

## Barrar las imágenes, las palabras, los sonidos, las voces. Sobre *2 de octubre / Lejos de Tlatelolco*, de Los Ingrávidos

Slashing the images, the words, the sounds, the voices.  
About *2 de octubre / Lejos de Tlatelolco*, from Los Ingrávidos

Miguel Errazu

Universidad Nacional Autónoma de México.  
Ciudad de Mexico, México.  
errazu@gmail.com

### Resumen

Los Ingrávidos es un colectivo audiovisual de marcado carácter político formado en México en el año 2011. Su trabajo, que circula gratuitamente en internet y, cada vez más, en festivales y muestras de cine experimental, pretende ser leído como una *pedagogía de la imagen disidente* que confronte, en sus palabras, la *soberanía de la imagen gubernamental* de la violencia en México. Muchos de los títulos de sus películas participan de una misma y simple estructura: un término 'barra' otro término. Esta forma de composición de títulos es una clave esencial para entender su poética. La barra pone en relación dos fragmentos, pero la naturaleza de esa relación no nos es dada de antemano.

A partir del análisis de la función de esta barra en una de sus películas, *2 de octubre / Lejos de Tlatelolco*, muestro en qué sentidos puede ser leída como una manera de desbordar el marco del oposiciones binarias y disyuntivas que estructuraron las retóricas del corte de los contracines de los años 60, de tal modo que se mantenga tanto su potencia crítica como su horizonte de emancipación; que reivindique tanto el legado formal del *modernismo político* como cierta ambivalencia discursiva y potencia afectiva.

### Abstract

Los Ingrávidos is a Mexican politically engaged film collective borned in 2011. Relying on Internet platforms for self-distribution, their work has recently gained critical attention and wide visibilization in experimental film festivals and other venues. They see their own work as a practice oriented to counter the so-called *sovereignty of the governmental image* of violence in Mexico through a *pedagogy of the dissident image*. A bold number of their films are titled following the same simple structure: one term is 'slashed' by another. This structure is key to undestanding the complexity of their poetics. The slash stablishes a relation between two fragments, but the nature of this relation is not given beforehand.

Through an analysis of the functions of this slash in one of their short films, *2 de octubre / Lejos de Tlatelolco*, I read this sign as a way to overcome the aporias set by the poetics of disjunction and binary oppositions that structured counter-cinematic *rhetorics of break* during the 60s and 70s, in ways that manage to maintain both their critical potency and the horizon of emancipation; both a reinvindication of the formal legacy of political modernism and a certain discursive ambivalence and power of affection.

### Palabras Claves

Los ingrávidos  
Tlatelolco 1968  
Modernismo político  
Cine experimental  
Retóricas del corte

### Key Words

Los ingrávidos  
Tlatelolco 1968  
Political modernism  
Experimental cinema  
Rhetorics of break

Recibido 29-03-2018. Aceptado 09-05-2018

Revista TOMA UNO (Nº6): Páginas 121-140, 2018

ISSN 2313-9692 (impreso) / ISSN 2250-4524 (electrónico) - <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/toma1/index>

Esta obra está bajo Licencia Creative Commons BY-NC-ND 2.5 Argentina



1. Este texto es una elaboración ampliada de la ponencia que presenté en marzo del 2018 en el VI Congreso AsAECA celebrado en Santa Fe (Argentina). Se trata, aún así, de una tentativa de análisis que sigue abierta y en proceso, y por eso he preferido mantener cierta estructura no demasiado ortodoxa para tratarse de un texto académico.

2. <https://vimeo.com/user15819885>

3. <https://vimeo.com/75940185>

4. Por desbordamiento de las retórica del corte (para decirlo con Jacques Rancière, que ha vuelto a revisar en años recientes estos debates), entiendo la tarea de repensar o superar el “paradigma brechtiano”, entendido este como “un arte que remplace las continuidades y progresiones del modelo empático y narrativo con una forma fracturada que pretende exponer las tensiones y contradicciones” a partir de la “confrontación dialéctica de opuestos” (Rancière, 2014, pp. 103-104, trad. propia).

Los títulos de la gran mayoría de piezas del colectivo audiovisual mexicano Los Ingrávidos participan de una misma estructura: un término ‘barra’ otro término. No existe una correspondencia fonética para este signo tipográfico, ni una guía desde la cual podamos dar con la entonación adecuada. La barra pone en relación dos fragmentos, pero la naturaleza de esa relación no nos es dada de antemano. Como expongo a continuación, la barra es, para este colectivo, un método de trabajo, una figura de montaje que les permite volver a pensar las condiciones de posibilidad de toda articulación entre imágenes, palabras, sonidos, y voces —y, con ellas, una manera de pensar la memoria colectiva y la potencia emancipatoria del cine.<sup>1</sup>

En la primera parte de este texto, expongo un listado no exhaustivo de términos, que pertenecen a títulos seleccionados entre las más de trescientas piezas publicadas en la cuenta de *Vimeo* de Los Ingrávidos<sup>2</sup>. Este listado muestra la imposibilidad de establecer una lógica de ordenación: todo puede barrar con todo. A continuación desarrollo, en un comentario más extenso sobre *2 de octubre / Lejos de Tlatelolco* (2013)<sup>3</sup>, una pequeña pieza de apenas cuatro minutos de duración, cómo esta función abierta de la barra puede entenderse también como un generador de relaciones que afectan a los materiales convocados por la película (materiales registrados, citados, aludidos, o descartados). Por último, apunto brevemente en qué sentidos esta barra puede ser leída como una manera de abordar una dificultad teórica y práctica planteada ya en los años sesenta y setenta del siglo pasado, un momento de reflexión fílmica al que Los Ingrávidos vuelven una y otra vez: cómo desbordar el marco del oposiciones binarias y disyuntivas que estructuraron las retóricas del corte<sup>4</sup> de los contracines de aquellos años (Wollen, 1986) de tal modo que se mantenga tanto su potencia crítica como su horizonte de emancipación; que reivindique tanto el legado formal del *modernismo político* (Harvey, 1982; Rodowick, 1994) como cierta ambivalencia discursiva y potencia afectiva.

### A uno y otro lado

En cada título (pero no en todos), un término es barrado por y hacia un segundo término. Pero no hay tipología que sostenga esta estructura. En otras palabras, no se barran anterioridades con posterioridades, ni conjuntos con subconjuntos, ni géneros con especies, ni sujetos con predicados, ni generales con particulares. Los términos no son estrictamente paradigmas: no son categorizables, no participan de ninguna comunidad más que de la de su posición a un lado u otro de la barra. Así encontramos, del lado izquierdo:

Técnicas

Estratigrafía /  
Transmisión /  
Cartografía /  
Resonancia /

El nombre de un conjunto o serie

Abecedario /

Procesos de mediación

Reconexión /  
Intervención /  
Interferencia /  
Continuidad /  
Correspondencias /

El relato de los vencidos	Contrahistoria /	Día de los muertos.	.5
Una acción de guerra	Intifada /	<i>En la colonia penitenciaria</i> es una novela corta de Franz Kafka, publicada en 1919, en la que se describe el funcionamiento de una máquina de tortura y ejecución.	.6
La sublevación de los cuerpos	Levitaciones /		
Un afecto	Nostalgia /		
La deriva de un rostro paralizado por los mecanismos de poder	Rostridad /		
Profesiones	Soldadera / Francotirador /		
Un lugar que se levanta	Zonas de rebelión /		
Un cuerpo que se agacha	A ras de tierra /	Se trata del primer verso del segundo poema breve incluido en <i>Árbol de Diana</i> , de Alejandra Pizarnik, publicado en 1962, que gira en torno a la muerte, la fragmentación y el desdoblamiento del sujeto.	.7
Formas de estado	República /		
Años en plena guerra civil	1938 /		
O meses y días... Fechas que uno imagina podrían seguir compareciendo, como entradas al azar en cierta enciclopedia china.	2 de octubre / 2 de noviembre <sup>5</sup> /		
El segundo término tras la barra no es menos múltiple. Aquí, a la derecha de la barra, encontramos:			
Referencias literarias	/ Colonia penitenciaria <sup>6</sup> / Éstas son las versiones que nos propone <sup>7</sup> / Apocalipsis de Solentiname <sup>8</sup>	Cuento de Julio Cortázar incluido en <i>Alguien que anda por ahí</i> (1977), que anticipa la guerra de Nicaragua a partir de la relación siniestra de un extranjero con las imágenes que tomó en aquel pueblo.	.8
Películas pop	/ Ghostbusters		
Animales que son en realidad grupos paramilitares al servicio del estado	/ Halcones <sup>9</sup>		
O cuerpos de exterminio que, como sabemos, son a pesar de todo capaces de arrebatar al infierno cuatro trozos de película	/ Sonderkommando		
Pero también hay virus	/ Malware		
Operaciones retóricas de imagen	/ Desencuadre <sup>10</sup>		
Letras del abecedario	/ A / B / C / D...		
Nombres de campesinos revolucionarios ejecutados	/ Rubén Jaramillo <sup>11</sup>		
Recordatorios de derrotas aún relativamente cercanas	/ Trinchera 1966 / Schönberg 1933 / Durruti 1936 <sup>12</sup>	El 10 de junio de 1971, durante la presidencia de Luis Echeverría, tuvo lugar, en la Ciudad de México, una manifestación de estudiantes que fue violentamente reprimida por un grupo paramilitar al servicio del Estado, conocido por el nombre de <i>Los halcones</i> . Este caso, que se empezó a conocer como la <i>Masacre del Jueves de Corpus</i> o <i>El halconazo</i> , nunca fue llevado a la justicia. Como señala	.9
O ya perdidas en la historia	/ Bruno 1600 <sup>13</sup> / Moctezuma 1519		
Comparecen también referencias a los lugares donde se ejerce y administra un poder	/ Archivo de Indias / Nave central		

Álvaro Vazquez Mantecón (2012) fue a raíz del Halconazo, y no tanto de los acontecimientos del 68, que muchos jóvenes cineastas optaron por el camino del cine militante y colectivo en México (como, por ejemplo, *La Cooperativa de Cine Marginal*).

Así como umbrales	/ Pórtico
Espacios para el ensayo bélico	/ Zona de prueba
Lugares del trabajo	/ Mina de carbón
Y acciones que permiten profanarlos (o, quizá, descender hasta la superficie de la luna)	/ Alunizaje
Y está, por supuesto, la lejanía: la lejanía de Ayotzinapa	/ Lejos de Ayotzinapa
Y la lejanía de Tlatelolco	/ Lejos de Tlatelolco

Lejanías barradas por un 2 de octubre, por un 26 de septiembre, o por el Día de Muertos, 2 de noviembre.

10. Una referencia, como señala Federico Windhausen (2018), al libro de Pascal Bonitzer *Descuadras: cine y pintura* (2007).
11. Rubén Jaramillo (1900-1962) fue un militar, político, revolucionario y guerrillero mexicano de origen campesino, que participó en la Revolución mexicana y lideró el movimiento social y campesino jaramillista entre los años 40 y 60. Jaramillo fue capturado y ejecutado extrajudicialmente en mayo de 1962, junto a su familia, por miembros del ejército mexicano, la Policía Judicial Federal y otros no identificados.

Un término, por tanto, barra otro término. Muchos de los que se agrupan en el primer conjunto, a la izquierda de la barra, se repiten en diferentes títulos. Señalan así la posibilidad de leer las piezas en series, como por ejemplo *Abecedario* (2013) —que consta de veintiséis piezas, las veintiséis letras del abecedario sobre las que escribió Florencia Incarbone (2014)— o *Transmisión* (2014), que reúne diecinueve vídeos cuyos segundos términos no pueden, sin embargo, reducirse a una mismo tipo o función<sup>14</sup>. Pero en otras muchas ocasiones, los términos aparecen únicamente una vez, nombrando una sola pieza, como si Los ingravidos inauguraran categorías que serían promesas de más imágenes y sonidos por venir<sup>15</sup>. Por esta razón he preferido presentar los términos desagregados y desemparejados, para mostrar mejor que, en potencia, casi *cualquier* término, repetido o no, que remita además a un imaginario (fílmico) insurgente, de luchas sociales, de duelo, de denuncia, y de exploración formal, *barra* con casi *cualquier* otro, que insista, confronte, afirme, cuestione o cante esta idea.

Otra razón para presentarlos así, para decirlo en términos semiológicos, es que permite mostrar que la barra actúa como un operador sintagmático reducido prácticamente a su grado cero: el corte o empalme entre dos segmentos que asegura una mínima ordenación. Así, cada fragmento textual barrado toma, a su pesar, una inevitable función paradigmática; se muestra como el resultado de una elección de un elemento entre otros. Pero bajo estas condiciones, digamos, anémicas respecto a la articulación, el valor y potencia significativa de cada término no depende tanto de la sintagmática (de la ordenación, de la construcción de un discurso) como del encuentro crudo entre las partes y de su potencia para evocar aquellas que se ausentan o desaparecen. Cada término a un lado y otro de la barra evoca una multitud ausente que podría estar ocupando su lugar<sup>16</sup>.

12. Líder anarquista español, muerto al comienzo de la guerra civil, el 20 de noviembre de 1936.

Entonces, ¿cómo leer este signo tipográfico? ¿Cómo pronunciarlo en cada caso? ¿Cómo funciona y hace funcionar?

13. En referencia a Giordano Bruno, condenado a morir quemado en la hoguera en 1600.

### ***2 de octubre / Lejos de Tlatelolco***

*2 de octubre / Lejos de Tlatelolco*<sup>17</sup> apareció en la cuenta de *Vimeo* de Los ingravidos un 2 de octubre de 2013, en el 45 aniversario de la matanza de estudiantes en la plaza de Tlatelolco de 1968<sup>18</sup>. La pieza, de cuatro minutos y medio de duración,

consiste en una serie de nueve tomas de la Plaza de las Tres Culturas de la Ciudad de México, filmadas en 2013 en blanco y negro desde diferentes ángulos, que se alternan con ocho planos negros. Sobre la banda de imagen, escuchamos un fondo de sonidos que parecen provenir del espacio diegético: gritos en la lejanía, risas, conversaciones, ladridos de perros, las ruedas de monopatines sobre la piedra de la plaza. Superpuesto a este colchón sonoro, y en primer plano, una voz extranjera y femenina, de acento francés, recita versos del poema *Las voces de Tlatelolco*, del mexicano José Emilio Pacheco, publicado en prensa un 2 de octubre de 1978, en el décimo aniversario de la matanza de estudiantes.<sup>19</sup>

Mi lectura de este pequeño filme pasa por entender la poética de la barra como un principio que afecta y organiza no solo los títulos de sus películas sino, como espero mostrar, también sus imágenes y sonidos, tanto los que están presentes como los que se ausentan o son evocados como posibilidades paradigmáticas. Así, planteo en lo que sigue, más que una lectura o interpretación en profundidad de los *barramientos* que operan en *2 de octubre / Lejos de Tlatelolco*, una indicación y comentario sobre cómo esta barra moviliza los materiales que reparte.

### Lejanías, lugares

En primer lugar, el título. Si entendemos que la barra distribuye series, series efectivas pero sobre todo potenciales, la lectura del título invita a poner en relación esta pieza con otro filme de sobra conocido, *Lejos de Vietnam* (1967)<sup>20</sup>. Pero, ¿por qué Vietnam? ¿Por qué aquella película? Fundamentalmente, porque la práctica de Los ingravidos se ve a sí misma en diálogo con una cierta tradición de trabajo militante sobre las formas a la que *Lejos de Vietnam* pertenece por derecho propio. Este filme, que significó la creación de SLON, inauguró en Europa un ciclo de movilizaciones políticas de la imagen que acompañó las revoluciones mundiales, antes de que llegaran, digamos, los malos tiempos: *lejos* era, en primer lugar, una distancia espacial que el compromiso militante occidental con las luchas del Tercer Mundo debía abordar.

Sin embargo, las distancias son otras en *2 de octubre / Lejos de Tlatelolco*. No se trata tanto de espacios como de tiempos: la distancia entre ambas piezas es la que separa el momento de la acción militante del que conmemora una catástrofe; la que distingue la anticipación de un cine por venir de aquel que llega tarde, después, en el tiempo; la que encuentra un espacio de acción no en las diferentes geografías afectadas por un mismo conflicto (Vietnam es París, Nueva York, Ciudad de México, Argel), sino en la estratificación de diferentes violencias en un mismo espacio (Tenochtitlán, Tlatelolco). Además, no es una mirada extranjera la que pretende hacerse cargo de un problema situado en otro lugar (no es ya, tampoco, el *Ici et ailleurs* de Godard y Miéville), sino una mirada local la que rememora una catástrofe que *tuvo lugar aquí*.

Este trabajo sobre las distancias es un aspecto decisivo del cine de Los ingravidos, y la funcionalidad de la barra del título es ya es una manera de señalar una partición que a un tiempo indica pertenencia y quiebra; una manera de unir —la reivindicación de un legado filmico— y separar —para marcar las distancias que la alejan de aquel proyecto.

Pero, sin embargo, la relación de esta frase con otras posibles no se agota aquí. *Lejos de Tlatelolco* es, también o antes que nada, el antepenúltimo de los versos del

El listado de tér- .14  
minos que com-  
pletan el título de  
las piezas de la  
serie *Transmisión*  
es el siguiente: /  
*Archivo de Indias*;  
/ *Bruno 1600*; /  
*Cataclismo IV*; /  
*Certeza Sensible*;  
/ *Crucitas*; /  
*Desencuadre*; /  
*Durruti 1936*; /  
*Entendimiento*;  
/ *Informe de Go-*  
*bierno*; / *KHÔRA*;  
/ *Mactezuma*  
*1519*; / *Nave cen-*  
*tral*; / *Percepción*;  
/ *Rosa 1919*; /  
*Salto del Puma*; /  
*Schönberg 1932*;  
/ *Sonderkom-*  
*mando*; / *Sóviet*;  
/ *Trinchera 1966*.  
Es fácilmente  
apreciable que  
algunos de estos  
términos pueden  
agruparse en  
subseries par-  
ciales o plantear  
parecidos de  
familia, pero que,  
como alternativas  
paradigmáticas,  
no construyen  
una serie homo-  
génea.

Además, existen .15  
pseudoserias que  
aparecen tanto a  
un lado como al  
otro de la barra:  
*1938 / Zona de*  
*prueba* (2013) y  
*Zonas de rebelión*  
*/ Acontecimiento*  
(2013). También  
series cuyo  
nombre no se  
inserta en el  
título de la obra,  
como *The Sun*  
*Quartet* (2017),  
compuesta por  
las películas *2*  
*de Noviembre /*  
*Lejos de Ayotzi-*  
*napa, Confla-*  
*gración, Piedra*  
*de Sol, y Río San*  
*Juan*. Y también,  
como demuestra  
la misma *2 de*  
*noviembre /*

*Lejos de Ayotzi-  
napa*, términos  
a ambos lados  
de la barra que,  
aunque no res-  
ponden a nom-  
bres de series,  
trazan líneas que  
conectan unas  
piezas con otras  
realizadas años  
antes, como la  
que analizo aquí.

16. Por el contrario, Metz afirmaba que “El paradigma de imágenes, en cine, es frágil, aproximativo, a menudo muerto antes de nacer, fácilmente modificable y siempre evitable. Solo en muy pequeña medida la imagen fílmica adquiere sentido con relación al resto de imágenes que hubiesen podido aparecer en el mismo punto de la cadena” (2002, 93). El cine de Los ingrátidos parece resuelto a llevar la contraria a esta aseveración, con el valor político que implica evocar la ausencia en cada manifestación de una presencia.

17. <https://vimeo.com/75940185>

18. El 2 de octubre de 1968, a diez días de la inauguración de los Juegos Olímpicos de México, fuerzas militares y paramilitares abrieron fuego sobre los miles de participantes en una manifestación convocada por el Movimiento Estudiantil en la Plaza de Tlatelolco. Como resultado, un

poema de José Emilio Pacheco y, también, el antepenúltimo de los versos que oímos recitarse en esta película. Así terminan poema y filme:

Lejos de Tlatelolco todo era  
de una tranquilidad horrible, insultante.  
—¿Qué va a pasar ahora, qué va a pasar?

Esta *tranquilidad horrible e insultante* —que no es solo aquella que se percibe en la lejanía espacial, sino también la que llega *después* de la matanza, en el verso siguiente— es precisamente la que, como veremos, empapa las imágenes y los sonidos de la plaza de las Tres Culturas en la pieza de Los ingrátidos: no solo otra manera de insistir sobre el carácter temporal de la lejanía, sino también una manera de corresponder ilustrativamente con la tesis del poema. Aquí el desplazamiento paradigmático no sirve para para confrontar —con otras luchas— mientras señala pertenencia; al contrario, se desplaza hacia las imágenes para señalar lo intolerable en una imagen banal, que llega del futuro. Por eso, la pregunta final lanzada hacia el porvenir señalará, leída en una triple relación —con el filme de SLON, con la matanza de Tlatelolco, con el plano tomado desde lo alto del Edificio Chihuahua sobre el que se dejan oír estos versos, y al que me referiré más adelante—, la potencia de un futuro anterior<sup>21</sup>, o la capacidad de las imágenes y las voces del pasado para interpelar y reconsiderar el presente.

### Lejanías, voces, noches

Digo *las voces* porque así se titula el poema de José Emilio Pacheco retomado por Los ingrátidos: *Las voces de Tlatelolco*. Un poema que es, ya desde el principio, un trabajo de collage, un poema documental *colectivo e involuntario* (Pacheco, 1980, p. 65) tejido a partir de fragmentos de los testimonios de los supervivientes de la matanza recogidos por Elena Poniatowska (1971) en su famoso libro *La noche de Tlatelolco* (1971). La poética de Pacheco es, de hecho, una combinatoria de textos, lenguas, autores y voces del pasado y del presente, que hace resonar en la superficie del texto los testimonios del libro de Poniatowska con otros textos que aluden a momentos tan dispares, tan *lejanos*, como el final de la conquista de México en 1521.<sup>22</sup> *Lejos, voces, noche*: cada posición convocada evoca otras posibles, poniendo en juego términos que conforman una genealogía común, una poética del 68 mexicano. La circulación de las voces-testigo convertidas en palabras; convertidas en versos; convertidas, de nuevo, en voces que se entonan sobre (otras) imágenes.

### Aquí, allá

Pero el título de esta pieza no solo pone a conversar, en la distancia, la lejanía de Tlatelolco con sus voces y su noche, sino que también remite a otros filmes que ponen en presente el 2 de octubre, que señalan un aquí, y no una lejanía. *2 de octubre, aquí México* es una de las películas que el documentalista Óscar Menéndez armó entre agosto del 1968 y mediados de 1970, y estrenó clandestinamente a finales de ese mismo año en México (Ayala Blanco, 1971, p. 40)<sup>23</sup>. Este filme está literalmente atravesado por una barra: la que separa su primera parte, *2 de octubre*, en la que una voz over narra la historia del Movimiento Estudiantil sobre tomas e imágenes

fijas de las ocupaciones de la Preparatoria 1, la marchas y manifestaciones de agosto, la contramanifestación del desagravio a la bandera de finales de aquel mes, o el 2 de octubre en la Plaza de las Tres Culturas; y su segunda parte, *Aquí México*, que documenta en primera persona la resistencia de los presos políticos reclusos en el penal de Lecumberri: material arrancado a la prisión, filmado clandestinamente en el interior de la cárcel con una pequeña cámara súper 8 que Menéndez consiguió introducir en Lecumberri tras meses de planeación. El tono informativo de la primera parte, “una invocación y un llamado al proseguimiento de la lucha”, en palabras de Ayala Blanco, se opone al mero testimonio visual, a la exposición del error técnico como huella de la precariedad<sup>24</sup>, al registro de las presencias, y a las tomas abstractas de los barrotes de uno de los pasillos del penal, que se repiten una y otra vez, señalando la íntima relación entre desfigurabilidad y peligro. “Movimientos aletargados en un tiempo sin antes ni después”, concluye en su crónica sobre el filme Ayala Blanco en *Cine Cubano. Lejos de Tlatelolco* barra con *Aquí México*, pero no para negar, añadir, o conjugar acontecimientos, sino para señalar, sugiero, el modo en el que para Los ingrávidos la historia reciente de su país se tensa sobre este intervalo.

### De octubre a noviembre, de Tlatelolco a Ayotzinapa

Un intervalo que se construye como marco de legibilidad de otros acontecimientos violentos y traumáticos de la historia reciente de México. Los cuarenta y tres estudiantes de la Escuela Normal Rural Raúl Isidro Burgos de Ayotzinapa, desaparecidos la noche de un 26 de septiembre de 2014 en Iguala, Guerrero, se encontraban recolectando dinero para asistir a la marcha que, cada 2 de octubre, conmemora la matanza de Tlatelolco en la Ciudad de México. *2 de noviembre / Lejos de Ayotzinapa* es una pieza de Los ingrávidos realizada en el 2017. Una película que reclama ser leída con la que analizo aquí: no solo por la proximidad del título, sino también por la función conmemorativa y testimonial de los poemas recitados, por el uso de las voces extranjeras, o por la filmación de los espacios de duelo y protesta, por citar solo algunas de las conexiones formales que barran un pieza con la otra —y que, desde luego, solo apunto aquí brevemente.

### Las voces, los gritos

Si *2 de octubre, aquí México* entra en un diálogo directo con la pieza de Los ingrávidos a partir del título y el juego de la distancia y la cercanía temporal, el otro gran filme del 68 mexicano, *El grito* (Leobardo López Arretche, 1970), es puesto también en juego a partir de una cercanía poética que se funda, paradójicamente, en el común desplazamiento y extrañamiento de la materialidad de la voz. Un extrañamiento que pretende evocar, como en el caso de *Lejos de Vietnam*, una distancia espacial.

Si allí, en *El grito*, escuchamos las palabras de la periodista italiana Oriana Fallaci traducidas y recitadas por la mexicana Magda Vizcaíno, *aquí* también, en la película de Los ingrávidos —pero no del mismo modo, o más bien a la inversa—, una voz femenina y extranjera toma el discurso. Aquí, una voz francesa recita el poema en español, construido desde el testimonio de los estudiantes; *allí*, una voz mexicana recita el texto testimonial de una italiana. *Aquí*, una voz anónima recoge los versos

número aún no determinado de estudiantes fue asesinado. Como señala Samuel Steinberg (2011, 3), “es porque el Movimiento no llegó a fracasar —o, más cínicamente, porque no vivió el tiempo suficiente como para traicionarse a sí mismo— que el 2 de octubre de 1968 marca tanto un acto trágico de terror esponsorizado por el Estado, como el momento de una posibilidad no realizada de nacimiento de un nuevo mundo”.

Ver anexo .19

Película colectiva con cortometrajes dirigidos por Joris Ivens, William Klein, Claude Lelouch, Agnès Varda, Jean-Luc Godard, y Chris Marker / Alain Resnais. Para ubicar el film en el contexto de la emergencia de una práctica militante, es útil revisar el volumen *Con y contra el cine. En torno a Mayo del 68* (Savater y Cortés, 2008).

*Futuro anterior* .21  
fue una manera de nombrar la temporalidad de las relaciones entre los movimientos del 68 global y su actualidad política en una serie de textos e iniciativas editoriales españolas al 40 aniversario del 68. Ver Savater (2007), Ross (2008), y Pastor, Garí y Romero

(2008). Recientemente ha sido retomado por La Parra (2016).

22. El poema está incluido en “Lectura de los ‘Cantares Mexicanos’: Manuscrito de Tlatelolco (octubre 1968)”, recogido en *Tarde o temprano*. La articulación política de la historia de la conquista de México y las culturas prehispánicas en relación con el presente convulso y violento de México es también uno de los ejes del trabajo de *Los ingravidos*, mucho más explícito en otras de sus películas como *Templo mayor* (2017), *Huitzilopochtli / Batallón de Infantería* (2015), o *Transmisión / Moctezuma 1519* (2014), por citar solo tres de ellas.

23. Este filme es una presentación conjunta de dos películas rodadas de manera independiente, *Dos de octubre y Aquí México*. Tzutsumatzin Soto ha programado un ciclo de proyecciones en el Festival Ambulante 2018, *Por ahí del 68...* que recupera este filme y otros del documentalista mexicano (<https://www.ambulante.org/documentales/2-octubre-aqui-mexico/>, recuperada el 14 de marzo de 2018).

de Pacheco, rastreables por vía de Poniatowska hasta dar con los nombres detrás de las palabras, los nombres de aquellos que sobrevivieron a la masacre: Eduardo Valle Espinoza, del Comité Nacional de Huelga; Pablo Castillo, estudiante de la Universidad Iberoamericana; Elvira B. de Concheiro, madre de familia, etc. *Allí*, una actriz con nombre y apellidos da voz a una sola figura pública extranjera. *Aquí*, la recitación del poema extranjeriza un *pathos* colectivo local; allí, la extranjeridad del relato trataría de facilitar una lectura *imparcial* de los acontecimientos locales en la arena internacional (Mestman, 2013, p. 192).

De este modo, los juegos de desplazamientos, extrañamientos e interpelaciones articulados en la voz testimonial de *El grito* parecen sufrir un doble proceso de desagregación y restauración, pero ya en otro orden, con otras valencias, como si la dinámica de reflejos se diera sobre una galería de espejos deformantes. La barra aquí actúa, sobre la voz y el testimonio de *El grito*, como inversión, división, separación y reconstrucción fantasmal de la dialéctica entre *nuestras voces* y *las vuestras*.

### Desaparecer, reaparecer

Este trabajo de reconstrucción de la voz encuentra continuidad de método con el trabajo de composición del texto final recitado en *2 de octubre / Lejos de Tlatelolco*, que no es exactamente el poema de Pacheco. Si, como señala Mestman (2013, p. 191), el testimonio que Oriana Fallaci cedió para *El grito* “se edita de modo discontinuo, fragmentado en los capítulos, siempre en off y doblado”, Los ingravidos realizan una edición del poema de Pacheco que altera el texto original a partir de dos intervenciones básicas sobre el tiempo narrativo: la elipsis y el remontaje. Si hasta ahora he preferido fijarme, sobre todo, en las posibilidades paradigmáticas que son evocadas en cada elección textual del título, al girar la vista sobre el propio poema recitado y el modo en el que es intervenido, el interés de la barra gira también hacia sus posibilidades sintagmáticas. La barra actúa aquí, quizá de la manera más explícita, como la operación básica, el grado cero, de todo montaje fílmico: la capacidad de separar lo que estaba junto —la barra como un cuchillo que corta el continuo de celuloide— y juntar lo que estaba separado —la barra como una cinta de celofán que reinstaura una continuidad a partir de fragmentos—.

En primer lugar, encontramos una amputación del poema, la elipsis. Fuera quedan los versos más *páticos*, los que confieren al poema su potencia melodramática: versos situados que denotan la primera persona del singular y movilizan un afecto intransferible. Por ejemplo, permanecerá esta línea: “Hay muchos muertos”, pero desaparecerá esta otra: “Voy a morir, voy a morir”. Permanecerá “Vean nuestra sangre”, pero desaparecerá “Me está saliendo mucha sangre”. En otras palabras, los versos más explícitamente testimoniales que pasan el filtro de Los ingravidos son aquellos que, o bien hablan en plural, o toman formas impersonales: “—Nuestros hijos están arriba / Nuestros hijos, queremos verlos”; “—¿Quién, quién ordenó todo esto?” De este modo parecería como si, a pesar de trabajar con el testimonio e incorporarse así a la larga genealogía de prácticas artísticas que lo elevaron a una categoría programática en Latinoamérica, Los ingravidos aún quisieran mantener, siquiera como gesto —y un gesto que no se adivina en primera instancia, porque no hay aquí huella de las ausencias—, una cierta distancia con la palabra. Quizá porque la desaparición sin rastro de estas voces singulares querría apuntar hacia



otra desaparición que tampoco dejó rastro: la de los cuerpos también singulares de los estudiantes.

El gesto que vacía y no deja rastro opera también en la segunda intervención sobre el poema de Pacheco: el remontaje o reordenación del texto a partir de dos cortes, una extracción y una reubicación. Un fragmento de ocho versos, situado en el centro del poema de Pacheco, es levantado y recolocado al principio del poema, dejando un hueco inaudible que la voz recorre sin levantar sospechas<sup>25</sup>. De este modo, al contrario que la elipsis que remite a la desaparición y evoca las ausencias, este corte se dirige a horadar la temporalidad y consistencia del relato: en primer lugar, la palabra testimonial arranca *in media res*, no cuando comienza el poema de Pacheco y se inserta el primer índice de la tragedia por venir, a “las seis y diez de la tarde”, cuando “un helicóptero sobrevoló la plaza”, sino tiempo después, en un tiempo ya indeterminado en el poema, cuando “comenzó a arder el edificio Chihuahua”. En segundo lugar, el relato queda vaciado en su centro, desarticulado, a pesar de mantener una cierta coherencia externa (nada hace pensar que el poema ha sido intervenido de esa manera).

Se trata por tanto de dos operaciones de corte que hacen pensar en la barra como una máquina que acuchilla, amputa y reconstruye, una vez más (antes Pacheco, antes Poniatowska, antes la prensa...), el relato de aquella noche<sup>26</sup>, como si los materiales estuvieran destinados a no ser anclables en un espacio tiempo concreto, condenados a ser una y otra vez rearmados, desestabilizando la idea de un cierre narrativo a Tlatelolco, y por tanto resistiendo la posibilidad de que el 68 pueda incorporarse fácilmente a la *historia oficial* de México.<sup>27</sup>

### Las imágenes, los negros

Lo anterior, respecto a la voz y las palabras en el filme. La banda de imagen es una sucesión aparentemente sencilla y parsimoniosa de planos, repartidos entre negros y tomas en blanco y negro de la Plaza de Tlatelolco un día cualquiera del 2013 (figs. 1 a 3). Vemos personas pasear sus perros, grupos de adolescentes practicar piruetas con sus monopatinos y bicicletas, gente caminar o permanecer parada de pie en la explanada... Nunca mucha gente, es cierto, como si estas imágenes hubieran sido levantadas en un día laborable, levemente nublado (no se ven sombras prolongarse bajo los pies de los paseantes).

Pese a la sencillez de la puesta en cuadro, las imágenes comienzan rápidamente a entenderse a partir de diferentes conjuntos que entran en juegos oposiciones con otros conjuntos —o, al menos, en relaciones de a dos, como las que establece la barra—. La primera y más evidente, la distribución entre negros y registros visuales de la plaza. Pero los negros no actúan aquí como figura de una imagen ausente, sino más bien como una suerte de *marialuisa*: el marco o fondo negro de un panel sobre el que se distribuyen otras imágenes. Por eso, casi todo plano de la plaza es precedido y antecedido por un negro (excepto un conjunto de tres imágenes un tanto especiales, sobre las que volveré a continuación). En otras palabras, los negros figuran el intervalo, la cadencia respiratoria de las imágenes, como si ocuparan la función de la barra que señala el salto de línea de un verso cuando no queda más remedio que escribirlo en prosa, a renglón corrido.

En un remontaje posterior de estos materiales, titulado *Historia de un documento* (Menéndez, 1971), la voz en *over* insiste en la importancia de atender a un hilo que se entremezcla entre la película y la lente, como huella de las dificultades de la filmación clandestina. Para un desarrollo más amplio de esta idea, ver Susana Draper (2014).

Ver versos en negrita en el Anexo .25

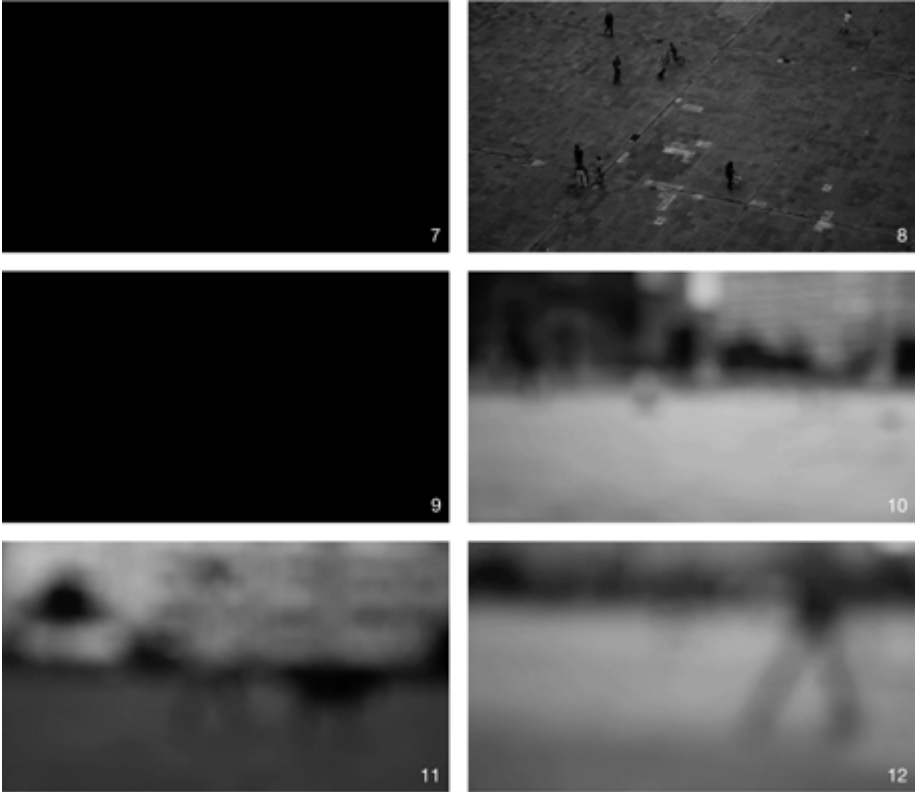
En inglés, la barra se denomina ‘slash’, que significa también acuchillar. .26

Como, de hecho, sostiene provocativamente Álvaro Vázquez Mantecón (2012), que dirigió el proyecto del Memorial del 68 inaugurado en la Plaza de las Tres Culturas en el año 2007 .27

Figura 1:  
Planos del 1 al 6



Figura 2:  
Planos del 7 al 12



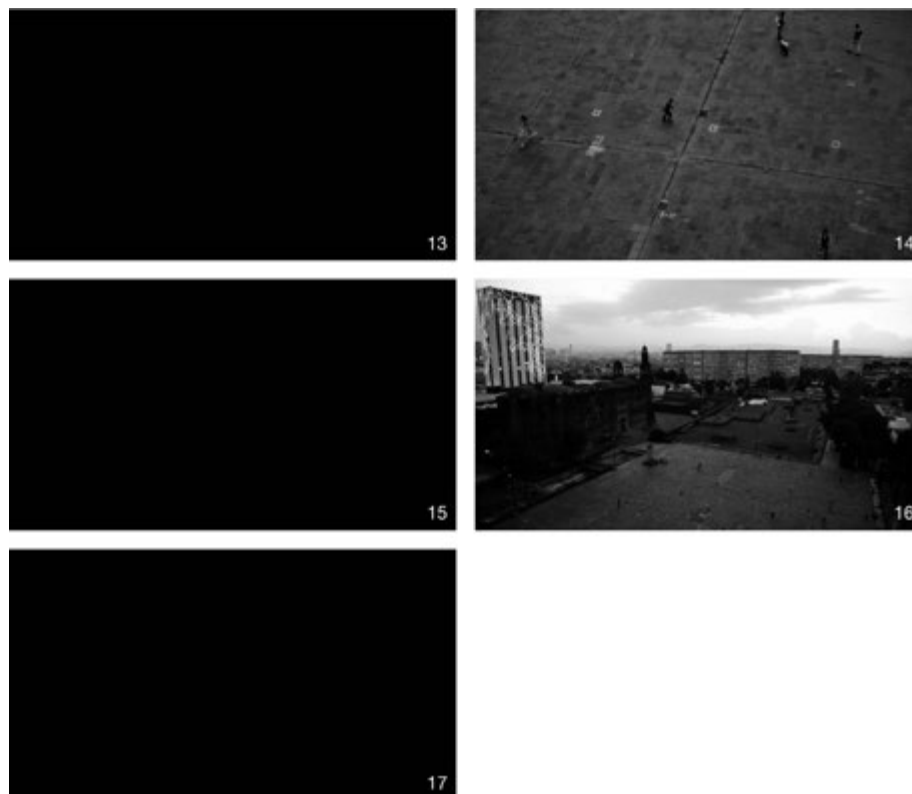


Figura 3:  
Planos del 13  
al 17

### Arriba, abajo

No es difícil tampoco observar una segunda manera de conjuntar las imágenes, esta vez a partir de los enclaves de cámara: tomas grabadas arriba y abajo, a ras del suelo de piedra de la plaza y sobre los más de catorce pisos del edificio Chihuahua.<sup>28</sup> Esta dialéctica se relaciona también con la alternancia del gesto: tomas contrapicadas en las que la cámara se deja reposar sobre el suelo (planos 2, 4), pero también tomas largas y picadas, que usan el teleobjetivo montadas sobre un trípode (plano 6). Tomas levantadas a escasos centímetros del pavimento, cámara en mano, que buscan figuras y se mueven con paneos manuales (planos 10, 11, 12), pero también imágenes que, pese a insistir en el cuadro fijo, tiemblan desde lo alto porque la focal es demasiado larga como para que el gesto de la mano no se inscriba en la imagen (planos 8, 14, 16).

En la tarde del 2 de octubre de 1968, los líderes estudiantiles del Consejo Nacional de Huelga se dirigían a los manifestantes desde el tercer piso de este edificio que, como recoge el poema de Pacheco, comenzó a arder hacia las 7 de la tarde como consecuencia de la balacera.

### Figurar, desfigurar

Otra serie de repartos tiene que ver con la distribución de la legibilidad de la imagen, con su capacidad para figurar o desfigurar el espacio fílmico: por un lado, tomas nítidas, vigilantes, cercanas o angulares, que o bien se emparentan con la toma subjetiva angular (planos 2, 4, 16), o se inscriben en la lógica de la vigilancia teleobjetiva (planos 6, 8, 14). Por otro lado, tomas espectrales, trasfocadas, apenas legibles (planos 10, 11, 12), que apuntan de manera explícita, totalmente retórica, a

la imposibilidad de hacerse con una imagen —y esta es precisamente la serie de tres planos que no se toma su pausa (negra), en la que no se abren intervalos, rompiendo el ritmo alternante de la película para señalar, metafóricamente, una quiebra del orden del discurso, quizá la imposibilidad de respirar—.

Si se observa, estas oposiciones se emparentan y entran en conjuntos diversos. Según el criterio desde el que se tomen y distribuyan los planos, surgen unos conjuntos u otros. Por eso, pese a funcionar en regímenes de oposiciones, las imágenes se resisten a inscribirse en espacios estables (como la función de la barra, no se trata de distribuir categorías, sino de fundar alternativas paradigmáticas, repartir posiciones como quien reparte la baraja en un juego de cartas: en cada mano surgen agrupaciones diferentes). Así, lo que era fijo en un plano se vuelve tembloroso en el siguiente (plano 6, plano 8). Lo que era nítido se vuelve indeterminado (plano 4, plano 10). Lo que era mostrado con la confianza de la focal corta y amplia se cierra, en el plano siguiente, sobre un ángulo de visión limitado. (plano 2, plano 11). O viceversa (plano 14, plano 16).

### Positivo, negativo

Así se relacionan estas imágenes entre sí pero, si aceptamos la sugerencia de leer cada imagen como un término, y cada término como un elemento convocado que evoca otras ausencias ¿cómo se relacionan con otras imágenes de Tlatelolco, con las imágenes que sobreviven o sirvieron para ilustrar la tragedia del 2 de octubre? Iconográficamente, volvemos a ver oposiciones sencillas, que operan por inversiones (fig. 4): la plaza (casi) llena / la plaza (casi) vacía; la plaza en protesta / la plaza como descanso; la estampida / el paseo; los gritos / el silencio; la actividad política / la actividad lúdica; la noche final del Movimiento / un ensayo (más) de movimientos; cuerpos que caen por la acción de las balas / cuerpos que podrían llegar a caer por su propia actividad deportiva; velocidad de los cuerpos en huida / parsimonia del pasear; pesadez, pesadumbre, miedo / liviandad, ligereza, despreocupación. Desde este punto de vista, el filme de *Los ingrávidos* es una suerte de negativo fílmico del registro del 2 de octubre de 1968.



Figura 4: Izquierda: *Los ingrávidos*; Derecha: *El grito* (Leobardo López Arretche, 1970)

### Mostrar, narrar

Este juego de inversiones facilita una lectura narrativa de la pieza en relación con la matanza. Tomadas como sintagmas fílmicos, los planos de *2 de octubre* / *Lejos de*

*Tlatelolco* se agrupan bajo una variación (vertical) de la forma clásica alternante del campoyelcontracampo, articulandodosmiradasenconfrontaciónquesevenafectadas recíprocamente, y que podríamos, en primera instancia, identificar con los dos bandos que se reunieron aquella tarde: represores y reprimidos; para/militares y estudiantes.

Esta forma binaria actúa de lo grande hacia lo menos grande, subdividiéndose en unidades más y más pequeñas. Campo y contracampo se repiten dos veces —abajo, arriba; abajo, arriba—. Cada segmento, a su vez, se subdivide en negro e imagen. Y cada imagen, en dos tomas. Los conjuntos son barrados y vueltos a barrar. Una sola excepción a este esquema, en el epicentro dramático del filme, que ya he comentado: la serie de tres planos ininterrumpida por negros, que expresa la conmoción desde el suelo de la plaza: aquello que se refiere del modo más explícito al momento de la matanza y que es montado con la primera referencia que oímos a *los muertos* en el poema recitado por la voz en over.

Esta estructura es clásica. En el juego de ida y vuelta, el despliegue de oposiciones se estructura linealmente, en relaciones que casi podríamos llamar causales, que posibilitan una narración de la matanza —por ejemplo, la imagen desde la azotea del Chihuahua *anticipa una acción*: se pone a temblar justo antes de que la serie de imágenes desde el suelo, la segunda, nos devuelva imágenes desenfocadas, aludiendo claramente a los disparos y sus consecuencias—. Solo una ambigüedad surge de esta lectura: la voz, como he comentado, nos sitúa en el medio de la masacre desde *antes* del principio: es aún sobre el primer negro, antes de toda imagen, que se oye “Comenzó a arder el edificio Chihuahua”. Y esta primera imagen está ya tomada desde el suelo. Pareciera como si, para Los ingrávidos, también en el plano de las imágenes la narración del 2 de octubre no pudiera suceder sino como *ya comenzada*.

### Asociar, disociar

Los ingrávidos también ponen en juego analogías, y no solo oposiciones, respecto a las imágenes documentales del 68. Algunas de estas analogías refuerzan una interpretación unívoca, en clave metafórica, de la pieza, como la que se establece entre la ilegibilidad y el desenfoque (fig. 5). Aquí se ponen en relación, también junto a las imágenes temblorosas y casi abstractas de Lecumberri en *2 de octubre, aquí México*, el desenfoque como índice de una urgencia, del peligro, y el desenfoque como gesto que se inscribe en un espacio simbólico; esto es, como motivo. Los ingrávidos aprovechan la facilidad con la que un índice se transforma en ícono, y sitúan así su pieza en el terreno de una poética elegíaca que raya con el pastiche.



Figura 5: Izquierda: Los ingrávidos; Derecha: *El grito* (Leobardo López Arretche, 1970)

29. Otras piezas de Los ingrávidos, como A ras de tierra / Rubén Jaramillo (2013), utilizan puntos de vista subjetivos desde el suelo. En este caso, alude al asesinato del revolucionario y guerrillero mexicano.

30. “Las imágenes contrapicadas, a ras de suelo, abordan el punto de vista de los jóvenes que quedaron tendidos en la plaza, muchos yacían muertos.” Conversación privada del autor con Los ingrávidos, marzo de 2018.

31. “Alfredo Joskowicz le comentó a Olga Cruz que todo el material grabado durante la manifestación del 2 de octubre se perdió, por lo que para reconstruir esa fecha se tuvo que recurrir a imágenes fijas y a pietaje registrado en el lugar en el mitin del 6 de septiembre” (Avilés, 2015, p. 83).

Sin embargo, encontramos también una serie de imágenes que son presa de una ambivalencia que, contra la literalidad del gesto del desenfoco, parecerían restar entereza al discurso —o que, como señala Didi-Huberman (2009), distinguirían literalmente la toma de posición de la toma de partido—: veamos, por ejemplo, la imagen a ras de tierra (fig. 6)<sup>29</sup>. ¿Quién está a ras de suelo? Sabemos que allí debieron yacer los estudiantes disparados por los francotiradores del ejército. Para Los ingrávidos, se trata de nuevo de aceptar la vieja equivalencia entre posición de cámara y posición de un sujeto, asumir la pose del cuerpo tiroteado del estudiante que yace tendido.<sup>30</sup> Pero lo que hemos visto, lo que ha llegado a poder verse de la masacre de Tlatelolco, es también la figura de los militares y los miembros del Batallón Olimpia tendidos en el suelo a refugio de las balas, en posiciones tanto de defensa como de ataque (fig. 7). Posición ambivalente, incapaz por sí sola de distinguir al estudiante del paramilitar.

Esta misma ambivalencia siniestra se repite en las imágenes contrapicadas. En principio, remiten a una visión de poder, a una imagen de vigilancia que hace pensar en la posición de ventaja desde la que se disparó a los estudiantes. Pero Los ingrávidos filman desde lo alto del edificio Chihuahua. Y las imágenes análogas que se conservan del movimiento, contrapicadas, desde este edificio, pertenecen a un momento anterior, a la concentración del 6 de septiembre en Tlatelolco, registrada por el equipo de filmación del CNH y no por sus verdugos<sup>31</sup>. Pese a que la imagen remite a la inminencia de una catástrofe, al punto de vista del ejecutor, son también el punto de vista del Movimiento.



Figura 6: Izquierda: Los ingrávidos; Derecha: *El grito* (Leobardo López Arretche, 1970)



Figura 7: Izquierda: Los ingrávidos; Derecha: *Estrellas de Acapulco* (Autor no identificado)

### Tan lejos, tan cerca

“Lejos de Tlatelolco todo era / de una tranquilidad horrible, insultante”, decía Pacheco, y pese a que la tranquilidad que transmiten las imágenes es incuestionable, no estamos lejos ya, sino aquí mismo. En los momentos finales de la pieza (plano 16),

una cierta inquietud ronda en el aire, pues el carácter ilustrativo de las imágenes respecto a estos versos nos fuerza a establecer una correspondencia entre las acrobacias y los paseos cotidianos con la idea de una tranquilidad horrible e insultante. ¿Por qué, entonces, horrible? ¿Qué habría en estas vidas de insultante? Sin embargo, las imágenes no se dejan apresar en una lectura cerrada, unívoca, y permiten que al menos dos dudas surjan de ellas.

Nos hacen dudar, en primer lugar, las figuras que aparecen a lo largo de la película. Pues ¿no podría entenderse aquí la ligereza de los cuerpos adolescentes, levantándose en el aire sobre sus bicicletas y monopatines, empujados a los fondos, como una suerte de *pathosformel* del levantamiento político al que alude la pieza? ¿Gestos en retaguardia, relevados a una gestualidad inerme, tan solo latente, al acecho o a la espera de tiempos mejores —“¿Qué va a pasar ahora, qué va a pasar?”, finaliza el poema—? En la sencillez de las acciones filmadas en los nueve planos de la Plaza de las Tres Culturas se esconde, pues, un comentario sobre la resistencia y la figurabilidad del gesto político. Y, con él, una cierta esperanza.

Nos hace dudar, por último, el último plano figurativo: un *típico* plano final, la toma general desde las alturas, hacia el horizonte. Horrible e insultante, efectivamente, no solo por la obviedad de finalizar con una toma como esta, sino porque parecería que, pese a los matices expuestos anteriormente, la película termina con aquella posición de cámara que se ha empleado como contracampo de los manifestantes. Y lo insultante sería, efectivamente, asumir esta ambivalencia insoportable: que el horizonte al atardecer, la imagen-emblema de la proyección hacia el futuro —“¿Qué va a pasar ahora, qué va a pasar?”— estaría tomada desde el punto de vista del francotirador anónimo, del Estado responsable. Y, sin embargo, es necesario volver sobre esta imagen y ponerla en conjunción —barrarla, si se quiere— con el plano número 4, un plano que potencia la ambigüedad de la posición subjetiva de esa toma comentada con anterioridad. En este cuarto plano, tomado desde el suelo, encontramos exactamente el mismo tiro de cámara que en el plano final, con la Iglesia Parroquial de Santiago Apóstol a la izquierda, y el Centro Cultural Universitario de Tlatelolco a la derecha. Solo una diferencia de altura, que llega tras la masacre. Si aceptamos el juego de tomar cada plano como una posición subjetiva, ¿quién mira hacia el futuro en esta imagen final, antes de cerrar a negro? ¿no podría acaso ser el espectro, ya elevado, de alguna de las víctimas silenciadas?

\*\*\*

Como signo tipográfico, la barra tuvo en origen la función sintáctica de la coma. Así, permitiría organizar una sucesión paratáctica de elementos heterogéneos. Más conocida es su función de conjunción disyuntiva: se emplea como alternativa al ‘o’, pero también como conjunción copulativa, ‘y’. También es una manera de evitar tomar una posición, como en la escritura neutral de género, o una manera de abrir el significado de un término a dos o más significados complementarios u opuestos (com/poner; des/unir), o un signo que puede utilizarse para indicar un giro en el tema del que se está tratando, como para marcar una línea de fuga. Pero también es un conector de rutas, tanto geográficas como virtuales; y el signo que fracciona o divide, y es interesante que una misma forma dé cuenta de lo que separa, lo que divide, y lo que podría servir para indicar la parte, la pertenencia a un conjunto. La barra también es el signo que separa los días, meses y años, indicando pertenencia (2 ‘de’ octubre), además de otros valores preposicionales. Puede señalar una elipsis (como en la forma ‘b/n’, por ‘blanco y negro’) o el salto de línea entre versos cuando se transcriben a renglón corrido. En notación musical, tanto la repetición de una estructura melódica o armónica sobre el pentagrama, como la inversión de la estructura de un acorde, se escriben con una barra.

32. “Elegimos ese título, *Ici et ailleurs*, insistiendo en la palabra ‘Et’; el verdadero título de la película es *Et*, no es ni *Ici*, ni *Ailleurs*, sino *Et*; es *Ici Et ailleurs*, es decir, un cierto movimiento” (Godard, 1980, p. 34).

33. “Godard no es un dialéctico. Lo importante en Godard no es el 2 ni el 3, ni cualquier otro número, lo que importa es la Y griega, la conjunción Y. [...] Es verdad que la Y griega es la diversidad, la multiplicidad, la destrucción de las identidades” (Deleuze, 1995, p. 72-73).

Es por ello que la barra no puede nombrarse sino en función del uso específico que tome en cada iteración. Separa, pero también une. Es capaz de dialectizar y oponer tanto como de conjugar, preposicionar, serializar, o añadir. Tomado en su función sintagmática, es casi un conmutador, un grado cero de la articulación que depende enteramente de aquello que enfrenta o conecta. Como espero haber mostrado a partir de *2 de octubre / Lejos de Tlatelolco*, en el trabajo de Los ingrátidos la barra figura todas estas posibilidades. Indica a un tiempo pertenencia, oposición, correspondencia, afinidad, desarticulación, serialidad, distancia, cercanía, elipsis, corte, exclusión, inversión, etc. Es por ello que, a pesar de distribuir un espacio en agrupaciones de a dos, no es, desde luego, el ‘o’ o el ‘versus’ o el ‘contra’ del dialéctico que organizó el espacio político de la imagen durante los años sesenta a partir de oposiciones binarias (Rodowick, 1994), pero tampoco la conjunción adversativa, el *ni-ni* del término neutro que recuperara Godard en paralelo a Barthes (Debuysere, 2016, p. 87), ni aquel posmoderno *más* del desencanto descarrilado, la pura adición que, como dijera Serge Daney (2002), consigna el desfile de las imágenes, la “cadena casi insensata de equivalencias” (Steyerl, 2003). Pero por último, tampoco se trata exactamente, como el mismo Godard<sup>32</sup> o Deleuze<sup>33</sup> hubieran querido, de aquella “micropolítica de las fronteras” del ‘y’ (*Ici Et ailleurs*), ese ‘y, y, y’ de la pura relacionalidad que Godard encontró para salir de la dialéctica, que permitía añadir imágenes sin oponerlas o presentarlas como contrarios irreconciliables.

“Hace falta dividir, pero también hace falta encontrar alguna manera de unir”, dijo Jacques Rancière (1976, p. 19) en una entrevista realizada por Serge Daney y Serge Toubiana *allá* en 1976, titulada, adecuadamente, *La imagen fraternal*. Lo que esta barra hace es justamente este movimiento que escapa, incluso, a esta oposición en la que Rancière no puede dejar de caer: separar y unir. En definitiva, esa *barra* toma el lugar, en la escritura, de *toda* operación del corte/empalme fílmico. Y representa, como un movimiento insensato, quizá como un último movimiento, *toda posibilidad* de montaje, como si nos hiciera retroceder o avanzar a un momento desengastado del tiempo cronológico, en el que *todo está en presente* (Daney, 2016) de nuevo —en el que, como en la pieza que he comentado, *Tlatelolco* vuelva a vibrar—. ¿Y acaso no es este *ponerlo todo en presente*, esta capacidad de evocar las ausencias en cada imagen convocada, la condición necesaria para mantener con vida el espacio de lo político en la imagen?



Anexo

Las voces de Tlatelolco \*

Por José Emilio Pacheco

\* Incluí textos reunidos por Elena Poniatowska en *La noche de tlatelolco*, de 1971.

Eran las seis y diez. Un helicóptero sobrevoló la plaza. Sentí miedo.<sup>34</sup>

Cuatro bengalas verdes.

Los soldados cerraron las salidas.

Vestidos de civil, los integrantes del Batallón Olimpia—mano cubierta por un guante blanco— iniciaron el fuego.

En todas direcciones se abrió fuego a mansalva.

Desde las azoteas dispararon los hombres de guante blanco. Disparó también el helicóptero.

Se veían las rayas grises. Como pinzas se desplegaron los soldados. Se inició el pánico.

La multitud corrió hacia las salidas y encontró bayonetas. En realidad no había salidas: la plaza entera se volvió una trampa.

—Aquí, aquí Batallón Olimpia. Aquí, aquí Batallón Olimpia.

Las descargas se hicieron aún más intensas. Sesenta y dos minutos duró el fuego.

—¿Quién ordenó todo esto?

Los tanques arrojaron sus proyectiles. **Comenzó a arder el edificio Chihuahua.**

**Los cristales volaron hechos añicos. De las ruinas saltaban piedras. Los gritos, los aullidos, las plegarias bajo el continuo estruendo de las armas.**

**Con los dedos pegados a los gatillos le disparan a todo lo que se mueva. Y muchas balas dan en el blanco.**

—*Quédate quieto, quédate quieto: si nos movemos nos disparan.*

—*¿Por qué no me contestas? ¿Estás muerto?*

—*Voy a morir, voy a morir. Me duele. Me está saliendo mucha sangre. Aquél también se está desangrando.*

—¿Quién, quién ordenó todo esto?

—Aquí, aquí Batallón Olimpia.

—Hay muchos muertos. Hay muchos muertos.

—*Asesinos, cobardes, asesinos.*

—Son cuerpos, señor, son cuerpos.

Los iban amontonando bajo la lluvia. Los muertos bocarriba junto a la iglesia. Les dispararon por la espalda.

Las mujeres cosidas por las balas, niños con la cabeza destrozada, transeúntes acribillados.

Muchachas y muchachos por todas partes. Los zapatos llenos de sangre. Los zapatos sin nadie llenos de sangre. Y todo Tlatelolco respira sangre.

—*Vi en la pared la sangre.*

—Aquí, aquí Batallón Olimpia. —¿Quién, quién ordenó todo esto?

—Nuestros hijos están arriba. Nuestros hijos, queremos verlos.

—Hemos visto cómo asesinan. Miren la sangre. Vean nuestra sangre.

En la escalera del edificio Chihuahua sollozaban dos niños junto al cadáver de su madre.

—Un daño irreparable e incalculable.

Una mancha de sangre en la pared, una mancha de sangre escurría sangre.

Lejos de Tlatelolco todo era de una tranquilidad horrible, insultante. —¿Qué va a pasar ahora, qué va a pasar?

En negrita, el .34 texto que Los ingrátidos remontan al comienzo del poema. Tras el verso “Y muchas balas da en el blanco” escuchamos el primer verso de Pacheco. A partir de ahí el poema corre linealmente excepto en los versos en cursiva, que fueron suprimidos en el vídeo.

### Bibliografía

- Avilés Casasola, J. (2015) *Símbolos para la memoria*, Tesis doctoral UNAM, descargable en línea en <http://132.248.9.195/ptd2015/febrero/401059003/Index.html>, consultada el 15 de marzo de 2018.
- Ayala Blanco, J. (1971). "Una película de cárcel que habla de libertad", *Cine Cubano* no. 66-67.
- Bonitzer, P. (2007). *Desencuadres: cine y pintura*. Buenos Aires: Santiago Arcos.
- Daney, S. (2002). "From Projector to Parade", *Film Comment*; Jul/Ago 2002, vol. 38 no. 4, pp. 36-39 (orig. pub. "Du défilement au défilé", *La Recherche photographique*, no 7, 1989).
- Daney, S. (2016). "Una tumba para el ojo (Pedagogía Straubiana)" en Jean-Marie Straub y Danièle Huillet, *Hacer la revolución es volver a colocar en su sitio cosas muy antiguas pero olvidadas*, Madrid: MNCARS, pp. 33-42.
- Debuysere, S. (2016). *Figures of Dissent. Cinema of Politics, Politics of Cinema*. Gante: AraMER.
- Deleuze, G. (1995). *Conversaciones. Valencia, Pre-textos* (orig. pub, en *Cahiers du Cinéma*, no. 271, Noviembre, 1976).
- Didi-Huberman, G. (2009). *Cuando las imágenes toman posición*, Madrid: Antonio Machado Libros.
- Draper, S. (2014). "Continuar el 68 por otros "medios". Arquitectónica y óptica de poder en la cárcel de Lecumberri", en Elixabete Ansa Goicochea y Óscar Ariel Cabezas (eds.), *Efectos de imagen. ¿Qué es y qué fue el cine militante?*, Santiago de Chile: Lom Ediciones.
- Fernández Savater, A. (2018). "Mayo del 68, 'futuro anterior'", en *Diario Público*, 14/10/2007 - <http://blogs.publico.es/dominiopublico/51/mayo-del-68-futuro-anterior/>, recuperada el 25/05/2018 .
- Fernández Savater, A. y Cortés, D. (2008). *Con y contra el cine. En torno a Mayo del 68*. Sevilla: Universidad Internacional de Andalucía et al. Godard, J-L. (1980). *Introducción a una verdadera historia del cine*. Madrid: Alphaville.
- Harvey, S. (1982). "Whose Brecht? Memories for the Eighties", en *Screen*, Vol. 23, Issue 1, pp. 45-59.
- Incarbone, F. (2014). "Un nuevo abecedario", en *BIM. Bienal de la Imagen en Movimiento*. Memoria 2014. Buenos Aires, EDUNTREF, pp. 71-76.
- La Parra, P. (2016). Presentación de Europa futuro anterior (<http://europafuturoanterior.com/>, consultado el 20 de marzo de 2018).
- Mestman, M. (2013). "Las masas en la era del testimonio. Notas sobre el cine del 68 en América Latina". En Mariano Mestman y Mirta Varela (coords.), *Masas, pueblo y multitud en el cine y televisión*, Buenos Aires; Eudeba, pp. 179-215.
- Metz, C. (2002). *Ensayos sobre al significación en el cine*, vol. 1 (1964-1968). Barcelona: Paidós.

- Pacheco, J.E. (1980). *Tarde o temprano (Obra poética reunida)*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Pastor, J.; Garí, M. y Romero, M. (eds), (1968). *El mundo pudo cambiar de base*. Madrid: Catarata, 2008.
- Poniatowska, E. (1971). *La noche de Tlatelolco*. Ciudad de México: Ediciones ERA.
- Ranciére, J. (1976). "L'Image Fraternelle. Entretien avec Jacques Ranciére", en *Cahiers du Cinéma* 268-269 (1976): 19.
- Ranciére, J. (2014). *The Intervals of Cinema*, Londres, Verso.
- Rodowick, D.N. (1994). *The Crisis of Political Modernism. Criticism and Ideology in Contemporary Film Theory*. Berkeley: University of California Press.
- Ross, K. (2008). *Mayo del 68 y sus vidas posteriores. Ensayo contra la despolitización de la memoria*. Madrid: Acuarela y Antonio Machado Libros.
- Steinberg, S. (2011). "Re-cinema: Hauntology of 1968", en *Discourse*, 33.1, Winter 2011, pp. 3–26.
- Steyerl, H. (2003). "La articulación de la protesta" en *Transversal*, <http://eipcp.net/transversal/0303/steyerl/es> (recuperada el 4 de enero de 2018).
- Vázquez Mantecón, Á. (2012). "Nuevas historias oficiales: el caso del Memorial del 68 en México", en E. Pani & A. Rodríguez Kuri (Eds.), *Centenarios. Conmemoraciones e historia oficial*. Ciudad de México: COLMEX, pp. 371- 380.
- Vázquez Mantecón, Á. (2012). *El cine súper 8 en México. 1970-1989*. Ciudad de México: UNAM.
- Windhausen, F. (2018). "Deframing Evidence: A Transmission from Los ingravidos", en Nicholas Baer, Maggie Hennefeld, Laura Horak, y Gunnar Iversen (eds.), *Unwatchable*, Nuevo Brunswick, Rutgers University Press, 2018.
- Wollen, P. (1986). "Godard and Counter-Cinema: Vent d'Est", en Phillip Rosen (ed.), *Narrative, Apparatus, Ideology*, Nueva York: Columbia University Press, pp. 120-129 (orig. pub. Afterimage no. 4, 1972).

**Miguel Errazu**

UNAM. Becario del Programa de Becas Posdoctorales en la UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, asesorado por la doctora Laura González Flores.

Investigador posdoctoral (IIE-UNAM) y Doctor en comunicación audiovisual por la Universidad Complutense de Madrid. Sus intereses de investigación se sitúan en el campo interdisciplinar de los estudios visuales, y especialmente en torno a las relaciones entre ideología, política, y subjetividad en el campo de los cines experimentales, las artes visuales y el vídeo. Sus textos han sido publicados en diferentes revistas de cine y estudios visuales en el ámbito iberoamericano (*Turia, La fuga, Artefacto Visual*, etc.). Es miembro del Seminario Universitario de Análisis Cinematográfico (SUAC) y co-editor de la revista *La región central. Revista de estudios de cine* (IIE-UNAM).

**Contacto:** errazu@gmail.com

---

**Cómo citar este artículo:**

Errazu, M. (2018). Barrar las imágenes, las palabras, los sonidos, las voces. Sobre *2 de octubre / Lejos de Tlatelolco*, de Los ingrátidos. *Toma Uno*, 6(6), 121-140.

