

El memorial del 68, (Nicolás Echevarría, 2008): Recuerdo vivo, forma expandida

Diego Zavala Scherer

“Al crítico que busque el cine del futuro, no le bastará con ir al cine”
Chris Darke¹

El interés por abordar esta obra de Nicolás Echevarría obedece a la versatilidad de contextos de interpretación en los que la podemos encontrar. Es un producto cambiante, múltiple y que puede ser analizado desde distintas perspectivas, incluso como distintos productos finales. Este trabajo cinematográfico (o audiovisual) nace como un proyecto para el Museo Memorial del 68 en el Centro Cultural Universitario de Tlatelolco de la UNAM. Es una pieza museográfica que muta y se transforma en un documental de largometraje para, posteriormente, terminar como una serie de cinco capítulos, de una hora cada uno, para televisión.

Las mutaciones de forma que adquiere este registro documentado del movimiento estudiantil y de la matanza de 1968, así como los contextos en los que es proyectada o presentada a los espectadores, permiten varios enfoques al momento de analizar esta obra. Posibilita interpretarlo como una película inserta en un espacio museográfico, lo que la transforma en una pieza audiovisual asociada a las artes plásticas. También presenta cuestionamientos sobre los cambios en el soporte y el espacio de proyección, así como del uso de las distintas tecnologías de las que se vale el realizador para crearla. Por último, establece puentes entre tres tradiciones artísticas y/o mediáticas distintas: las artes plásticas, el cine y la televisión.

Este tipo de perspectivas analíticas muestran la complejidad de la obra y la relevancia de cuestionarnos sobre cómo y para qué ha sido realizada. Este registro polimorfo, cambiante, es ideal para cuestionarnos sobre el vínculo de la realidad con sus representaciones audiovisuales. Y *El memorial del 68* es un caso ejemplar para cuestionarnos sobre la relación de la memoria histórica con los “soportes del recuerdo”, que en este caso son tres: el museo, el cine y la televisión.



Estas connivencias entre los medios se han presentado en varios momentos de la historia del arte, propulsados, en gran medida, por los cambios tecnológicos. En el caso particular del cine con el museo, Antonio Weinrichter ofrece un panorama general de esta relación, tensa por momentos, en otros, fraterna:

Ya casi no reviste novedad alguna señalar la creciente contaminación mutua entre esas dos orillas, tradicionalmente separadas, que son la *institución cine* y la *institución artes plásticas*. Los cursos que delimitan dichas orillas normalmente discurrían en paralelo y sus discursos respectivos a espaldas el uno del otro. Pero desde mediados del último decenio el trasvase ha ido engrosando su cauce hasta pasar a convertirse de un goteo a algo parecido a una *ola*, por utilizar un término de indudable resonancia desde la orilla del cine: el interés de los artistas actuales por lo audiovisual rivaliza con el de sus antecesores de las vanguardias de las primeras décadas del siglo XX. La diferencia es que ahora hacen obras destinadas a exhibirse directamente en los museos. El agente culpable de todo este proceso ha sido el video, *el Caín del cine* según la memorable expresión de Godard: '[El video] no sólo estableció la presencia de las imágenes en movimiento en las galerías, sino que también desarrolló un repertorio de instalaciones y entornos espaciales para poner en escena dichas imágenes'. En un principio, 'los galerista preferían el video al celuloide y la proyección de cine se consideraba un anacronismo"', pero con el tiempo los debates sobre la especificidad del medio parecieron perder dramatismo y el *cine expandido* encontró su espacio en el museo².

Esta expansión del cine vinculada a la forma documental tiene, en el caso del trabajo de Nicolás Echevarría, una explicación clara. El aniversario de los cuarenta años de la matanza de Tlatelolco es el detonante de este proyecto por encargo que escapó a la proyección en las salas cinematográficas, y al propio museo para el que fue pensado. Se proyectó en la Universidad Nacional en dos pantalla distintas, mientras en una aparecían las entrevistas de los miembros del Consejo Nacional de Huelga (CNH) del movimiento estudiantil del 68, en la otra se proyectaron imágenes para acompañar las entrevistas. Esta forma libre de exposición audiovisual con motivo de un evento de conmemoración es el inicio de una serie de mutaciones del material audiovisual para convertirse en distintos productos finales.

A diferencia de la ya extendida tradición de los productos audiovisuales y cinematográficos para museo, este caso particular es muy interesante por ser un proyecto que, conforme toca otros medios de difusión, cambia su duración, montaje y funciones comunicativas. Es un solo registro que adopta distintas presentaciones. De ser un material audiovisual para el museo, se convirtió en un largometraje documental que tuvo difusión en festivales internacionales, como Documenta Madrid; y luego, al tocar la televisión, se transformó en una serie de cinco capítulos de cincuenta minutos cada uno.

Mientras el material del museo pretende servir de detonante de la reflexión y el recuerdo de los visitantes del memorial, el documental buscaba más explicar a un público extranjero lo sucedido en el proceso histórico previo y posterior a la matanza. Por último, la serie de televisión intenta ser un recuento, paso a paso, de todos los eventos asociados al movimiento estudiantil que dieron por resultado la represión de los militares el 2 de octubre y que finaliza con los efectos inmediatos de este cambio en la sociedad mexicana en el tiempo de la Olimpiada de 1968.

Esta reelaboración por parte del autor, esta profundización temática y exploración formal tienen dos elementos que me parecen importantes de destacar. El primero, es la relevancia del hecho histórico del que el registro intenta dar cuenta. La segunda es el cambio del objetivo comunicativo al ingresar en distintos medios, con diferentes formatos y montajes del material.



El cambio de medios muestra el interés por mantener el recuerdo vivo del movimiento estudiantil, denota el deseo de que el museo no se convierta en el espacio del olvido, del archivamiento de la historia moderna, toda vez que se ha conseguido institucionalizar el evento. Es huir de la pacificación de la conciencia ante el logro del memorial. Por su parte, el paso al documental, con la búsqueda de la implicación del público internacional, así como la formulación de un producto de difusión televisiva de consumo nacional, indica esta intención de reactivar la memoria respecto al movimiento estudiantil.

Por otro lado, la transformación del registro, el paso por estos tres medios, nos recuerda mucho más a las películas de D.W. Griffith, que se montaban de distintos modos, en función del público que las vería, o a las versiones cambiantes del documental *La hora de los hornos* (1968) de Fernando Solanas, más que a las piezas audiovisuales destinadas a un espacio museográfico. No hablamos en el caso de la obra de Echevarría de una forma híbrida, no es una película con una solución formal que revise dos o más tradiciones (dos o más géneros). Es un producto nacido en el museo que mutó en un largometraje y una serie televisiva.

La relevancia histórica del hecho narrado motiva la expansión, la reconversión formal del registro, el ingreso en el cine y en la televisión. El deseo es tocar al mayor número de individuos, por ello los medios son diversos, por eso los formatos, montajes y duraciones cambian en busca de una mayor difusión, de un mayor impacto.

EL TESTIMONIAL COMO SOPORTE DE LA MEMORIA

A pesar de la diversidad de formatos y espacios de difusión del registro documental, *El memorial del 68* (2008), en sus distintas presentaciones comparten un recurso común que sostiene toda la argumentación de los productos; me refiero a las entrevistas testimoniales de los participantes del movimiento estudiantil (miembros del CNH). El discurso de estos personajes, sus recuerdos, sus olvidos, sus impresiones de los hechos ocurridos cuarenta años antes son el interés central de la representación del evento histórico. Al autor le interesa la visión que estos actores sociales tuvieron de la matanza, los momentos previos y de las consecuencias inmediatamente posteriores al 2 de octubre.

Estas voces diversas, que se vuelven un personaje coral, son el elemento central de la representación del movimiento estudiantil. A partir de esta materia prima, las soluciones formales obedecen al contexto comunicativo de cada medio, al público al que va dirigido o el espacio de proyección. Es muy importante dar cuenta de la importancia del testimonio de los supervivientes de la matanza, miembros del CNH y demás activistas de la época dentro del movimiento estudiantil, pues esta técnica documental es la que soporta argumentalmente todo el ejercicio de reflexión, descripción o memoria del proceso de Huelga de 1968.³

El uso de la entrevista como constancia del “estar ahí” de los testigos cobra una nueva dimensión en el caso de la serie televisiva; trasciende la descripción o explicación del evento, presente en el largometraje, para mostrar un proceso que, considero, rebasa la intención de recordar la matanza y se instala en una verdadera re-presentación

del proceso de conformación y evolución del movimiento estudiantil.



A pesar de ser una serie basada, casi en su totalidad, en el discurso oral de los participantes, la técnica de la entrevista no se agota; al contrario, se expande, se pone a prueba, se potencian sus logros para relatar hechos, para plasmar opiniones políticas y para mostrar la pluralidad de voces que participaron de este complejo movimiento ideológico.

Es muy emocionante asistir a la evolución del personaje coral, el CNH, ver cómo se va conformando, acomodando ante los hechos, para luego mostrar los destinos individuales de cada participante durante la matanza en la Plaza de las Tres Culturas. Cuando revisamos el primer capítulo de la serie, el recurso de la entrevista parece no aportar elementos relevantes más allá de una cierta visión general del contexto político mexicano durante la presidencia de Gustavo Díaz Ordaz. Los personajes, a pesar de aparecer ya como miembros del CNH, exponen su visión de estos hechos desde un punto de vista todavía general, no vinculado a su historia personal y mucho menos como un grupo organizado. It;br />

Poco a poco, durante los capítulos 2 y 3, el contexto y los eventos van avanzando hacia la organización de la huelga y la conformación del Consejo. Las voces de distintas procedencias, escuelas y visiones políticas se van integrando en un grupo unido, comienzan a tomar decisiones conjuntas y a participar activamente en el movimiento. La evolución del movimiento para la formación del CNH es el elemento dramático que muestra cómo se va constituyendo el grupo, que será el personaje antagónico de la fuerza represora. Y el giro dramático de la serie viene en el capítulo 4, cuando todos los entrevistados colaboran en la crónica de la matanza del 2 de octubre. Aquí, el personaje coral se ve fragmentado, dispersado por la intervención militar. Cada uno de los individuos participantes del CNH narra su visión personal de ese día. El personaje coral es quien hace la crónica, cada integrante aporta un fragmento único- el de su punto de vista al interior del caos - unido al destino de los demás, distinto al resto por su lugar dentro de la plaza.

La impresión al ver la serie de los cinco capítulos es la de asistir al surgimiento y evolución de un organismo vivo, el CNH. Las pugnas internas, las discusiones, las manifestaciones, las reuniones y, finalmente, el destino individual de cada miembro durante la represión gubernamental son elementos que conforman una estructura dramática clara y que hacen que un recurso tan tópico y común como la entrevista testimonial muestre todo su potencial evocativo, activista y performativo. Los integrantes del CNH, desde el foro donde son entrevistados, nos llevan a sus inicios como líderes ideológicos, a sus consensos como grupo y las consecuencias que tuvo, para cada uno de ellos, participar en la manifestación del 2 de octubre.



Esta integración de los personajes en un grupo, una comunidad, y su posterior fragmentación el día de la matanza, es el motor de la narración documental. Las transformaciones, los cambios que los hechos van generando en los personajes son reflejados a partir de un discurso lineal en un foro, cosa no fácil de plasmar. La entrevista revela su capacidad representacional, la historia personal narrada por cada personaje se vuelve síntoma del cambio en la historia colectiva. Los efectos sobre la sociedad mexicana, las decisiones políticas tienen un impacto en cada uno de los individuos y define las acciones posteriores de estos actores sociales. Vemos la historia reciente de nuestro país recrearse conforme se suceden las declaraciones a cuadro de los miembros del CNH.

La amplia gama de emociones generadas por la entrevista encuentran en la presentación museográfica del material y en la versión documental, de distribución internacional, modos distintos de interacción con el registro documentado de estos testimoniales. El museo ha encontrado en este proyecto expandido una forma de recordar lo sucedido, pero sobre todo, aporta vías distintas para no olvidar. El espacio, los personajes, el material de archivo buscan las vías de conectar ese pasado con el presente del espectador, del público televisivo, del visitante del museo. El cine busca, se expande, se acopla al reto que el hecho histórico le impone para representarlo.

Notas:

1. Chris Darke: *Light readings. Film Criticism and Screen Artes*, Londres, Wallflower, 2000, pág. 160.
2. Antonio Weinrichter: "Pasajes de la imagen: documentales en el museo" en *Postvérite*, Murcia, Centro Párraga, 2003, págs. 85 - 86.
3. Carlos Mendoza es otro de los documentalistas que ha abordado sistemáticamente este tema; él plantea el posible problema del protagonismo de los líderes estudiantiles por haberse vuelto figuras públicas con intereses propios. Por ello, en los cuatro documentales que ha dedicado al tema, su aproximación a las causas de la masacre, así como el desarrollo logístico de la matanza, conforman el eje central de análisis sobre este hecho histórico. La visión coral del movimiento presentada por Echevarría no tiene estas pretensiones de descubrimiento de los mecanismos gubernamentales de represión; intenta integrar una comunidad y mostrar la actividad estudiantil durante los incidentes de 1968. Para revisar la perspectiva de Mendoza, cfr. Carlos Mendoza, "Las claves de la masacre. Bitácora de la investigación para un documental" en: *Estudios cinematográficos*, CUEC / UNAM, año 9, núm. 24, Ciudad de México, diciembre 2003 – febrero 2004, págs. 20-31.

BIBLIOGRAFÍA

- DARKE, Chris, *Light readings. Film Criticism and Screen Artes*, Londres, Wallflower, 2000.
- MENDOZA; Carlos, "Las claves de la masacre. Bitácora de la investigación para un documental" en: *Estudios*

cinematográficos, CUEC / UNAM, año 9, núm. 24, Ciudad de México, diciembre 2003 – febrero 2004, págs. 20-31.
- WEINRICHTER, Antonio, "Pasajes de la imagen: documentales en el museo", en *Postvérite*, Murcia, Centro Párraga, 2003.

Diego Zavala Scherer. Doctor en Comunicación Social con especialidad en Comunicación Audiovisual por la Universidad Pompeu Fabra de Barcelona. Profesor del Tecnológico de Monterrey Campus Guadalajara y del Instituto Tecnológico de Estudios Superiores de Occidente. Imparte asignaturas sobre historia del cine, lenguaje audiovisual y producción. Colaborador de la revista *Proceso*. el_mos@yahoo.com