforme a rayas que les pusieron a todas” (254). Nuevamente, la fotografía publicada en la revista *Siempre* contradice la vestimenta mencionada por Lazcano Caldera y por Poniatowska, puesto que es posible observar que Regina no llevaba el uniforme de edecán durante la masacre del 2 de octubre. En *Tlatelolco, verano del 68*, el mito de Regina continúa a través del personaje de Paulina; este personaje duplica la historia del uniforme (que mencionan Poniatowska y Lazcano Caldera) y establece una conexión entre la muerte y el pecho de la edecán (que evoca Espinoza de Valle).

Como he explicado en la introducción de esta tesis, para Maurice Halbwachs, la memoria colectiva se forma del tejido de historias nacionales en relación a un evento, o en este caso, al respecto del mito de Regina; por tal motivo, las contradicciones de los recuentos y del filme con

la imagen de la revista *Siempre* no deberían resultar sorprendentes. Halbwachs explica que “[his] national society has been theater for a number of events that [he says he “remembers,”] events that [he knows] about only from newspapers or the testimony of those directly involved” (51). Es decir, se trata de una intertextualidad que ha transformado la historia de Regina hasta convertirla en mito, en donde, como comenta Gadamer, se deja en segundo plano la veracidad, pero en donde se coloca en primer lugar la verdad universal (como la joven hermosa cuyos sueños han sido violentamente arrebatados por su propio gobierno). Al respecto de esta intertextualidad que conforma al mito de Regina, puedo distinguir (por lo menos) los testimonios de Espinoza de Valle y Lazcano Caldera (publicados en *La noche*), el reportaje de Poniatowska (de *La Jornada*), y la representación de la edecán en el filme *Tlatelolco, verano del 68*.

La memoria de las dos testigos que se duplica en los filmes (de naturaleza ya imprecisa) incorpora parte del mito que circula alrededor de Regina, puesto que en otras ocasiones (artículos de periódicos, páginas de internet, etc.) se ha indicado también que la joven portaba el uniforme. Esto puede explicarse si se toman en consideración los trabajos de Halbwachs (que he mencionado en la introducción). La memoria, al ser un proceso de mediación, se forma a través de distintas fuentes e interpretaciones, pero a su vez se percibe como la captura de un fragmento de “realidad”, puesto que en el proceso no se busca intencionalmente *construir* un recuerdo. A primera vista, esto es lo que ocurre en los casos de Espinoza de Valle y Lazcano Caldera, Poniatowska, y el filme de Bolado.

No obstante, reflexionando sobre el comentario que hace Colmeiro cuando señala que la memoria colectiva debe ser entendida como una entidad simbólica de cierta comunidad, discurro que las contradicciones, como el que Regina llevara o no la prenda de vestir al momento de su muerte o que las heridas se encontraran en la espalda y no en el pecho, comienzan a explicarse si

estudiamos el simbolismo que se le está agregado a la memoria. En este sentido, las contradicciones son las que nos ayudan a comprender la forma en la que el proceso de evocación incorpora el plano simbólico en nuestros recuerdos. Esto puede observarse cuando a diferencia del testimonio de Espinoza de Valle, en el filme *Tlatelolco*, Paulina recibe los impactos por la espalda. En esta escena, Bolado enfatiza la relevancia de la muerte del personaje por medio del silencio y al presentar la secuencia en cámara lenta. El momento en que Paulina muere se presenta en dos tomas que se encuentran escasamente iluminadas; esto indica la confusión del personaje y alegóricamente señala la obscuridad del momento que atraviesa. Además, la composición enfoca al espectador en Paulina al colocarla al centro de la composición.

En la primera toma se muestra la espalda de Paulina con un plano de detalle recibiendo los impactos de bala (1.34.28) sólo que, en esta secuencia, Paulina no se encuentra huyendo, sino corriendo a contracorriente en busca de su amiga; por lo tanto, la escena se ha construido para establecer una personalidad rebelde y leal. No obstante, a pesar de que el filme representa a la edecán recibiendo los impactos por la espalda, en la siguiente toma, Bolado retoma la narrativa de Espinoza de Valle al utilizar un plano medio y colocar la cámara al frente de Paulina mientras cae (1.34.28). La posición de la cámara y la apertura del plano en el momento preciso en que el personaje cae enfatizan una conexión entre el momento de la muerte y el recordar a Regina de frente, con el pecho “floreado” (que es como la describe el testimonio de Espinoza de Valle). Esto muestra que el proceso de evocación ha establecido la relación del pecho de la edecán con corazón y los sentimientos; algo que le otorga a la memoria una percepción emotiva distinta a la simbología que traería consigo la espalda (ver figura 31 y 32).

Figura 31



Tlatelolco, verano del 68 1.34.28 @ FIDECINE, Producciones Corazón, Maíz Producciones, EFICINE 226. Fair use.

Figura 32



Tlatelolco, verano del 68 1.34.28@ @ FIDECINE, Producciones Corazón, Maíz Producciones, EFICINE 226. Fair use.

Por otra parte, en *Tlatelolco*, Paulina aparece en más de una ocasión portando el uniforme olímpico y en las escenas en las que se encuentra vestida de esta manera, se comienza con un plano general que permite al espectador apreciar los detalles del vestuario (26.31). Enseguida se corta a un plano de detalle por medio del cual se muestra el rostro sonriente y/o compasivo de Paulina (1.31.28). De esta manera, se resalta la idea de que Paulina no se opone a la celebración de las olimpiadas, pero también, cuando Paulina acude a la manifestación del 2 de octubre con este vestuario se señala que para los personajes no existe una separación entre el movimiento

estudiantil y el evento deportivo. El uniforme es una fuente de felicidad y orgullo para Paulina que no se separa de la amistad que mantiene con Ana María, quien se encuentra estrechamente involucrada con el movimiento. Esto lo encontramos cuando, en otra escena, se puede ver a la edecán mostrándole su uniforme a Ana María, quien comenta “que está súper lindo el vestidito” (26.48). El que se represente a Paulina muriendo con el uniforme (aún a pesar de que Regina no lo llevara) subraya la ironía en la que los jóvenes vivían y enfatiza el que la memoria establece relaciones con áreas poco concretas de nuestra experiencia.

Por una parte, se puede hablar del uniforme como una expresión visual de este momento en el que “it was a bitter irony that in the very city in which youths from all over the world were already gathering in a celebration of peace and vitality, the lives of its own youths were being brutally cut short” (Brewster “The Mexican” 814). Por otra parte, al relacionar los testimonios presentados en *La noche* con su duplicación en el filme, es posible distinguir algunas áreas poco concretas de la experiencia personal que participan en la construcción de la memoria. Entre estas áreas puedo mencionar la emoción; por ejemplo, la tristeza personal por alguna experiencia perdida si relacionamos el uniforme de Paulina (como Regina) con el deseo de participar en un evento de reconocimiento internacional.

Otra área poco concreta que parece participar en la construcción de la memoria es la identificación personal con el sujeto evocado, por lo que aquí la pregunta sería ¿hasta dónde las dos mujeres que comparten su testimonio en *La noche de Tlatelolco* encuentran en Regina (que se duplica en Paulina) la expresión de sus propios sueños y frustraciones? Y, también, la categorización que hacemos de aspectos que apreciamos como prioritarios en el recuerdo, como la insistencia en los recuentos de que la edecán era bella y portara el uniforme como símbolo de la memoria de un éxito arrebatado. De esta manera, tanto el recuerdo del uniforme, como de las

heridas en el pecho y no en la espalda muestran la forma en la que estas intervenciones no concretas funcionan para cambiar el significado de la memoria. Mientras el uniforme se utiliza para enfatizar la ironía y el éxito arrebatado, el recordar a la edecán recibiendo las heridas en el pecho y no en la espalda simbólicamente sustituye la intención de huir, por el valor de hacer frente a su destino; pero también, la evocación del pecho en lugar de la espalda elimina la idea de traición y en cambio le otorga a la memoria una carga más emotiva al conectar la muerte con el corazón y (por ende) con los sentimientos.

Ante esta multiplicidad de relatos, hay incluso quienes se preguntan “¿Sí Regina Teuscher edecán por la embajada suiza de las olimpiadas mexicanas próximas a celebrarse no iba en calidad de edecán y mucho menos portaba su uniforme quién es la otra edecán que murió la tarde del dos de octubre?” (Parra 3). Aquí, no descarto que haya habido más edecanes olímpicas el día dos de octubre en Tlatelolco, sin embargo, ante la imposibilidad de acceder a un registro exacto, lo que queda es comentar sobre la posibilidad de englobar en un sólo mito la historia de otras jóvenes. Esto nos lleva a comprender que hay tantas historias sobre Regina como hay narradores. Desde luego, la transformación de la joven Regina Teuscher al mito de la edecán olímpica no ha pasado inadvertida para sus familiares y es a partir de sus comentarios como resulta necesario distinguir en qué sitio se cruza la línea ética cuando la representación involucra la realidad de una víctima.

Ella no es Regina: la re-invencción del mito

En la introducción de esta tesis, menciono el trabajo de Andrea Liss en relación a la forma en la que “[f]or a generation once removed from the real horror, such photographs repel some of us and cause us to turn away,” mientras que para otros este tipo de imágenes “shock in

the opposite direction, hypnotizing vision and luring the viewer in” (xi). A pesar de que Liss se refiere a las fotografías del Holocausto, aquí extrapolo su comentario a la serie de fotografías de Regina en el anfiteatro. Si la exhibición del cuerpo ensangrentado de Regina ya resulta problemática, la situación se agudiza cuando a partir de esta imagen se desprende una historia que deja en evidencia tal ‘hipnotización’ y ‘seducción’.

Me refiero a una de las representaciones más problemáticas de Regina Teuscher, que es la novela *Regina: 2 de octubre no se olvida* (1987) de Antonio Velasco Piña; la obra por la cual el autor “is said to have become so ‘obsessed’ with [...Regina’s] sad fate that he based his novel around her” (Brewster “Mexico 1968” 170). Esto es relevante debido a que la puesta en escena *Regina: Un musical para una nación que despierta* (2003) (que aquí estudio) se escribió sobre la base de la novela de Velasco Piña. Desde su publicación, *Regina: 2 de octubre* ha sido una novela controversial no sólo por haber utilizado como portada una de las fotografías de Regina en el anfiteatro, sino también por haber transformado la identidad de Regina Teuscher en la de una “reina” de tipo prehispánico.⁸⁵ Para Velasco Piña, “el movimiento del 68 no fue exclusivamente un movimiento político, sino que fue un movimiento de carácter espiritual” (284), por lo cual, tanto en *Regina: 2 de octubre*, como en *Regina: Un musical* la protagonista encargada de este movimiento espiritual es una joven con poderes sobrenaturales a quien los lamas del Tíbet preparan para una misión espiritual.

Desde pequeña, el personaje de Regina debe seguir su iniciación con los lamas para después regresar a México a despertar “al estado somnoliento de los seres manipulados por la luna” (Mejía 115). Para lograr su misión, la joven debe “purificar a un grupo de estudiantes

⁸⁵Antes de que la familia de Regina Teuscher presionara a Velasco Piña a retirar la fotografía de la portada de su libro *Regina*, “en su primera edición (octubre 2, 1987, editorial JUS) [ya había tenido] un tiraje de 2000 ejemplares” (Parra 4).

universitarios” (115), reunir a 400.000 personas en “‘el altar del poder’ y decir tres veces un mantra: Mé.xi.co. Pero, no obstante sus esfuerzos, Regina fracasa en ‘despertar’ el lado femenino del chakra del mundo, el volcán Iztaccíhuatl” (115-116). Como resultado de este fracaso, Regina “decide organizar un sacrificio colectivo de 401 personas para comenzar ‘un proceso de ampliación de la conciencia mundial’” (116).⁸⁶ De acuerdo a Velasco Piña, gracias al sacrificio de los “mexicanos más evolucionados espiritualmente que existían (...) se logra despertar al Iztaccíhuatl [y s]e inicia propiamente, el despertar de México en 68” (286).

La idea del sacrificio es lo que coloca a la novela entre los objetos culturales que se considera apoyan la versión “oficial” que deslinda de responsabilidad al gobierno mexicano. Al respecto, Alejandro Toledo explica que “*Regina: dos de octubre* (...) suele ser colocada junto a dos libros de postura oficialista: *Juegos de invierno* (1970), de Rafael Solana, y *La plaza* (1972), de Luis Spota”. Esto porque mientras *Juegos* y *La plaza* “disculpa[n] a Gustavo Díaz Ordaz y al gobierno de la matanza, y se acude a las explicaciones que dieron los funcionarios en turno: que todo fue un plan urdido ‘por manos extrañas’ (FBI o KGB) para crear confusión en el país y desacreditar a un gobierno que iba en contracorriente de las grandes potencias”, la obra de Velasco Piña le atribuye la responsabilidad de la masacre a una “intervención divina” (Toledo). La mitificación creada por Velasco Piña ha sido, en parte, el catalizador del disgusto de la

⁸⁶Mejía encuentra la temática alrededor del mito de Regina en al menos tres de las obras de Velasco Piña (“Ayocuán”): *La mujer dormida debe dar a luz* (1968), *Regina: 2 de octubre no se olvida* (1987) y *Cartas a Elizabeth* (1990) (116).

Además, quiero explicar que ‘sacrificar’ se entiende como el “hacer sagrado” por medio del “matar ritualmente a un animal o a un ser humano” como ofrenda a una “deidad con la esperanza de un beneficio para el que realiza o manda realizar el sacrificio” (Olivier).

familia Teuscher, pues como reflexiona Poniatowska, “[u]n acto brutal como el asesinato no puede ser divinizado ni exigido por los dioses” (en Toledo).⁸⁷

Al respecto de los “reginistas” o “reginos”, que son un grupo que relaciona sus creencias espirituales con el libro *Regina: dos de octubre*, Parra explica que “[a]ctualmente hay grupos de personas que llevan los preceptos de Regina [...] y que] realizan ceremonias para conmemorar su sacrificio, rituales similares a los que narra Velasco Piña en su libro” (4). También, Fabrizio Mejía afirma que Velasco Piña transformó a Regina en “la diosa central de su fe” (114), sin embargo, para el autor, estas reacciones son “perfectamente” comprensibles puesto que, “si una persona participó en ese movimiento con una finalidad política”, el aceptar que a su vez existía una motivación espiritual le resultaría ilógico (285). Velasco Piña se muestra consciente de las reacciones que su libro ha traído al decir que “[p]ara muchos, se trata de algo simplemente ridículo y deleznable” pero enfatiza que “en cambio, hay personas a las que el haber vivido ese Movimiento les permite tener una visión diferente” (286). En contraposición con las creencias del autor, “María Luisa Teuscher quedó estupefacta cuando, a su llegada a la Casa de la Cultura Reyes Heróles, vio al público entrar en trance ante la sola mención del nombre de su hermana. [E]lla los creyó bajo el efecto de algún psicotrópico” (en Poniatowska “Regina” 24).

⁸⁷Un ejemplo del descontento de la familia Teuscher pudo observarse cuando María Luisa Teuscher (hermana mayor de Regina) acudió a la presentación del libro *El retorno de lo sagrado* (1990) de Velasco Piña. Aquí, María Luisa Teuscher cuestionó al autor sobre “quién lo [había] autoriz[ado] a utilizar a [su] hermana para hacer tanto dinero, para escribir esa bola de mentiras, de sandeces, para engañar a la gente” (en Toledo).

La idea de que la desgracia de Regina ha sido utilizada como producto comercial, la presenta la revista *Proceso* al asegurar que “Velasco Piña tomó de la realidad a este personaje femenino que lo ha vuelto millonario y uno de los mayores vendedores de *bestsellers*” (“El director”). Asimismo, Solange García menciona que el libro *Regina* de Velasco Piña “se ha traducido al francés, inglés y japonés, entre otros idiomas, y se han vendido alrededor de 200 mil a 300 mil copias, además de que está por salir la octava edición” (“Regina va en busca”).

Cabe señalar que, como he expuesto en este capítulo, a pesar de que el mito facilita la presencia de una línea fluida entre la ficción y la realidad, existe una diferencia entre la obra de Velasco Piña y, por ejemplo, los testimonios recopilados por Poniatowska, el filme *Tlatelolco* y las representaciones visuales de *Imágenes y símbolos del 68*. Los testimonios, *Tlatelolco* y los collages en *Imágenes*, si bien alteran lo que la familia Teuscher presenta como la realidad de Regina, también nos ayudan a detectar la subjetividad de la memoria y la incorporación de los elementos simbólicos al recuerdo. No obstante, en el caso de *Regina: 2 de octubre* se observa una reconstrucción que ocluye (casi completamente) el recuerdo de Regina Teuscher. Es aquí en donde cabe preguntarnos en dónde se encuentra la frontera ética en la re-construcción de la memoria de una víctima y la respuesta parece darla María Luisa Teuscher cuando comparte que, si bien el “68 dejó en toda [su] familia una herida”, el tiempo la había cerrado hasta que la obra de Velasco Piña y sus seguidores espirituales volvieron a “abrirla” y llenarla “de pus” (“Regina” 24).

Al hacer una comparación entre la información proporcionada por la familia Teuscher y *Cartas a Elisabeth* (2009), un libro que presenta la correspondencia entre Velasco Piña y su sobrina Elisabeth Arévalo Marín, queda la impresión de que el autor hace referencia a un ente mitológico completamente desconocido para los supervivientes de Regina, pues mientras para Velasco Piña “Ana María Regina Teuscher Krüger nació el 21 de marzo de 1948 en Aldea de Los Reyes, al pie de los volcanes” y “fue reconocida por un lama tibetano como una Daikini — ser superior con facultades especiales para controlar los elementos de la naturaleza— y, por lo mismo, fue llevada al Tíbet para recibir la educación adecuada que le permitiera (...) despertar la conciencia de los mexicanos (...) con su ‘martirio’ el 2 de octubre del 68” (“Ahora habrá”), la familia Teuscher relata que:

Regina no nació ni fue enterrada al pie del Iztaccíhuatl. Nunca estuvo en el Tíbet, no fue educada por los lamas, no tenía el poder de detener tormentas, inundaciones, incendios, terremotos; no hablaba náhuatl ni chino ni tibetano, tampoco entendía el lenguaje de los animales. No tenía idea acerca de religión oriental alguna. Era católica, era hija de familia, era estudiante. Participó en el movimiento estudiantil de 1968 como una más entre miles, y así murió, una entre la multitud masacrada el 2 de octubre en Tlatelolco. No fue mártir, fue víctima. No se ofreció en sacrificio, fue asesinada. Regina no quería morir, corrió para salvarse (en Toledo).

Es por la anulación de la identidad de Regina que la familia Teuscher ha externado su descontento alrededor de la ficcionalización creada por Velasco Piña, pues como advierte Poniatowska, lo peligroso es “llegar a extremos como el que vemos ahora: transformar a una niña como Regina Teuscher en algo que no fue y que su familia tampoco quiere que sea” (“Regina” 24). Es decir, en la novela *Regina: 2 de octubre* no se busca la evocación de una memoria o, mejor dicho, no se busca afianzar ni continuar con la identidad que los supervivientes de Regina guardan de ella en su memoria; en cambio, la novela de Velasco Piña crea a la protagonista de un mito nuevo, pero a su vez, el autor parece resistirse a reconocer la naturaleza ficticia del mito que ha creado.⁸⁸

⁸⁸Podemos observar un ejemplo de esta resistencia de Velasco Piña a aceptar la ficción alrededor del mito de Regina, cuando Arévalo Marín explica que en el espacio familiar era común escuchar “[f]rases como ‘ya me imagino lo que Regina hubiera dicho de semejante cosa’” (10), o bien el percibir una “frustración” que en su tío se “deriva[ba] de que los años transcurrían sin que él lograra elaborar el *testimonio* que la *propia* Regina le había encomendado” (10) (mi énfasis).

También, otra forma de interpretar las creencias de Velasco Piña puede encontrarse a través del comentario de Carlos Monsiváis, quien “praised the book as ‘a magnificent chronicle of 1968’ although he did not agree with its *magical realism*” (en Brewster “Mexico 1968” 173) (mi énfasis). En este caso, la veracidad a la que se refiere Velasco Piña formaría parte de lo que caracteriza a la estética del realismo mágico, pues como señala Alejo Carpentier, “lo maravilloso

Por su parte, si la puesta en escena estaba ‘destinada’ a involucrarse en la polémica alrededor de Velasco Piña, otro tipo de críticas comenzaron a escribirse cuando el productor y musicalizador Antonio Calvo afirmó haber recurrido a la intervención de “médiums” para poder seleccionar a las actrices que representarían al personaje de Regina. Al respecto del comentario de Calvo, Raúl Trejo Delarbre dijo que la actriz y cantante “Lucero había previsto dejar la obra después de las 100 funciones” y que si bien “[l]os reemplazos de esa índole son frecuentes en el teatro [...]o insólito en este caso es que, según el productor de la obra, la sustitución de Lucero fue aprobada nada menos que ¡por el espíritu de Regina!”.⁸⁹ Este mismo comentario se reportó (el 19 de marzo del 2003) en los diarios *El Siglo de Durango* y *El Siglo de Torreón*, aunque cabe destacar que Calvo también explicó en la revista *Proceso* que “[p]ara los fines prácticos que [hace], porque se trata de música y teatro, [l]e da exactamente igual si la historia es cierta o no” (en “El director”).

La adaptación del musical estuvo a cargo de Alex Slucki y fue producido por “Pablo Perroni, Antonio Calvo y Renato Herrera, este último de la empresa En Vivo (filial de Televisa)” (“Lucero actuará”). Slucki y Calvo llevaron a cabo la musicalización, mientras que entre los protagonistas de las representaciones del año 2003 se encontraron: las cantantes y actrices “Lucero” (como Regina joven), Danna Paola (como Regina de niña) y Jano (como Antonio). La obra incluye el trabajo de “30 actores bailarines” y una “utilización de los multimedia que visten de forma particular este musical” que se representó en el Teatro San Rafael, que “es el más grande de la capital mexicana (1,300 butacas)” (“Ovacionan”). A pesar de haberse enmarcado en

comienza a serlo de manera inequívoca cuando surge de una inesperada alteración de la realidad” (3-4).

⁸⁹Las tres actrices a las que se refiere son Ana Regina Cuarón, Mariana Garza y Litzy. Las tres fueron elegidas, según Antonio Calvo, por “la voz de Ana Regina Cuarón, la trayectoria en el mundo del teatro de Mariana Garza, y el físico de Litzy” (en “Ahora habrá tres ‘Reginas’”).

controversiales prácticas espirituales, la puesta en escena *Regina: Un musical* contiene elementos que nos ayudan a comprender los préstamos de la memoria a través de la re-invencción del mito.⁹⁰ Una de las principales diferencias entre la novela de Velasco Piña y la puesta en escena es el tipo de género que se ha elegido para representar el mito de Regina. Mientras encontramos que el autor de la novela *Regina: 2 de octubre* parece resistirse a aceptar la parte ficticia del mito de Regina, en el musical se observa lo contrario.

Para poder identificar la forma en la que *Regina: un musical* enfatiza la ficción de la historia, es necesario saber que:

En el musical, se pierde el naturalismo propio del teatro de carácter, el cual intenta ser eminentemente mimético con respecto mundo real. En el musical, los personajes cantan injustificadamente, lo cual rompe con las pretensiones realistas del arte dramático tradicional. Por ello, el musical (sin importar su temática) tiene tintes innegables de surrealismo, pues la música está justificada en el mundo creado en escena, fuera de la realidad en la que vive el espectador (Castellanos Vázquez 113).

El género del musical ofrece un mundo abiertamente imaginario como ‘carta de presentación’ para el espectador. La “estructura está armada a través de la música y la historia se narra a través de lo cantado y no de los parlamentos” (Castellanos Vázquez 113). En los momentos en los que en *Regina: un musical* se busca retroceder o avanzar en el tiempo, las luces del escenario se apagan y a través de una voz en *off* (no diegética) se explica brevemente el año y el lugar. La

⁹⁰Otra controversia que envolvió al musical ocurrió cuando “luego de 100 representaciones de la obra de teatro *Regina*, se armó un revuelo en el escenario donde uno de los guardaespaldas [de Lucero] golpeó y aventó a varios reporteros e incluso -lo más grave del asunto- amenazó a la multitud con un arma de fuego”, Lucero “negó pedir disculpas y emitió algunos comentarios mostrando una actitud que sorprendió a los medios de comunicación”, al considerar que su opinión defendía al guardaespaldas y no reconocía la magnitud de la violencia (“Lucero, dueña”).

completa obscuridad del teatro permite que el espectador preste atención a la voz, no obstante, es tan solo un paréntesis en la historia que no posee un mensaje emocionalmente desestabilizador para la historia. En cambio, cuando se busca enfatizar un mensaje, se hace uso de un juego de luces en movimiento, de coreografías, de pantallas y proyecciones de imágenes de archivo (como las manifestaciones, los estudiantes en la UNAM y el Ángel de la Independencia), y desde luego, de arias.⁹¹

Por ejemplo, cuando Regina y sus Guardianes hablan del movimiento estudiantil, puede verse en el fondo del escenario la proyección de imágenes de los estudiantes entregando propaganda en las calles, así como proyecciones de las manifestaciones (entre otras). Regina comenta que los estudiantes se aproximan manifestándose, mientras el juego de luces hace que el vestuario de la actriz que representa a Regina (Lucero) se torne de color rojo. Esta estrategia establece una prefiguración si relacionamos el color rojo y las imágenes del fondo con la sangre derramada (antes y durante el 2 de octubre). Los bailarines se van colocando en sus lugares y la coreografía comienza, pero la coreografía y el ritmo de música duplican la energía de los jóvenes que están en la manifestación; con este montaje se consigue que la evocación resulte esperanzadora. Aunado a esto, el juego de luces cambia para tornar de azul el vestuario de la actriz mientras canta: “con un solo pensamiento / con la fuerza de una emoción / cambiarás el porvenir de tu tierra es tu misión” (Calvo y Slucki “Con un solo”). Esta combinación subraya el tono ágil del mensaje a transmitir, que es la invitación a la acción social.

El tema de la participación social como medio para lograr un *cambio* en el “porvenir” de la nación se encuentra a lo largo de la función y es por esta razón que el musical se vio

⁹¹Para este tipo de género teatral, se conocen como arias a los números musicales que pueden incorporar el canto y el baile (Castellanos Vázquez 113).

relacionado con la campaña del entonces candidato presidencial Vicente Fox Quesada, cuyo partido representativo (Partido Acción Nacional), al unirse con el Partido Verde Ecologista, promovió al candidato bajo el lema ‘alianza por el cambio’. Asimismo, la relación entre *Regina: Un musical* y la campaña de Fox pareció profundizarse cuando se dio a conocer que Calvo y Slucki habían compuesto “diversas canciones para que Vicente Fox las usara en actos de proselitismo, entre ellas una denominada México ¡ya!” (Hernández López). Por su parte, Julio Hernández López aseguró que Calvo empleó “en la confección de *Regina* reminiscencias del cierre de campaña del candidato presidencial en 2000”, mientras que la esposa de Fox, “[l]a señora Sahagún asistió inclusive al estreno público de la mencionada obra teatral”. Para Marta Sahagún, con la coalición Alianza por el cambio, había “llegado ya el despertar de esta maravillosa nación” por lo que calificó al slogan del musical como “maravilloso” (en Hernández López).⁹²

Existen diversas interpretaciones para los momentos en los que se hace referencia a este cambio, los cuales van desde el proselitismo en beneficio del entonces candidato Fox, hasta el deslindamiento de responsabilidades del gobierno de Díaz Ordaz. No obstante, los préstamos de la memoria pueden identificarse con la re-definición del mensaje de Velasco Piña, puesto que mientras en *Regina: dos de octubre* el énfasis se hace en la labor espiritual, para el musical se

⁹²Ante tal polémica, Calvo afirmó que su puesta en escena “no [era] un homenaje al foxismo”, aunque sí reconoció que al momento de crear la música para la campaña de Fox “estaba completamente convencido de que teníamos que sumar esfuerzos para ese lado”, puesto que “[d]espués de 70 años del PRI [s]e sentía bastante hartó” (en “El director”). Calvo se defendió al asegurar que él “[n]unca fu[e] panista” y que “sólo quería un cambio”, por lo que lo que “quería decir con la obra es que tenemos que abrir la conciencia y que no podemos depender de ningún partido”. En cuanto a la invitación de Marta Sahagún como invitada de honor, el productor aseguró que eso “genera publicidad e interés en la obra” y que “eso siempre es bueno”, pero que en realidad le parecía “chistoso” que lo asociaran con el gobierno porque “el gobierno no [l]e ayudó en nada” (en “El director”).

establece una inclinación política. Aunado a esto, la conexión entre el ‘cambio’ como pancarta política y la obra sólo es posible cuando, desde la distancia temporal y especular, se incorpora el espacio social en el que se está produciendo la representación, algo que tampoco ocurre con la novela.

Cuando el personaje de Regina se da cuenta que el volcán Iztaccíhuatl no va a despertar, la relevancia del personaje se enfatiza por medio de la luz del reflector que la señala al centro del escenario, mientras tanto, el resto de la iluminación transmite la frialdad del volcán y de la inminente muerte del personaje a través de tonalidades frías. La música, lentamente en *crescendo*, brinda la transición de la tristeza del personaje al descubrir su fracaso, al momento culminante en el que decide llevar a cabo el sacrificio.⁹³ Esto queda confirmado por la letra que Regina (Lucero) canta: “No puede ser / aún duerme esta región y mi esperanza / largamente cosechada / perdura solo como una visión / ¿cómo he de hacer para incendiar tu voz? (...) nos faltas solo tú (...) tu compromiso es el de toda una nación / un valiente sacrificio / nueva luz generará” (Calvo y Slucki “Con un solo”).

De forma más general, los préstamos se realizan por medio de la re-invencción del mito de Regina, puesto que el que la nación aún duerma señala que, pese a la muerte de cientos de jóvenes como Regina, la historia de violencia, asesinato y desapariciones continúa repitiéndose (para comprobar esto, se pueden estudiar las placas del Memorial a las Víctimas de la Violencia en México).⁹⁴ Con esta lectura, *Regina: Un musical* continuaría con la verdad universal del mito

⁹³Aquí, cabe recordar que existe una fuerte crítica en torno a la idea del sacrificio, sin embargo, debido a que la prensa ha escrito ampliamente sobre este aspecto, aquí no me voy a enfocar en el análisis del sacrificio; aunque vale la pena señalar que Elena Poniatowska es una de las personalidades que desarrolla este tema con mayor profundidad.

⁹⁴El memorial se encuentra en Paseo de la Reforma y consta de 70 placas de acero con los nombres de víctimas la violencia. La construcción se ha conocido también como Memorial a las Víctimas de la Violencia del Estado.

al convertirse en un llamado a la participación social de cualquier época, en donde el sacrificio es el no callar y dejar la comodidad de la conformidad. De manera más específica, se puede considerar que a pesar de que el movimiento estudiantil parece haber fracasado al haber sido silenciado por la represión, “1968 is generally invoked as the beginning of a new political and psychological crisis among the Mexican public that led to the emergence of democracy in the country, since it made evident the huge rift between the government’s rhetoric of political moderni[z]ation and the actual stagnation of State institutions” (Fenoglio-Limón 300). Por lo tanto, el fracaso no es absoluto sino temporal debido a que la influencia del movimiento aún perdura por medio de un constante recordatorio por la lucha democrática.

La puesta en escena *Regina: Un musical* muestra esta ambivalencia entre el éxito y el fracaso del movimiento mediante la representación de una tensión entre la continuación y la ruptura del mito creado por Velasco Piña. Si bien el final de la obra sigue por la línea de la novela al mencionar la masacre como sacrificio, el momento alrededor de la muerte de los estudiantes retoma también el carácter crítico visto en los otros objetos culturales sobre la masacre (en lugar del espiritual propuesto en la novela). El énfasis en la crítica se observa al considerar que en este género “se *reciclan* melodías en la obra, que el espectador escucha una y otra vez” (Castellanos Vázquez 114); a este reciclaje se le conoce como *reprise* y su función es “lograr un giro emocional o un quebrantamiento en la audiencia. Los *reprises* no siempre cambian la historia, pues no trabajan en el nivel estructural, sino en el emocional con el público” (Castellanos Vázquez 125). Las arias que incluyen la canción “Digan por qué” y su *reprise* “Dinos por qué” son un ejemplo de esta tensión entre la enfatización del éxito y el fracaso del movimiento.

Regina afirma que lo que haría una madre por sus hijos es “dar la vida (...) como el máximo compromiso”, por lo cual debe ofrecer su sacrificio al volcán Iztaccíhuatl. Cuando Regina comparte su decisión, Los Guardianes le piden que les explique “por qué” se tienen que sacrificar. Este es uno de los momentos con mayor dramatismo que se logra por medio de la incorporación del canon (cuando dos o más voces en contrapunto intervienen en la interpretación). Los Guardianes expresan sus distintas opiniones y emociones en torno a la validez del sacrificio (la masacre del 2 octubre), cuando en la interpretación de “Dinos por qué” todos cantan: “dinos por qué / (...) cómo saber si esta lucha nos podrá beneficiar”.

La multiplicidad de apreciaciones con respecto al movimiento comienza cuando mientras unas voces aseguran (a través del canon) que “los guerreros de ayer combatieron por cambiar lo que llamamos realidad”, otra voz (claramente identificable por su registro grave) canta en cambio “los guerreros de ayer cambiaron la realidad” (Calvo y Slucki “Dinos por qué”). El cuestionamiento al respecto de las metas alcanzadas por el movimiento y el señalamiento de que sus éxitos no se han dado a conocer, principalmente por haber quedado nublados por la tragedia de la masacre, puede percibirse al comparar la afirmación de que los guerreros de ayer (que interpreto como los estudiantes) sí “cambiaron” la realidad, en contraste con la frase “combatieron por cambiar” que encierra una falta de resolución en la historia.

En “Digan por qué” (interpretado por Jano) el tono cambia. En la aria de Los Guardianes la pregunta está dirigida a Regina: “dinos”, mientras que en la aria en donde Antonio (Jano) hace la pregunta, sí se señala el deseo por encontrar un responsable que, a diferencia de la novela de Velasco Piña, no sea simbólico, ni espiritual, sino concreto.⁹⁵ Antonio cambia la conjugación de

⁹⁵Antonio es el personaje de un periodista víctima de la corrupción y la delincuencia, que fue interpretado por Jano. Irónicamente, mientras Antonio logra sobrevivir el ataque, el actor y

“dinos” a “digan” por lo que aquí se señala la búsqueda (aún inconclusa) de quien rinda cuentas y asuma responsabilidad por la masacre. En esta misma aria, Antonio hace un análisis sobre la pérdida de los estudiantes, quienes murieron defendiendo sus ideales. Esto puede verse cuando Antonio pregunta: “digan por qué (...) / a nada de esto le hallo una razón / combatieron por ver, que los hijos de sus hijos respiraran libertad / (...) con qué cara enfrentar y dar cuenta a las estatuas del honor / si su lucha sin par no dio el fruto anhelado” (Calvo y Slucki “Digan por qué”). Antonio no considera inútil la lucha de los estudiantes, puesto que los considera ‘honorables’, pero sí cuestiona la forma en la que se le ha dado continuidad a la petición medular del movimiento que era la libertad democrática.

Si el “68 movió conciencias e impulsó nuevas actitudes (...) con costos humanos muy altos”, también “dejó una huella imborrable en la vida política mexicana” (Favela 92), puesto como Alejandro Favela explica, “El gobierno mexicano reprimió antes del 68 y lo siguió haciendo después, pero nunca [ha podido] volverlo a hacer desde la suficiencia, la soberbia y el autoritarismo del que hizo gala Díaz Ordaz” (92). No obstante, Antonio, al igual que lo ha expresado Poniatowska, considera que el costo fue sencillamente desproporcionado si se compara con la representación y acción política lograda desde del movimiento. Esta misma idea se reafirma cuando Antonio describe a los estudiantes como un “corazón sacrificado, que jamás retoñó”, jóvenes que pese a que “perdieron sangre por un sueño / [y] sembraron la flor de un ideal”, en este siglo XXI todavía nos hacen preguntarnos a “dónde fuimos a parar [...] ¿de qué sirvió si ya no volverán?” (Calvo y Slucki “Digan por qué”). Estas preguntas, lejos de generar una nota de desilusión alrededor del movimiento, resaltan la relevancia de continuar con la

cantante que interpretó a Antonio (Alejandro Fuentes “Jano”) murió en el 2016 víctima de un asalto en Chicago.

evocación; puesto que es Antonio quien finaliza la puesta en escena afirmando que es él quien “tiene que hacer que este mensaje llegue a todo México”. De esta forma, el personaje nos recuerda que tenemos una responsabilidad social en evitar que la represión sea tolerada y repetida, pero también que, en cualquier época, hallaremos la fuerza y el avance ideológico que se necesitan en las aulas de la juventud universitaria.

A lo largo de este capítulo, me he enfocado en el estudio de dos collages incluidos en *Imágenes y símbolos del 68*, en el personaje de Paulina del filme *Tlatelco, verano* y en la puesta en escena *Regina: Un musical* para identificar la forma en que estos objetos culturales facilitan la evocación del movimiento estudiantil en México (1968) a través de los préstamos de la memoria. Lo que he observado es que los préstamos se logran por medio de una tensión entre la representación de la continuación del mito de Regina y su cuestionamiento. Además, he identificado que esta tensión se manifiesta por medio de una intertextualidad entre los objetos culturales producidos en el siglo XXI y sus antecesores producidos en el siglo XX. Esta intertextualidad ha ido transformando la historia de Regina Teuscher hasta convertirla en un mito que deja en segundo plano (y por momentos, elimina) la información biográfica ‘real’ de la joven para, en cambio, beneficiar la evocación de la heroína hermosa y exitosa que pierde la vida injustamente al rebelarse contra el sistema que la gobierna. Esto transforma la memoria de una identidad precisa (Regina Teuscher), a la de una figura femenina ‘universal’ que genera empatía e identificación entre la representación y su receptor, pero que también afianza el mito de la edecán en la memoria colectiva.

Aquino y Pérezvega transforman en crítica la edulcoración que se percibe en los versos de Bañuelos. En este sentido, la incorporación de los elementos visuales a la poesía de Bañuelos es lo que nos permite identificar y cuestionar el mito de Regina en el siglo XXI. En el caso del

filme *Tlatelolco, verano del 68*, observo que Bolado continúa con la mitificación de Regina por medio de Paulina, un personaje en el que pueden percibirse algunos reflejos de los testimonios recopilados por Elena Poniatowska en *La noche de Tlatelolco* (1971), por ejemplo, cuando el personaje duplica los testimonios en torno al uniforme olímpico y reafirma la conexión entre el momento de su muerte y el pecho. En *Regina: Un musical para una nación que despierta* se puede identificar una tensión entre la continuación y la ruptura con el mito creado por Velasco Piña, pues mientras el autor de la novela *Regina: 2 de octubre* insiste en la veracidad de su mito, en la producción de Calvo, el género del teatro musical rompe con estas pretensiones realistas.

Aunado a esto, los “préstamos de la memoria” se enfatizan por medio de los aspectos técnicos del montaje (como la iluminación), la coreografía y el *repise* puesto que ayudan a generar un comentario que, a diferencia de la novela, tiene que ver con la política (y no la espiritualidad). Quiero señalar que además de las estrategias que he mencionado, el musical difiere de la novela al incorporar el humor, la ruptura de la cuarta pared, la mezcla del tiempo diegético con el no diegético, así como la interpelación e inclusión física del público en el espacio diegético de la obra. Finalmente, cabe destacar que con excepción del filme *Tlatelolco*, he observado una profunda influencia de la imagen (en particular de la serie de fotografías de Regina Teuscher tomadas en el anfiteatro) en la creación y representación del mito de Regina, o la edecán olímpica o, sencillamente, el de la joven estudiante quien una tarde de octubre se decidió por la algarabía de la manifestación en lugar del cine, quien se unió al fervor de los cientos de estudiantes quienes, como ella, tampoco se podían imaginar que su propio gobierno terminaría acribillándolos por la espalda.

Conclusión: Matices mnemónicos de la generación del siglo XXI

A lo largo de esta tesis he considerado al tiempo y al espacio como factores influyentes en el tipo de experiencias y sensaciones detonadas por los recuerdos, así como en la forma en la que se evoca, moldea y re-construye la memoria. Si bien es evidente que en toda memoria existe tal mediación (como lo explica Beatriz Sarlo y que señalo en la introducción), lo que aquí he enfatizado es la forma en la que los materiales disponibles para el estímulo de tal mediación, incluso los emotivos y de interpretación, varían y alteran la memoria en relación a estos factores (tiempo y espacio). Es decir, como bien señala Sarlo (y como ha propuesto Maurice Halbwachs), a nivel general la memoria es un sistema de mediación. A nivel específico, los recuerdos se conforman de un tejido de elementos que ayudan a comprender la forma en la que la memoria de un mismo acontecimiento no sólo difiere entre individuos, sino en qué sentido se modifica dentro del contexto socio-histórico en el que se le evoca.

Al estudiar la noción de postmemoria de Marianne Hirsch, observé que su propuesta hacía un llamado a identificar estos *matices* que intervienen en los procesos mnemónicos. Con esto, lejos de negar la mediación de la memoria, Hirsch se adentra una capa más en el estudio de la forma en la que se evoca e interactúa con un recuerdo. Por ejemplo, para Hirsch, la postmemoria se genera sobre la base de una relación que se establece entre generaciones alrededor de un acontecimiento traumático, en donde la generación ‘posterior’ al evento ‘recuerda’ “by means of the stories, images, and behaviors among which they grew up” (*The Generation* 153); de esta manera, la conexión familiar (o por afiliación) con los acontecimientos se transforma en un “retorno trans-generacional de conocimiento traumático y experiencia encarnada” (mi traducción) (174). La postmemoria describe la forma en la que esta generación

en particular se entrelaza con un evento traumático a un nivel emocional tan profundo que termina por adoptarlo como parte integral de su propia existencia.

El estudio de las teorías del trauma (en particular de Cathy Caruth, Shoshana Felman y Dori Laub), la profunda reflexión sobre la memoria que nos ha dejado Halbwachs, así como la postmemoria de Hirsch han sido invaluable a lo largo de mi disertación, ya que por medio de la lectura y reflexión de este marco teórico he conseguido identificar las particularidades que encuentro en la estética de los “préstamos de la memoria”. No obstante, uno de los retos que surgieron durante la escritura de este trabajo fue el decidir si los objetos culturales que estaba analizando nos ayudaban a comprender exclusivamente el trabajo de “re-memoria” (en términos de Kaja Silverman) y/o de postmemoria de Hirsch, o bien, si estos objetos se diferenciaban de alguna manera por haberse producido en el siglo XXI para, en cambio, mostrar un proceso mnemónico que divergiera de las teorías del trauma. El primer paso fue determinar el concepto que Hirsch empleaba alrededor de “generación” puesto que, por momentos, su propuesta parecía extenderse más allá de las relaciones familiares; esto, a pesar de que Hirsch dedica un espacio preponderante al análisis del impacto que tienen las relaciones (o desintegraciones) familiares en quienes experimentan una postmemoria.⁹⁶

⁹⁶Por ejemplo, en *The Generation*, Hirsch analiza *Austerlitz* de W. G. Sebald, quien relata la historia de Jacques Austerlitz, una víctima del éxodo judío quien es adoptado por una pareja que, al morir, lo impulsa a descubrir su propia identidad a través de la búsqueda de la historia de sus padres biológicos, así como de sus destinos durante el Holocausto. En esta misma obra, Hirsch comparte su propia experiencia con la postmemoria al analizar (con su esposo Leo Spitzer) una fotografía de sus padres durante la guerra.

En su exploración de *The Dark Room* de Rachel Seiffert, Hirsch explica “how problems of photographic evidence evolve between the 1940s and the 1990s, between the experience of witnesses and that of their children and grandchildren” (1135-1136), mientras que “Hasbun’s work results from her own hybrid background as the daughter of a Polish Jewish mother who survived the war” (1224-1225). Además, tanto en *Family Frames* como en *The Generation of Postmemory*, Hirsch dedica un amplio espacio a la novela *Maus* del caricaturista Art Spiegelman, quien en su trabajo “draw his father’s story of survival in Auschwitz, and his own

Al hablar de postmemoria, determiné que era necesario comprender la idea de generación en un sentido cercano al modelo propuesto por el psicólogo Lev Vygotsky. Lo anterior debido a que Vygotsky enmarca “al individuo en un contexto social, dándole una gran relevancia, en ese contexto, a los procesos de socialización para el desarrollo del pensamiento y las funciones mentales” (mi énfasis) (Pineda Alhucema 223). Visto de esta manera, “las fronteras generacionales no responderían de forma estricta a factores biológicos, sino a circunstancias sociohistóricas” (González Calleja 23). Al extrapolar el modelo sociohistórico de Vygotsky a la definición de generación y postmemoria, es posible dilucidar que no es la fecha de nacimiento o la proveniencia familiar lo que impulsa a una generación a participar en la experiencia traumática. En cambio, la generación a la que se refiere Hirsch, se puede entender como un grupo de individuos que se ha formado dentro de un ambiente social y cultural parecido, y que ha vivido bajo un “proceso histórico de adquisición” similar. Esto es relevante porque, de acuerdo a Vygotsky, es este proceso de adquisición histórico y esta similitud en el ambiente social y cultural lo que genera “procesos psicológicos superiores” como lo es, según considero, la memoria (Vygotsky en Pineda Alhucema 223).

Por lo tanto, al tomar en cuenta esta definición de generación y el que la propuesta de Hirsch subraya las particularidades que hacen única a la generación de la postmemoria, consideré que la noción de postmemoria resultaba disonante en mi trabajo. Esto debido a que la postmemoria enmarca el trabajo de evocación de una generación que establece relaciones con la experiencia traumática del Holocausto, mientras que mi argumento ha sido que la estética que

childhood reception of that story” (Hirsch *The Generation* 555). Al pensar en todos estos ejemplos, considero que la postmemoria se conecta principalmente con la transmisión familiar (más que con la de afiliación), puesto que inclusive aquellos autores que Hirsch describe como participantes de la representación de la “afiliación” a la memoria traumática, su estética sigue haciendo referencia a la transmisión de la memoria traumática dentro de un núcleo familiar.

actualmente representa la represión estudiantil (y que he denominado “préstamos de la memoria”) se dirige principalmente a las nuevas generaciones que habitan el ambiente del siglo XXI; un ambiente social y cultural, y con procesos socialización que no pueden igualarse al ambiente y los mecanismos de socialización de quienes se afilian a la memoria traumática del Holocausto. Dicho de otra manera, si la noción de postmemoria exhorta a analizar el entramado que esta generación en particular entreteje durante el acto de “recordar”, el descontextualizarla resultaría contradictorio puesto que, bajo esta óptica, cada generación, de acuerdo a su contexto, tendría que expresar ‘matices propios’ en el momento de evocar una memoria.

Bajo esta perspectiva, he identificado que la particularidad que distingue el trabajo de evocación que se muestra en las obras literarias, filmes y objetos visuales (fotografías y collages) producidos en el siglo XXI que abordan el tema de la represión y los movimientos estudiantiles en España (durante el tardofranquismo) y en México (1968) es que se recurre a una serie de estrategias que frecuentemente redirigen la mirada de la experiencia traumática, a otros aspectos no traumáticos que también formaron parte de los movimientos estudiantiles. Es decir, mientras la noción de postmemoria describe a quienes, al conectar de manera tan profunda con los acontecimientos llegan a experimentar un trauma, los objetos culturales que aquí he estudiado no tienen como foco de atención el reforzar este tipo de relación con la memoria (aún a pesar de que, al hablar de un evento límite, el trauma innegablemente está presente).

A lo largo de los cuatro capítulos, señalé que había una distancia con la noción de trauma luego de haber considerado el contexto socio-histórico, así como los ambientes culturales y sociales tanto de la época evocada, como del momento de la producción de los objetos analizados. Asimismo, conjugué mis observaciones con la presencia de una serie de elementos que son los que determiné tienden a caracterizar los “préstamos de la memoria” (técnicas

narrativas, fílmicas y de diseño que subrayan la naturaleza ficticia del objeto, pero también materiales de archivo. Aunado a esto, la representación incorpora aspectos familiares del presente de la producción, una re-escritura de los discursos históricos oficiales de la época evocada, así como una tendencia a mostrar cierta distancia temporal y especular entre el objeto cultural y los acontecimientos. A pesar de que algunas de las estrategias que he apuntalado pueden emplearse también para representar la postmemoria y el trauma (como por ejemplo el palimpsesto), es al analizar la estética de los “préstamos de la memoria” bajo una perspectiva ‘holística’ cuando se logra determinar que, en conjunto, tales estrategias están alterando el tono de la historia y/o que no son el foco de atención en la representación.

Por ejemplo, lo anterior puede observarse cuando se mezclan elementos incongruentes o incorrectos con la “realidad” que se espera en la narración de los eventos, así como con la selección del thriller policiaco, de la acción y el melodrama, que no son géneros comúnmente empleados para este tipo de relatos (como lo sería el testimonial). También, es posible detectar la desestabilización y/o distancia con la noción del trauma a través de la incorporación del humor negro y de elementos deformes o monstruosos que, al mostrarse de manera hiperbólica, caen en lo absurdo y cómico (en lugar de enfatizar el trauma). Por otra parte, en las representaciones se destacaron la animalización como figura retórica, así como los *leitmotifs* de la iconografía religiosa, la locura y las alucinaciones, sin embargo, su incorporación subvirtió su función traumática cuando, a partir de estas estrategias, se transformó a la víctima en victimario.

Asimismo, la distancia temporal (que también facilitó el distanciamiento con la noción del trauma) pudo observarse por medio de la auto-reflexión, la transtextualidad (en términos de Gérard Genette), el palimpsesto de tiempos temporales (*flashbacks*, *flashforwards*, montajes alternados y saltos en la narración), así como a través de la des-territorialización (por ejemplo, al

llevar al lector de España a Chile, al presentar la perspectiva de una escritora cubano-americana sobre la represión en la década de los 70 en España, o al señalar la presencia de los exiliados españoles en Latinoamérica, así como la influencia de Estados Unidos en México). También, en los objetos culturales se cuestionó la historia oficial al subvertir u omitir *leitmotifs* tradicionales para, en cambio, proponer nuevos “monumentos” de memoria. Esto pudo verse con el uso de los zapatos en sustitución de la placa que conmemora a las víctimas de la masacre del 2 de octubre, o bien, con la transformación del bosque como espacio iniciático, pero de un *bildungsroman* a la inversa.

A través de la redefinición de los objetos de uso cotidiano, del análisis de la fotografía como objeto presente en nuestra vida diaria y/o como medio artístico, fue posible señalar que la construcción de memorias y sentimientos alrededor de estos objetos no siempre es de carácter traumático (como vimos con los medallones, las carteras y los retratos) ya que, incluso, los personajes de las novelas estudiadas terminan por despojarse de estos objetos para expresar su ejercicio catártico. De igual forma, la exploración de fotografías bajo la lente del siglo XXI reveló otros aspectos de los movimientos estudiantiles que tampoco son necesariamente traumáticos como, por ejemplo, la transformación del rol social de la mujer en los años 1970 y que quedó expuesto a través de la falta de maquillaje y joyería de los sujetos fotografiados por Pilar Aymerich. Por su parte, la ponderación del mito de Regina Teuscher nos ayudó a comprender que la distancia con la noción de trauma no tiene que ser absoluta (es decir el trauma desde luego está presente, pero éste no ocupa un lugar protagónico). Así, algunas directrices que orientaron las redefiniciones del mito de Regina fueron las imágenes que documentaron el deceso (y sus re-estructuraciones), las contradicciones “biográficas”, los testimonios compilados por Elena Poniatowska, así como la intertextualidad (o, mejor dicho, la transtextualidad de

Gennette). En conjugación, las distintas estrategias que dan cuerpo al mito de la edecán olímpica nos dejaron ver que la integración de las interpretaciones subjetivas y las adiciones simbólicas a la memoria colectiva influyen en los procesos de evocación.

Susannah Radstone considera que es necesario detectar “the promise and limitations of trauma theory” (“Trauma Theory” 10) y es bajo esta perspectiva que el análisis de las teorías del trauma, así como de la representación de la memoria en la producción cultural nos puede impulsar a considerar “the paths not taken by trauma theory” (10). Radstone relata que cuando organizó la conferencia internacional *Frontiers of Memory* su intención era generar una plataforma que, más allá de la “fascinación” con las teorías del trauma, diera espacio a nuevos debates y aproximaciones al terreno de la memoria. No obstante, con desilusión, Radstone asegura que “[m]any of the abstracts (...) mobilized the concepts of trauma, dissociation and unrepresentability, and were (...) so many, and such similar, abstracts from scholars working on trauma that [her] respon[se] became somewhat jaded” (*Trauma and Screen* 188). En cambio, en los cuatro capítulos de esta tesis se ha visto que las estrategias que forman parte de “los préstamos de la memoria” ofrecen una aproximación distinta al presentar una tendencia que se distancia y/o desestabiliza el impacto del trauma que acompaña el relato de la represión y los movimientos estudiantiles (del tardofranquismo y en México, 1968); lo anterior se ha podido determinar con el estudio desde diferentes perspectivas pero, también, al observar estas estrategias como un conjunto de herramientas que, al entrelazarse con el relato, cambian la experiencia del receptor.

Lo anterior es relevante puesto que, a pesar de que algunos de los objetos culturales que presento en esta tesis han recibido críticas negativas (como comparto a lo largo de los capítulos de esta disertación), estas obras literarias, filmes e imágenes nos impulsan a repensar la forma en

la que se continúa, redefine y transmite el relato de los movimientos estudiantiles, así como la manera en la que el tipo de transmisión modifica la memoria colectiva del siglo XXI.⁹⁷ El trabajo literario de Fuentes y Leguina, la puesta en escena producida y musicalizada por Calvo, los filmes dirigidos por Huerga, de la Iglesia, Gurrola y Bolado, así como los materiales visuales de Aymerich, Arnulfo y Pérezvega ofrecen una propuesta que sigue la pauta expuesta por Andrea Liss, quien destaca la importancia de una estética que pese menos en la representación de la violencia literal. Esto, no procura descartar la validez y eficiencia de otros tipos de representación, si no expresa el trabajo de evocación de quienes en la actualidad le dan vigencia a la narración de los sucesos, sobre todo, cuando se busca integrar a la conversación a quienes aparentemente no están relacionados con los movimientos y la represión del siglo pasado, como son los jóvenes del siglo XXI.⁹⁸

Lo anterior puede confirmarse al observar que, tan solo para el caso del cine, el 86,3% de los espectadores en España indicaron (en el 2015) que preferían filmes de comedia, acción, así como películas infantiles o de dibujos animados; mientras que una cantidad significativa de estos espectadores dijeron tener entre 15 y 24 años de edad (*Encuesta de hábitos* 49).⁹⁹ Los filmes estrenados en México que fueron catalogados bajo el género de animación, drama, comedia

⁹⁷Consideré que estas críticas surgen sobre todo cuando se intenta encontrar en los objetos culturales la noción de la postmemoria (como ha ocurrido con la familia Teuscher), o al intentar encontrar una estética testimonial que se aproxime más a las teorías del trauma (como lo fue la crítica publicada por el MIL-Sociedad Anónima).

⁹⁸Cabe destacar que, de acuerdo a la Organización Mundial de la Salud, se considera como ‘adolescente’ a la población de entre los 10 y los 19 años (“Desarrollo”), mientras que la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO) incluye como jóvenes a las “personas con edades comprendidas entre los 15 y los 24 años de edad” (“La UNESCO”); al referirme a los jóvenes he considerado la definición de la UNESCO.

⁹⁹Estas preferencias se distribuyeron de la siguiente forma: las comedias reunieron un 29,7%, los filmes de acción un 19,6% y las películas infantiles o de dibujos animados un 12,9% (*Encuesta de hábitos* 49).

romántica, comedia, de terror y de acción atrajeron en ese mismo año (2015) al 98.21% de la audiencia (*Anuario 2015 90*) y, de entre estas categorías, los filmes dedicados al público infantil y joven fueron los que ocuparon un lugar preponderante (61).¹⁰⁰ Con esta información, es posible decir que en los largometrajes dirigidos por Huerga, de la Iglesia, Gurrola y Bolado se muestra un conocimiento del público joven, ya que los filmes que analicé utilizaron la comedia (negra), la acción, el drama y la comedia romántica (estos últimos tres géneros incorporados a su vez en el *thriller*). Además, sus filmes fueron clasificados como aptos para una audiencia mayor de 13 años o, en el caso de *Balada*, de 16 años.

Lejos de restar importancia a los otros medios que he analizado (como lo es la narrativa de Fuentes y Leguina, el musical de Calvo, así como los materiales visuales de Aymerich, Arnulfo y Pérezvega), el cine refleja un fenómeno que está ocurriendo en la producción cultural a nivel global y que sugiero puede ser explorado más profundamente. Este fenómeno no sólo muestra la preferencia de estrategias (entre las cuales encontramos los géneros mencionados) y la presencia de una audiencia mayoritariamente joven, sino se refiere a la forma en la que la interacción con la ‘pantalla’ altera y/o distorsiona los límites de la construcción y transmisión de la memoria (no sólo en el cine, pero también al leer o al acudir a un espectáculo cultural desde una computadora, tableta o celular). Otra línea de investigación a seguir sobre la base de esta tesis sería el elaborar un análisis comparativo entre la generación de jóvenes que en el siglo XX luchó por el derecho de asociación e hizo uso de la producción cultural como forma de protesta,

¹⁰⁰Al respecto de la distribución por género, ésta se dividió de la siguiente manera: bajo el género de animación se atrajeron a 6,218,966 espectadores, los filmes de drama alcanzaron a 4,558,409 personas, los de comedia romántica contaron con 2,856, 014 asistentes, los de comedia reunieron a 104, 536498 espectadores, los de terror contaron con 703, 557 y los de acción alcanzaron a 473,291 espectadores (*Anuario 2015 90*). Estas categorías reúnen un total de 17,223,118 de los 17,536, 494 espectadores que acudieron al cine en México ese año (90).

mientras que la generación del siglo XXI se acerca a los objetos culturales como parte de un sistema de socialización más individual, aunque también, participando a través de las redes sociales en diversos movimientos que tienen un alcance inmediato tanto a nivel nacional, como internacional.

Mi expectativa para el futuro de esta tesis es generar un diálogo en torno a la estética y los *medios* que interpelan a las nuevas generaciones puesto que, como hemos visto, esta audiencia tiene una fuerte presencia en los procesos de evocación y ha sido un detonante en la reconstrucción y actualización de la memoria colectiva. Por ejemplo, valdría la pena analizar en qué sentido la lectura de obras literarias que utilizan plataformas digitales y que ponen en interacción al mundo diegético y al no diegético (con *hyperlinks*), más allá de ofrecer una experiencia personalizada para el lector del siglo XXI, complican (o no) algunos procesos mentales como la memoria. Espero que la estética de los “préstamos de la memoria” sirva para sembrar la semilla del interés en el estudio de los objetos culturales que integran a los jóvenes en los procesos mnemónicos, puesto que de esta manera se impulsará ese “pasar la antorcha” del relato de eventos tan relevantes como la represión y los movimientos estudiantiles del siglo XX.

Por todo esto, considero que, en el futuro, quienes estamos interesados en los estudios culturales como medio para analizar los procesos de memoria, nos adentraremos a comprender que la pantalla, la imagen, el sonido, el movimiento, así como al deseo de ‘poseer’ información son elementos que también forman parte de los “préstamos de la memoria” al colocarse al centro de la construcción de la memoria colectiva entre los jóvenes de este milenio, quienes son los que, tarde o temprano, estarán a cargo de transmitir el legado de nuestros recuerdos.

Trabajos citados

- “2 de octubre de 1968-Verdad bajo resguardo”. *The National Security Archive*. 2 oct. 2008. Internet. <<http://nsarchive.gwu.edu/NSAEBB/NSAEBB258/>>.
- Abelkop, Gina. “Between Memory and Forgetting: An Interview with Gabrielle Lucille Fuentes.” *Weird Sister* 12 sept. 2016. Web. <<http://weird-sister.com/2016/09/12/memory-forgetting-interview-gabrielle-lucille-fuentes/>>.
- Abellán L. & M.V. Gómez. “Los sindicatos convocan la primera huelga general contra Zapatero para septiembre”. *El país* 14 jun. 2010. Internet. <http://economia.elpais.com/economia/2010/06/14/actualidad/1276500776_850215.html>.
- “About the Project.” *Spanish Civil War Memory Project. Audiovisual Archive of the Francoist Repression*. University of California, San Diego. 2008. Web. <<https://libraries.ucsd.edu/speccoll/scwmemory/about-esp.html>>.
- Aguayo Quezada, Sergio. *1968: Los archivos de la violencia*. México, D.F: Grijalbo, 1998. Impreso.
- “Ahora habrá tres ‘Reginas’”. *El Siglo de Durango*. 19 mar. 2003. Internet. <<http://www.elsiglodedurango.com.mx/noticia/9188.ahora-habra-tres-8220-reginas-8221.html>>.
- Alberiego, Giuseppe. *Breve historia del Concilio Vaticano II (1959-1965)*. Bologna: Il Mulino, 2005. Impreso.
- “Álex de la Iglesia: *Balada triste de trompeta* es el film del que más orgulloso me siento”. *Fotogramas.es* 07 sept. 2010. Internet. <<http://www.fotogramas.es/Festival-de-Venecia/2010/Alex-de-la-Iglesia-Balada-triste-de-trompeta-es-el-film-del-que-mas-orgulloso-me-siento>>.
- “Álex de la Iglesia: *Balada triste de trompeta* es mi mejor película”. *Rtve.es* 6 sept. 2006. Internet. <<http://www.rtve.es/noticias/20100906/alex-iglesia-balada-triste-trompeta-mejor-pelicula/352237.shtml>>.
- Alonso, Santos. “Memoria de un hombre en acción”. *Revista de libros de la Fundación Caja de Madrid* 45 (2000): 48. Impreso.
- Alvarado, José. “Luto por los muchachos muertos”. *Siempre* 799 (1968): 26-27. Impreso.
- Álvarez Cobelas, José. *Envenenados de cuerpo y alma: La oposición universitaria al franquismo en Madrid (1939-1970)*. Madrid: Siglo XXI de España Editores, 2004. Print.
- Angulo, Jesús & Antonio Santamarina. *Álex de la Iglesia. La pasión por rodar*. San Sebastián: Fundación Filmoteca Vasca, 2012. Impreso.
- Anuario estadístico de cine mexicano 2011: Statistical Yearbook of Mexican Cinema*. México, D.F.: Instituto Mexicano de Cinematografía. Impreso.
- Anuario estadístico de cine mexicano 2013: Statistical Yearbook of Mexican Cinema*. México, D.F.: Instituto Mexicano de Cinematografía. Impreso.
- Anuario estadístico de cine mexicano 2015: Statistical Yearbook of Mexican Cinema*. México, D.F.: Instituto Mexicano de Cinematografía. Impreso.
- Aquino, Arnulfo y Jorge Pérezvega, comp. *Imágenes y símbolos del 68*. México D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México, 2004. Impreso.
- Aymerich, Pilar. *Fotografies de Pilar Aymerich: El goig i la revolta*. Coord. Glòria Bosch i Mir & Isabel Gómez Rovira. Trad. Tom Butcher & Laia Farré. Barcelona: Fundació Privada Vila Casas, 2012. Impreso.

- Aymerich, Pilar. *Manifestación feminista*. 1977. Fotografía. *Fotografies de Pilar Aymerich: El goig i la revolta*. Coord. Glòria Bosch i Mir & Isabel Gómez Rovira. Trad. Tom Butcher & Laia Farré. Barcelona: Fundació Privada Vila Casas, 2012. 74. Impreso.
- “Balada triste de trompeta es el ‘antichristmas’ de Alex de la Iglesia”. *EcoDiario.es/Efe* 12 dic. 2010. Internet. <<http://ecodiario.economista.es/cine/noticias/2671890/12/10/Balada-triste-de-trompeta-es-el-antichristmas-de-Alex-de-la-Iglesia.html>>.
- Balada triste de trompeta*. Dir. Álex de la Iglesia. Prod. Gerardo Herrero y Mariela Besuievsky. Fotog. Kiko de la Rica. Tornasol Films, 2010. Filme.
- Barcala, Diego. “Rajoy completa una legislatura de olvido económico a las víctimas del franquismo”. *Cuarenta años de desmemoria*. El Diario.es. Internet. 2017. <<http://desmemoria.eldiario.es/rajoy-olvida/>>.
- Barthes, Roland. *Camera Lucida*. Trans. Richard Howard. 8th ed. New York: The Noonday Press, 1988. Print.
- “Base de datos de películas calificadas. *Balada triste de trompeta*”. *Ministerio de Educación, Cultura y Deporte*. Internet. <http://www.mecd.gob.es/bbddpeliculas/buscarDetallePeliculas.do?brscgi_DOCN=000044107&brscgi_BCSID=f5ffe4db&language=es&prev_layout=bbddpeliculasResultados&layout=bbddpeliculasDetalle>.
- Baudrillard, Jean. *Es sistema de los objetos*. México, D.F.: Siglo Veintiuno, 1975. Impreso.
- Bernecker, Walter L. “The Change in Mentalities During the Late Franco Regime.” *Spain Transformed: The Franco Dictatorship, 1959-1975*. Ed. Nigel Townson. Trans. Jacqueline Cook. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2007. 67-84. Print.
- Berthold-Bond, Daniel. “Madness and the Unconscious.” *Hegel’s Theory of Madness*. Albany: State University of New York Press, 1995. 95-112. Print.
- Bixler, Jacqueline E. “Mexico 1968 and the Art(s) of Memory.” *The Long 1968*. Bloomington: Indiana UP, 2013. 169-215. Print.
- , “Re-Membering the Past: Memory-Theatre and Tlatelolco.” *Latin American Research Review* 37.2 (2002): 119-135. Print.
- Block, Bruce. *The Visual Story: Seeing the Structure of Film, TV, and New Media*. Boston: Focal Press, 2001. Print.
- Bolado, Carlos. Entrevista por Columba Vértiz de la Fuente. *Filme y serie de tv sobre el 68, de Carlos Bolado*. Proceso 2 oct. 2012. Internet.
- Borrar de la memoria*. Dir. Alfredo Gurrrola. Magenta y Sula Films; FIDECINE; IMCINE, 2012. DVD.
- “Borrar de la memoria”. *Instituto Mexicano de Cinematografía*. 2010-2014. Internet. <<http://www.imcine.gob.mx/cine-mexicano/pelicula296>>.
- Boyero, Carlos. “Alex de la Iglesia arriesga y gana”. *El país* 08 sept. 2010. Internet. <http://elpais.com/diario/2010/09/08/cultura/1283896802_850215.html>.
- Brewster, Claire. “Mexico 1968: A Crisis of National Identity.” *Memories of 1968: International Perspectives*. Sarah Waters and Ingo Cornils eds. Oxford: Peter Lang AG, Internationaler Verlag der Wissenschaften, 2011. 149-178. Internet resource.
- Brewster, Keith and Claire Brewster. “The Mexican Student Movement of 1968: An Olympic Perspective.” *The International Journal of the History of Sport* 26.6 (2009): 814-839. Print.

- Buchanan, Tom. "How 'Different' Was Spain? The Later Franco Regime in International Context." *Spain Transformed: The Franco Dictatorship, 1959-1975*. Ed. Nigel Townson. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2007. 85-96. Print.
- Buse, Peter, Nùria Triana Toribio & Andy Willis. *The Cinema of Àlex de la Iglesia*. Manchester; New York: Manchester University Press, 2007. Print.
- Caballero, Jorge. "Borrar de la memoria, aunque moleste es una cinta diferente: Bosco Arochi". *La Jornada* 13 oct. 2011. Internet. <<http://www.jornada.unam.mx/2011/10/13/espectaculos/a09n1esp>>.
- Calvo, Antonio y Àlex Slucki, mus. y comp. "Con un solo pensamiento". *Regina*. Cantante Lucero. Prana-Lotus, 2009. CD.
- "Digan por qué". *Regina*. Cantante Lucero. Prana-Lotus, 2009. CD.
- "Dinos por qué". *Regina*. Cantante Lucero. Prana-Lotus, 2009. CD.
- Camí-Vela, María y Manuel Huerga. "Manuel Huerga y Salvador Puig Antich". *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies* 11 (2007): 181-207. Impreso.
- Campos, Marco Antonio. *El poeta en un poema*. México, D.F.: Coordinación de Difusión Cultural, Dirección de Literatura, UNAM, 1998. Impreso.
- Capdevila, Llovera C. & Grupo de Historia "José Berruenco". *Lucha sindical, tortura y transición democrática: "el caso Téllez"*. Barcelona: Ediciones Carena, 2004. Impreso.
- Carpenter, Victoria. "Tlatelolco 1968 in Contemporary Mexican Literature. Introduction." *Bulletin of Latin American Research* 24.4 (2005): 476-80. Print.
- Carpentier, Alejo. *El reino de este mundo*. 1era ed. Rayo. New York: Rayo; Planeta, 2009. Impreso.
- Caruth, Cathy. *Trauma: Explorations in Memory*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1995. Print.
- *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative and History*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1996. Print.
- Castellanos Vázquez, Tomás Axel. "La estructura del teatro musical moderno: un estudio semiótico sobre la composición del género y delimitación de su estructura". *Telón de Fondo* 18 (2013): 111-135. Pdf.
- Castillo Troncoso, Alberto. "El movimiento estudiantil de 1968 narrado en imágenes". *Sociológica* 23.68 (2008): 63-114. Impreso.
- Cervantes, Erika. "Las mujeres en el movimiento estudiantil de 1968." *Cimac noticias*. 30 sept. 2008. Internet. <<http://www.cimacnoticias.com.mx/node/50683>>.
- Cervilla, Paloma. "El botín de la memoria histórica". *ABC.es*, 30 ene. 2011. Internet. <<http://www.abc.es/20110130/espana/abci-memoria-historica-201101300246.html>>.
- Colmeiro, José F. *Memoria histórica e identidad cultural. De la postguerra a la postmodernidad*. Barcelona: Anthropos Editorial, 2005. Impreso.
- Concha, Miguel. "Recomendación sobre Atenco". *La jornada* 21 oct. 2006. Internet. <<http://www.jornada.unam.mx/2006/10/21/index.php?section=opinion&article=017a2pol>>
- Crespo, Javier. "Cambio religioso en España, jóvenes e iglesia". *Cisolog. Ciencia sociológica* 2 dic. 2012. Internet. <<http://cisolog.com/sociologia/cambio-religioso-en-espana-jovenes-e-iglesia/>>.
- Cuenca de, Luis Alberto. "Simbolismo del árbol y del bosque". *Litoral* 257 (2014): 170-175. Impreso.
- Curiel Rivera, Adrián. *Novela española y boom hispanoamericano: hacia la construcción de una deontología crítica*. Mérida: Universidad Nacional Autónoma de México, 2006. Impreso.

- de Certeau, Michel. *The Practice of Everyday Life*. Berkeley: University of California Press, 1984. Print.
- de la Garza Toledo, Enrique; Tomás Ejea Mendoza y Luis Fernando Macías García. *El otro movimiento estudiantil*. México D.F.: Extemporáneos, 1986. Impreso.
- de Quincey, Thomas & James T. Fields. *De Quincey's Writings*. Boston: Ticknor, Reed, & Fields, 1851. Print.
- “Desarrollo en la adolescencia”. *Programas y proyectos: Salud de la madre, el recién nacido, del niño y del adolescente*. Organización Mundial de la Salud, 2017. Internet. <http://www.who.int/maternal_child_adolescent/topics/adolescence/dev/es/>.
- “Detalles de la película *Salvador Puig Antich*”. *Ministerio de Educación, Cultura y Deporte*. Internet. <http://www.mecd.gob.es/bbddpeliculas/buscarDetallePeliculas.do?brscgi_DOCN=000040710&brscgi_BCSID=2920f6c8&language=es&prev_layout=bbddpeliculasResultados&layout=bbddpeliculasDetalle>.
- Dillon, Sarah. *The Palimpsest. Literature, Criticism, Theory*. London: Continuum, 2007. Print.
- “El director del musical: ‘Regina’ no es Marta Sahagún”. *Proceso* 24 ago. 2003. Internet. <<http://www.proceso.com.mx/190105/el-director-del-musical-regina-no-es-marta-sahagun>>.
- “El Ministerio de Cultura presenta el Portal de Víctimas de la Guerra Civil y Represaliados del Franquismo”. *Ministerio de Educación, Cultura y Deporte*. Gobierno de España, 31 may. 2010. Internet. <<http://www.mecd.gob.es/cultura-mecd/areas-cultura/principal/novedades/archivos/2010/portal-de-victimas-de-la-guerra-civil-y-represalidos-del-franquismo.html>>.
- “El resumen del año en RTVE”. *Rtve.es* 29 dic. 2010. Audio. <<http://www.rtve.es/alcarta/videos-audios/resumen-2010/>>.
- Elman, Amy. “Triangles and Tribulations: The Politics of Nazi Symbols.” Ed. Remember.org. *Journal of Homosexuality* 30.3 (1996): 3-11. Web. <<http://remember.org/educate/elman>>.
- Encuesta de hábitos y prácticas culturales en España 2014-2015*. Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Secretaría General Técnica y Subdirección General de Documentación y Publicaciones, 2015. Impreso.
- Erazkin Zinkunegi, Izaro. “*Balada triste de trompeta*: una película posmoderna”. *Oihenart: cuadernos de lengua y literatura* 27 (2012): 27-44. Impreso.
- “Este es el México que ya se atrevió a cambiar: EPN”. *El Universal* 27 ago. 2014. Internet. <<http://www.eluniversal.com.mx/nacion-mexico/2014/mexico-epn-cambiar-reformas-estructuras-1033585.html>>.
- “Estrenarán el próximo viernes *Borrar de la memoria*, filme que revive el cine policiaco”. *Secretaría de Cultura. Cine y artes audiovisuales*. 28 sept. 2011. Internet. <<http://www.cultura.gob.mx/noticias/cine-y-artes-audiovisuales/15998-estrenaran-el-proximo-viernes-borrar-de-la-memoria-filme-que-revive-el-cine-policiaco.html>>.
- Falcó, Lluís & Edmon Castell. “Interpretar la batalla del Ebro. Los campos de batalla como recurso didáctico”. *Didáctica de las ciencias sociales, geografía e historia* 19 (1999): 85-98. Internet.
- Favela, Alejandro. “El 68 mexicano, 40 años después. Sus alcances y su vigencia”. *Casa del Tiempo* 2.14-15 (2008): 91-96. Impreso.

- Fenoglio-Limón, Irene. "Reading Mexico 1968: Literature, Memory and Politics." *Memories of 1968: International Perspectives*. Sarah Waters and Ingo Cornils eds. Oxford: Peter Lang AG, Internationaler Verlag der Wissenschaften, 2011. 299-319. Internet resource.
- Fernández-Santos, Elsa. "Leguina desmitifica a los 'jóvenes revoltosos' del 68 en su nueva novela 'El corazón del viento' se sitúa entre la España franquista y Chile". *El país* 09 may. 2000: Cultura. Impreso.
- "FICM presenta *Tlatelolco, verano del 68*". *Azteca Noticias*. 8 nov. 2012. Internet. <<http://www.aztecanoticias.com.mx/notas/cultura/135924/ficm-presenta-tlatelolco-verano-del-68>>.
- "Former Mexican President Sheds Light on 1968 Massacre." *CNNin*. 04 Feb. 1998. Internet. <<http://www.cnn.com/WORLD/9802/04/mexico.massacre/>>.
- Foucault, Michel. *History of Madness*. Ed. & Introd. Jean Khalfa. London; New York: Routledge, 2006. Print.
- Fraser, Tom & Adam Banks. *The Complete Guide to Colour*. Lewes, East Sussex: Ilex, 2004. Print.
- Freud, Sigmund. "The Aetiology of Hysteria." *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*. 1st Ed. 1962. Vol. 3. Trans. James Strachey, Anna Freud (et al) London: The Hogarth Press, 1893-99. 189-221. Print.
- . *Totem and Taboo*. Transl. Abraham A. Brill. New York: CosimoClassics, 2009. Print.
- Friedman, Matthew J. "Post-traumatic Stress Disorder." *American Psychological Association*. Feb. 23 2016. Web. <<http://www.ptsd.va.gov/professional/PTSD-overview/ptsd-overview.asp>>.
- Fuentes, Carlos & Arnaldo Orfila, et al. *Carlos Fuentes, Arnaldo Orfila: Cartas Cruzadas, 1965-1979*. México, D.F.: Siglo XXI, 2013. Impreso.
- Fuentes, Gabrielle Lucille. *The Sleeping World*. New York: Touchstone, 2016. Print.
- Gadamer, Hans-Georg. *Mito y razón*. Prólogo. Joan-Carles Mèlich. Trad. José Francisco Zúñiga García. Barcelona; Buenos Aires; México: Paidós, 1997. Impreso.
- Gallo, Rubén. "Modernist Ruins: The Case Study of Tlatelolco." *Telling Ruins in Latin America*. Ed. Michael J. Lazzara & Vicky Unruh. New York: Palgrave MacMillan, 2009. 107-21. Print.
- García, Solange. "Regina va en busca de talentos mexicanos". *Crónica* 20 mar. 2003. Internet. <<http://www.cronica.com.mx/notas/2003/55311.html>>.
- Gérard, Genette. *Palimpsests: Literature in the Second Degree*. Trans. Channa Newman & Claude Doubinsky. Lincoln: University of Nebraska Press, 1997. Print.
- Gibson, Margaret. *Objects of the Dead. Morning and Memory in Everyday Life*. Carlton, Vic.: Melbourne University Press, 2008. Print.
- Gil Menés, Lara. "El símbolo y el género: una aproximación a la simbología feminista". *Academia.edu*. Internet. <https://www.academia.edu/17323858/S%C3%ADmbolos_feministas>.
- Ginart, Belen. "El abrazo de las dos familias de Puig Antich". *El país* 06 ago. 2005. Internet. <http://elpais.com/diario/2005/08/06/revistaverano/1123279201_850215.html>.
- Gómez de Unamuno, Aurelia. "Narrativas marginales y guerra sucia en México (1968-1994)". Diss. University of Pittsburgh, 2008. Pdf.
- Gómez López-Quñones, Antonio. "Hadas, maquis y niños sin escuela: la infancia romántica y la Guerra Civil en *El laberinto del fauno*". *Vanderbilt e-Journal of Luso-Hispanic Studies* 5 (2009): 73-92. Impreso.

- . *La guerra persistente. Memoria, violencia y utopía: representaciones contemporáneas de la Guerra Civil española*. Madrid: Iberoamericana; Frankfurt am Main: Vervuert, 2006. Impreso.
- Gómez Oliver, Miguel. “El movimiento estudiantil español durante el franquismo (1965-1975)”. *Revista crítica de ciencias sociais* 81 (Junho 2008): 93-110. Pdf.
- González Calleja, Eduardo. *Rebelión en las aulas: Movilización y protesta estudiantil en la España contemporánea 1865-2008*. Madrid: Alianza Editorial, 2009. Impreso.
- González Duro, Enrique. *Las rapadas. El franquismo contra la mujer*. Madrid: Siglo XXI de España, 2012. Impreso.
- Gutiérrez, José. “Salvador (Puig Antich)”. *Viento sur* 88 (2006): 124. Pdf.
- Halbwachs Maurice. *The Collective Memory*. 1^{ra} Ed. Trans. Francis J. Ditter, Jr. & Vida Yazdi Ditter. New York: Harper & Row, 1980. Print.
- Hernández López, Julio. “Foxismo galáctico”. *La Jornada* 18 ago. 2003, secc. Política. Internet. <<http://www.jornada.unam.mx/2003/08/18/004a1pol.php>>.
- Hernández Sandoica, Elena; Miguel Ángel Carnicer Ruiz y Marc Baldó Lacomba. *Estudiantes contra Franco (1939-1975): Oposición política y movilización juvenil*. Madrid: Esfera de los libros, 2007. Impreso.
- Hirsch, Marianne. *Family Frames. Photography, Narrative, and Postmemory*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1997. Print.
- . “Surviving Images: Holocaust Photographs and the Work of Postmemory.” *The Yale Journal of Criticism* 14.1 (Spring 2001): 05-37. Print.
- . *The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture After the Holocaust*. New York: Columbia University Press, 2012. Kindle Edition.
- Huerta, César. “Estrenan *Borrar de la memoria*”. *El Universal* 16 oct. 2011. Internet. <<http://archivo.eluniversal.com.mx/espectaculos/108165.html>>.
- . “Peligra estreno de *Borrar de la memoria*”. *El Universal* 14 feb. 2011. Internet. <<http://archivo.eluniversal.com.mx/espectaculos/102598.html>>.
- Introduction. *The Memory of Clothes*. Ed. Robyn Gibson. Rotterdam: Sense Publishers, 2015. Print.
- Jacobson, Ralph E, Sidney F. Ray, Geoffrey G. Attridge, and Norman R. Axford. *The Manual of Photography: Photographic and Digital Imaging*. Oxford: Focal Press, 2000. Print.
- Kuhn, Annette & Guy Westwell. *A Dictionary of Film Studies*. Oxford: Oxford University Press, 2012. Internet. <<http://www.oxfordreference.com.www2.lib.ku.edu:2048/view/10.1093/acref/9780199587261.001.0001/acref-9780199587261-e-0005?rskey=Hjd7ha&result=5>>.
- “La ONU insta a España a buscar a los desaparecidos del franquismo”. *El Huffington Post/Efe* 15 nov. 2003. Internet. <http://www.huffingtonpost.es/2013/11/15/onu-desaparecidos-franqui_n_4282489.html>.
- “La UNESCO: Trabajando con y para los jóvenes”. *Ciencias sociales y humanas*. Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura, 2017. Internet. <<http://www.unesco.org/new/es/popular-topics/youth/>>.
- Labanyi, Jo. “Introduction: Engaging with Ghosts; or Theorizing Culture in Modern Spain.” *Constructing Identity in Contemporary Spain. Theoretical Debates and Cultural Practice*. Ed. Jo Labanyi. Oxford: Oxford University Press, 2002. 1-14. Print.
- . “Memory and Modernity in Democratic Spain: The Difficulty of Coming to Terms with the Spanish Civil War.” *Poetics Today* 28.1 (Spring 2007): 89-116. Print.

- LaCapra, Dominick. *History in Transit. Experience, Identity, Critical Theory*. Ithaca & London: Cornell University Press, 2004. Print.
- Laub, Dori. "Bearing Witness or the Vicissitudes of Listening." *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*. Shoshana Felman & Dori Laub. New York and London: Routledge, 1991. -57-74. Print.
- Lavabre, Marie-Claire. "Maurice Halbwachs y la sociología de la memoria". *Raison Présente* 128 (Oct. 1998): 47-56. Impreso.
- Lazzara Michael J. & Vicky Unruh eds. *Telling Ruins in Latin America*. New York: Palgrave MacMillan, 2009. Print.
- Le Gaufey, Guy. "El más atópico de los dos". *Lacan con los filósofos: Coloquio*. Org. Mireille Cardot, Yves Duroux, Patrick Guyomard, Philippe Lacoue-Labarthe & René Major. México: Siglo Veintiuno Editores, 1997. 155-160. Impreso.
- Leguina, Joaquín. *El corazón del viento*. Madrid: Alfaguara, 2000. Impreso.
- Levy, Daniel C. "Mexico." *Student Political Activism: An International Reference Handbook*. Ed. Philip G. Altbach. New York: Greenwood Press, 1989. Print.
- Leys, Ruth. *Trauma. A Genealogy*. Chicago, IL: University of Chicago Press, 2000. Print.
- Liss, Andrea. *Trespassing Through Shadows. Memory, Photography & The Holocaust*. Minneaolis, MN: University of Minnesota Press, 1998. Print.
- López Levi, Liliana. "Imaginarios urbanos, territorio y memoria en Tlatelolco, Ciudad de México". *Revista Eletrônica Geoaraguaia*. 2.1 (2012): 01 -22. Internet.
- "Lucero actuará en teatro". *El informador* 27 nov. 2002, secc. Espectáculos: 5-D. Impreso.
- "Lucero, dueña del escándalo". *Informador.mx* 16 jul. 2014. Internet.
<<http://www.informador.com.mx/entretenimiento/2014/538624/6/lucero-duena-del-escandalo.htm>>.
- Manifiesto contra la película "Salvador", sobre Salvador Puig Antich*. MIL (Movimiento Ibérico de Liberación) Sociedad Anónima. Klinamen. 17 sep. 2006. Internet.
<<http://www.rebellion.org/noticia.php?id=37723>>.
- Maravall, José María. *Dictadura y disenso político: Obreros y estudiantes bajo el franquismo*. Madrid: Ediciones Alfaguara, 1978. Impreso.
- Marfull, Miguel Ángel. "La muerte que levantó a los estudiantes contra la dictadura". *Público.es* 18 ene. 2009. Internet. <<http://www.publico.es/espana/192071/la-muerte-que-levanto-a-los-estudiantes-contra-la-dictadura>>.
- Martínez Ten, Carmen, López Gutiérrez, Purificación & Pilar González Ruiz eds. *El movimiento feminista en España en los años 70*. Madrid: Cátedra, 2009. Impreso.
- Mejía, Fabrizio. "Las brujas del cosmos". *Días contados: Crónicas sobre la eternidad de este presente*. Barcelona: Debate, 2012. 111-125. Impreso.
- Messinger Cypess, Sandra. "La Malinche as Palimpsest" *La Malinche in Mexican Literature from History to Myth*. Austin: University of Texas Press, 1991. 1-14. Print.
- Michaels, Walter B. "'You Who Never Was There:' Slavery and the New Historicism, Deconstruction and the Holocaust." *Narrative* 4.1 (1996): 01-16. Print.
- "Miles de jóvenes españoles se manifiestan en 60 ciudades por una vivienda digna". *El país* 14 may. 2006. Internet. <
http://economia.elpais.com/economia/2006/05/14/actualidad/1147591973_850215.html>
- Mira Pastor, Enric. *La vanguardia fotográfica: de los años setenta en España*. Alicante: Instituto de Cultura Juan Gil-Albert, 1991. Impreso.

- Montero García, Feliciano. “El taranconismo. La transición de la Iglesia antes de la transición”. *Historia de la transición en España: los inicios del proceso democratizador*. Coord. Rafael Quirosa-Cheyrouze Muñoz. Madrid: Biblioteca Nueva, 2007. 195-210. Impreso.
- Montoro Ballesteros, Alberto. *Representación pública familiar y desarrollo político*. Prolog. Mariano Hurtado Bautista. Murcia: Universidad de Murcia, Departamento de Filosofía y Derecho, 1975. Impreso.
- Moreno Luzón, Javier & Fernando del Rey eds. *Pueblo y nación. Homenaje a José Álvarez Junco*. Madrid: Taurus, 2013. Impreso.
- Moreno-Nuño, Carmen. *Las huellas de la Guerra Civil. Mito y trauma en la narrativa de la España democrática*. Madrid: Libertarias, 2006. Impreso.
- Navarrete Lorenzo, Montserrat. “El movimiento estudiantil en España. De 1965-1985”. *Revista Acciones e investigaciones sociales* 3 (1995): 123-136. Pdf.
- Nilsson, Maria & Pilar Aymerich. “A Photographer’s Vision of the Transition: An Interview with Pilar Aymerich.” *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies* 10.1 (2007): 251-265. Print.
- Nilsson, Maria. “On Photography, History, and Memory in Spain.” *Hispanic Issues on Line Debates* 3 (2011): 1-9. Print.
- Nora, Pierre. “Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire.” *University of California Press. Representations* 26 Special Issue: Memory and Counter-Memory (1989): 7-24. Print.
- , *Rethinking France: Les lieux de mémoire*. Trans. Mary Trouille. Vol. 1-4. Chicago: University of Chicago Press, 2001. Print.
- Obiols, Isabel. “Los historiadores cifran en 150.000 los muertos por la represión franquista”. *El país* 21 oct. 2002: Cultura. Impreso.
- Ojeda, Revah M. *Mexico and the Spanish Civil War: Political Repercussions for the Republican Cause*. Eastbourne: Sussex Academic Press, 2015. Print.
- Olivier, Guilhem. “Sacrificio humano, mito y poder entre los mexicas”. *Letras Libres* 31 ene. 2010. Internet. < <http://www.letraslibres.com/mexico/sacrificio-humano-mito-y-poder-entre-los-mexicas>>.
- “Ovacionan de pie a Lucero”. *El siglo de Torreón* 23 mar. 2003. Internet. < <https://www.elsiglodetorreon.com.mx/noticia/24659.ovacionan-de-pie-a-lucero.html>>.
- Parra A., Gabriel. “La mitología de Tlatelolco: Regina”. *Internet Archive* 3 oct. 2011. Internet. < <https://archive.org/details/LaMitologiaDeTlatelolcoRegina>>.
- Paz Soldán, Edmundo & Debra Castillo eds. *Latin American Literature and Mass Media*. New York: Garland Pub., 2001. Print.
- Pelta, Raquel. “La gráfica del feminismo en España 1970-2010”. *Academia.edu*. Internet. < https://www.academia.edu/1435848/LA_GR%C3%81FICA_DEL_FEMINISMO_EN_ESPA%C3%91A._1970-2010>.
- Peña Rodríguez, Francisco José. *La obra literaria de Joaquín Leguina (1985-2006)*. Diss. Universidad Autónoma de Madrid, 2008. Madrid: Pliegos, 2012. Impreso.
- Pereira, Armando, et al. *Diccionario de literatura mexicana: siglo XX*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas, 2000. Impreso.
- Pérez Moreno, Heliodoro Manuel. *Educación y Sección Femenina en Huelva. La cátedra ambulante: una escuela rural de formación integral e intensiva (1956-1977)*. Diss. Universidad de Huelva, 2003. Ann Arbor: UMI, 2004. Impreso.

- Pérez, Jorge. *Confessional Cinema: Religion, Film, and Modernity in Spain's Development Years, 1960-1975*. Toronto: University of Toronto Press, 2017. Print.
- Pineda Alhucema, Wilmar Fernando. "La teoría de la mente en la educación desde el enfoque socio-histórico de Lev Vigotsky". *Educación y Humanismo* 13.20 (2011): 222-233. Impreso.
- Poniatowska, Elena. *La noche de Tlatelolco. Testimonios de historia oral*. México: Ediciones Era, 1971. Impreso.
- , "Regina". *La Jornada* 11 feb. 1993, secc. Cultura: 1, 24. Impreso.
- "Posponen estreno de la cinta *Tlatelolco, verano del 68*". *El Universal* 22 nov. 2012. Internet. <<http://archivo.eluniversal.com.mx/notas/885033.html>>.
- Radstone, Susannah. "Trauma and Screen Studies: Opening the Debate." *Screen* 42.2 (Summer 2001): 188-93. Print.
- , "Trauma Theory: Contexts, Politics, Ethics." *Paragraph* 30.1 (2007): 9-29. Print.
- Renshaw, Layla. *Exhuming Loss: Memory, Materiality and Mass Graves of the Spanish Civil War*. Walnut Creek, Calif.: Left Coast Press, 2011. Print.
- Resina, Joan Ramon. "Short of Memory: The Reclamation of the Past since the Spanish Transition to Democracy." *Disremembering the Dictatorship: The Politics of Memory in the Spanish Transition to Democracy*. Ed. Joan Ramon Resina. Amsterdam: Rodopi, 2000. 83-125. Print.
- Revueletas, José. *México 68: Juventud y revolución*. Prolog. Roberto Escudero. Recop. Andrea Revueletas y Philippe Cheron. México: Ediciones Era, 1978. Impreso.
- Ribeiro de Menezes, Alison. "¿Una agonía esperpéntica? Shifting Memory Horizons and Carnavalesque Representations of the Spanish Civil War and Franco Dictatorship." *Bulletin of Spanish Studies* XCI 1-2 (2014): 239-253. Print.
- Richards, Michael. *A Time of Silence: Civil War and the Culture of Repression in Franco's Spain, 1936-1945*. Cambridge, England; New York: Cambridge University Press, 1998. Print.
- Riera, Miguel. "A propósito de Salvador. Una conversación con Emili Pardiñas y Alejandro Montiel". *El viejo topo* 226 (2006): 6-13. Impreso.
- Rubín, Jonah S. "Aproximación al concepto de *desaparecido*: reflexiones sobre El Salvador y España". *Alteridades* 25.49 (2015): 9-24. Impreso.
- Sabín, José Manuel & Elena Hernández Sandoica. *La dictadura franquista (1936-1975): textos y documentos*. Madrid: Akal Ediciones, 1997. Impreso.
- Salvador*. Dir. Manuel Hueriga. Prod. Jaume Roures. Mus. Lluís Llach. Mediapro, 2006. Filme. "Salvador Puig Antich". *Ministerio de Educación, Cultura y Deporte*. Pdf.
- Sánchez Sánchez, Isidro, Miguel Ortiz Heras & David Ruiz Coords. *España franquista: Causa general y actitudes sociales ante la dictadura*. España: Ediciones de la Universidad de Castilla La-Mancha, Servicio de Publicaciones, 1993. Impreso.
- Sánchez Vigil, Juan Miguel y Belén Fernández Fuentes. "La fotografía como documento de identidad". *Documentación de las Ciencias de la Información* 28 (2005): 189-195. Impreso.
- Sánchez-Biosca, Vicente. "La memoria impuesta. Notas sobre el consumo actual de imágenes del franquismo". *Pasajes. Revista de Pensamiento Contemporáneo* 11 (2003): 45-48. Pdf.
- Sanz, Gabriel. "El otro orgullo de Zapatero". *ABC España*, 8 jul. 2015. Internet. <<http://www.abc.es/espana/20150708/abci-memoria-historica-orgullo-zapatero-201507072050.html>>.

- Sarlo, Beatriz. *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores Argentina, 2005. Impreso.
- Saz, Ismael. *España contra España: los nacionalismos franquistas*. Madrid: Marcial Pons, 2003. Impreso.
- Scarlett, Elizabeth. *Religion and Spanish Film: Luis Buñuel, the Franco Era, and Contemporary Directors*. 2014. Print.
- Schmidt, Meike. “Imágenes y símbolos del 68. Una aproximación intermedial acerca del movimiento estudiantil”. *Tiempo* I.IV.11-12 (2008): 77-90. Impreso.
- Schulz, Bernard. “Lo difuso de la política en la versión cinematográfica de *La muerte y la doncella*”. *Revista Chilena de Literatura* 56 (2000): 127-134. Impreso.
- Semelin, Jacques. “Toward a Vocabulary of Massacre and Genocide.” *Journal of Genocide Research* 5.2 (2003): 193-210. Print.
- Sherriff, Gina. “Franco’s Monsters: The Fantasy of Childhood in *El laberinto del fauno* and *Balada triste de trompeta*.” *Confluencia* 30.2 (2015): 127-139. Print.
- Solorza, Paola Susana. “Una perspectiva socio-literaria del feminismo de los años setenta en Italia y España: Alternativas a los modelos de feminidad dominantes en *Donna in guerra* (1975) de Dacia Maraini y *El mismo mar de todos los veranos* (1978) de Esther Tusquets”. *Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales (UNLP-CONICET). Centro Interdisciplinario de Investigaciones en Género*. Internet. <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.3412/ev.3412.pdf>.
- Sontag, Susan. *Sobre la fotografía*. Trad. Carlos Gardini. Rev. Trad. Aurelio Major. 1era ed. 1973. México D.F.: Alfaguara, 2006. Impreso.
- Steward, Susan. *On Longing: Narratives of the Miniature, the Gigantic, the Souvenir, the Collection*. Baltimore; London: John Hopkins University Press, 1984. Print.
- Suárez Hernández, Luis & Manuel Espadas Burgos. *Historia general de España y América*. “La época de Franco” Tomo XIX Vol. 2. Madrid: Rialp, 1987. Impreso.
- Taibo Arias, Carlos et al. *Nacionalismo español: Esencias, memoria e instituciones*. Madrid: Catarata, 2007. Impreso.
- Tébar Hurtado, Javier. “Lo que la memoria olvida. La auto-representación de la militancia obrera a través de sus otros protagonistas”. *Estudios de la fundación. Fundación 1 de mayo. Centro Sindical de Estudios*. 09 jul. 2009. 2-28. Pdf.
- Terán González, Carol. “Lo simbólico, desde la muerte, en el discurso poético de Gonzalo Rojas”. *Cifra nueva* 33 (2016): 5-17. Impreso.
- Thomas, Alfred. *Prague Palimpsest: Writing, Memory, and the City*. Chicago: The University of Chicago Press, 2010. Print.
- Tlatelolco, verano del 68*. Dir. Carlos Bolado. Producciones Corazón, Maíz producciones; CONACULTA; FIDECINE; INCAA; UNAM, 2013. DVD.
- Toledo, Alejandro. “Regina Teuscher, entre la mitificación y lo real”. *El Universal* 23 mar. 2003, secc. Cultura. Internet. <<http://archivo.eluniversal.com.mx/cultura/27180.html>>.
- Townson, Nigel. *Spain Transformed: The Franco Dictatorship, 1959-1975*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2007. Print.
- “Trauma.” *American Psychological Association*. APA, 2016. Web. <<http://www.apa.org/topics/trauma/>>.
- Trejo Delarbre, Raúl. “Fox y Regina”. *Crónica* 19 ago. 2003. Internet. <<http://www.cronica.com.mx/notas/2003/80572.html>>.

- Triana-Toribio, Núria. *Spanish National Cinema*. London & New York: Routledge, 2003. Print.
- Turkle, Sherry. *Evocative Objects: Things We Think with*. Cambridge, Mass: MIT Press, 2007. Print.
- TVC Noticias. Meganoticias TVC. MNTVC. 11 may. 2012. Internet. <<http://www.youtube.com/watch?v=s7VYgsVnHi4>>).
- “Un libro narra la lucha de las mujeres por llevar pantalones a lo largo de la Historia”. *20 Minutos* 30 mar. 2012. Internet. <<http://www.20minutos.es/noticia/1411229/0/libro-narra-lucha/mujeres-llevar-pantalones/largo-historia/>>.
- Unruh, Vicky. “It’s a Sin to Bring Down an Art Deco’: Sabina Berman’s Theater among the Ruins.” *PMLA* 122.1 (2007): 135-50. Print.
- Valiente, Celia. “State Feminism and Central State Debates on Prostitution in Post-Authoritarian Spain.” *The Politics of Prostitution: Women’s Movements, Democratic States, and the Globalisation of Sex Commerce*. Ed. Joyce Outshoorn. Cambridge, UK; New York: Cambridge University Press, 2004. 205-224. Print.
- Van Sijll, Jennifer. *Cinematic Storytelling: The 100 Most Powerful Film Conventions Every Filmmaker Must Know*. Studio City, CA: Michael Wiese Productions, 2005. Print.
- Velasco Piña, Antonio. *Cartas a Elisabeth*. México, D.F: Hoja Casa Editorial, 1991. Impreso.
- “Víctima, sí, ¿pero de quién?”. *ABC. Prensa española* 22 ene. 1969. Internet. <<http://hemeroteca.abc.es/detalle.stm>>.
- Villafañe, Justo y Norberto Mínguez-Arranz. *Principios de teoría general de la imagen*. Madrid: Ediciones Pirámide, 1996. Impreso.
- Villanueva, Tino. *Tres poetas de posguerra: Celaya, González y Caballero Bonald: Estudio y entrevistas*. London: Támesis Books, 1988. Impreso.
- Vinther, Thora. “María Luisa Mendoza: La búsqueda de identidad personal a través de la historia nacional”. *Revue Romane* 21 (1986): n. pag. Web. <https://tidsskrift.dk/index.php/revue_romane/article/view/11854/22548>.
- Virgen, Lucy. “2 de octubre 1968 – Manifestación estudiantil en Tlatelolco”. *Universidad de Guadalajara. Red Universitaria de Jalisco* 08 abril 2014. Internet <<http://www.udg.mx/es/efemerides/02-octubre-0>>.
- Weiner, Tim. “Mexico Digs at Last for Truth about 1968 Massacre.” *The New York Times* 7 Feb. 2003. Internet. <<http://www.nytimes.com/2003/02/07/world/mexico-digs-at-last-for-truth-about-1968-massacre.html>>.