



Vol. 12, No. 1, Fall 2014, 229-242

La matanza de Tlatelolco en la memoria pública.

Carlos Mendoza y Ximena Labra

Christian Wehr

Universidad de Würzburg

La matanza de Tlatelolco ocupa un lugar traumático en la memoria colectiva de México. El 2 de octubre de 1968, en vísperas de los XIX Juegos Olímpicos, miles de estudiantes se reunieron para un mitin pacífico en la Plaza de las Tres Culturas. A lo largo de ese mismo día, cientos de ellos murieron producto de las balas del ejército mexicano, en una masacre planificada y ejecutada a sangre fría.¹ La violencia tuvo una dimensión incomprensible que ha dado lugar a incontables obras literarias, ensayísticas y fílmicas² sobre los sucesos de 1968.³ Sin embargo, como lo ha mostrado de manera sugerente Anne

¹ Véase—entre otros trabajos—Aguayo Quezada, Sergio. *La Charola. Una historia de los servicios de inteligencia en México*. México: Grijalbo, 2001; Aguayo Quezada, Sergio. *1968: los archivos de la violencia*. México: Grijalbo-Reforma, 1968; Ramírez, Ramón. *El movimiento estudiantil mexicano*. México: Era, 1969; Hernández, Salvador. *El PRI y el movimiento estudiantil de 1968*. México: El Caballito, 1971; Espinosa Altamirano, Horacio. *Toda la furia*. México: Ediciones Universo, 1977; Sevilla, Renata. *Tlatelolco, ocho años después*. México: Posada, 1978; Revueltas, José. *México 68: juventud y revolución*. México: Era, 1978; De Mora, Juan Miguel. *Tlatelolco 68*. México: Edamex, 1980; Montemayor, Carlos. *Rehacer la historia. Análisis de los nuevos documentos del 2 de octubre de 1968 en Tlatelolco*. México: Planeta, 2000.

² Véase (Young 1985) y (Campos y Toledo 1986).

³ Entre las películas más importantes (tanto documentales como ficcionales) figuran *Rojo amanecer*, Dir. Jorge Fons, 1989; *Ni olvido, ni perdón*, Dir. Richard Dindo, 2004; *Las claves de la masacre*, Dir. Carlos

Hufschmidt, falta una política estatal de la memoria que integre los sucesos en la historiografía y la política oficial de la nación mexicana hasta el día de hoy.⁴

En lo que sigue no me detendré en las innumerables versiones de la tragedia, sino que haré hincapié en dos estrategias diferentes cuya meta es integrar los sucesos traumáticos en la memoria colectiva y pública de la nación mexicana. En tal sentido concentraré mi análisis en dos películas que permiten analizar de manera ejemplar las respectivas estrategias de la memoria pública: *Las claves de la masacre* (2003), un documental de Carlos Mendoza, y *Tlatelolco Public Space Odyssey* (2008), un montaje vanguardista de la artista mexicana Ximena Labra. La primera película se fundamenta en conceptos espaciales y testimoniales de la memoria que provienen de la retórica antigua. Carlos Mendoza recurre a tales procedimientos para evocar los sucesos violentos y sus dimensiones afectivas, poniendo así de relieve su relevancia para la conciencia histórica. El trabajo de Ximena Labra, al contrario, utiliza procedimientos de una tradición fundamentalmente diferente: la memoria cultural, como la describió de manera sistemática el historiador Jan Assmann, basándose en trabajos anteriores de Marcel Mauss y Pierre Nora. Por medio de representaciones performativas y colectivas del pasado nacional, la memoria cultural genera efectos identitarios que se diferencian de manera fundamental de las concepciones espaciales y testimoniales de la antigüedad.

La evidencia y el testigo. Carlos Mendoza: Las claves de la masacre

En *Las claves de la masacre*, un documental del año 2003, el realizador Carlos Mendoza plantea diversos análisis de los sucesos históricos. El audiovisual está dividido en dos partes: la primera de ellas, titulada “Tlatelolco”, abunda en la descripción de los sucesos que tuvieron lugar exclusivamente el 2 de octubre; la segunda, “Las claves de la masacre”, describe en detalle cada una de las manifestaciones estudiantiles ocurridas con anterioridad a esa fecha. Las dos partes configuran un análisis científico de la historia justificado a través de una

Mendoza, 2003; *El grito*, Dir. Leobardo López Aretche, 1968; *Borrar de la memoria*, Dir. Alfredo Gurrola, 2011; *Tlatelolco, verano del 68*, Dir. Carlos Bolado, 2012.

⁴ “La represión de los años sesenta y setenta nunca se inscribió del todo en el registro de la memoria social, incluso cuando la matanza del 2 de octubre de 1968 ocurrió *en plena ciudad y en la vía pública*” (Hufschmidt 146).

hipótesis de lo ocurrido. Finalmente, *Tlatelolco, las claves de la masacre* analiza los hechos a partir de la política de seguridad implementada en esa época. No es éste el lugar para analizar la abundancia de detalles y la relevancia política que la reconstrucción minuciosa del realizador revela. Más bien, quisiera poner de relieve las estrategias que Mendoza utiliza, sobre todo en la primera parte de la película, para traer a la mente los sucesos traumáticos.

La película comienza con planos generales de la *Plaza de las Tres Culturas* (1:52, ilustración 1).⁵ A continuación, la escena se oscurece y cambia mediante un fundido encadenado a tomas originales del 2 de octubre de 1968 que muestran la plaza desde una perspectiva idéntica (1:55, ilustración 2):



Imagen 1



Imagen 2

En medio de una multitud de personas, la *voz en off* identifica a Eduardo Cervantes (2:47, ilustración 3), un estudiante que participó en el mitin y que aparecerá poco después en una entrevista realizada en la escalera de la *Plaza de las Tres Culturas* describiendo desde una perspectiva retrospectiva los sucesos que observó en el mismo lugar el 2

⁵ Las indicaciones se refieren a Mendoza Aupetit, Carlos. *Las claves de la masacre*. México: Canalseisdejulio, 2009 (DVD).

de octubre 1968 (2:52, ilustración 4):



Imagen 3



Imagen 4

Luego, Mendoza mostrará nuevamente las tomas originales, seguidas por un plano aéreo de la *Plaza de las Tres Culturas* y de su periferia donde se marcan las posiciones de los estudiantes, del ejército y de sus movimientos (4:16). A continuación, veremos sucesivamente el retrato de un militar responsable de la masacre, un plano aéreo de la plaza y las tomas originales del año 68.

Este esquema se repite varias veces a lo largo del documental: un vecino que se encuentra en la misma ventana que ocupó el día de la matanza reporta sus observaciones que luego serán ilustradas con tomas originales, etc. Así, el uso del montaje da la impresión de una objetividad documental que está subvertida, sin embargo, a partir de procedimientos sumamente sugestivos que provienen de la retórica antigua. El más importante es la *enargeia* o *evidentia* que forma parte de las figuras afectivas: se trata de un repertorio de técnicas que evocan un objeto, una persona o un suceso de manera tan dramática y realista que los auditores o espectadores confunden lo relatado con la presencia

real del objeto y se toman por testigos directos.⁶ Los procedimientos de la *enargeia* abarcan—entre otros—la interrogación, la dinamización escénica y la representación sinestésica de lo representado. Tales técnicas colocan al tema del discurso ante los ojos, creando así el efecto de su presencia fantasmagórica.

La *evidentia* tiene su origen en el discurso jurídico donde servía de estímulo de los afectos, en particular la manipulación de los jurados y del juez. Los manuales retóricos toman—entre otros—el ejemplo de una camisa sangrienta de un asesinato que el acusador describe para subrayar la violencia del victimario. La figura de la *evidentia* se fundamenta en el arte de la memoria, particularmente en su concepción espacial: el orador deja los objetos de su discurso en lugares específicos para poder reencontrarlos con facilidad. Estos lugares están preferiblemente vinculados con afectos fuertes y patéticos para apoyar a la memoria.⁷ De este modo, la *evidentia* define el extremo paradójico de la memoria, transformando la ausencia del objeto en su presencia ilusoria y a los auditores—o espectadores—en testigos virtuales.

En el documental de Mendoza se da una aplicación fílmica muy exacta de estos procedimientos. El tema—la matanza—se recuerda precisamente en el lugar donde ocurrió, a través de planos paralelos que superponen las relaciones de los testigos oculares y las tomas originales. Consecuentemente, pasado y presente comienzan a traslaparse y a interferir. Repetidas veces el discurso oral desemboca en representaciones visuales del relato, creando de esta manera un efecto de simultaneidad entre lo escuchado y lo visto. Los gestos deícticos de los testigos (usan fórmulas como “aquí pasaron”, “en este momento”) corresponden con la *fictio personae* que representa un procedimiento básico de la *evidentia*.⁸ Ellos apoyan y refuerzan este efecto de presencia ilusoria que relativiza y escamotea la distancia temporal. El contexto jurídico está igualmente presente de manera implícita: los

⁶ Las fuentes más importantes son: Anon.: *Rhetorica ad Herennium*. München: Artemis & Winkler, 1994, I, 4, 55, 68; Cicero: *De oratore/Über den Redner*, Stuttgart: Reclam, 1997, III, 202; Cicero, Marcus Tullius: *Lucullus*. Torino: Loescher, 1969, 202; Marcus Fabius Quintilianus: *Institutionis oratoriae/Ausbildung des Redners*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1995: IV,2,64-123; VIII, 3,61; IX,2,40

⁷ *Rhetorica ad Herennium*,3,22,35-37.

⁸ Quintiliano. *Institutio oratoria*, IX,2,31.

testigos y la *voz en off* aparecen como acusadores de un crimen impune para que, de este modo, el espectador asuma el rol de jurado o de juez.

Tras la fachada de una objetividad documental se esconden, entonces, estrategias sumamente sugestivas y hasta manipuladoras (apoyadas por una música dramática) que tienen poco valor informativo y provocan otros efectos. La alternación permanente entre pasado y presente, realizada por medio de planos y cortes paralelos, transforma a la Plaza de las Tres Culturas en un lugar de memoria según las definiciones de la retórica clásica, es decir, en un lugar cuyas connotaciones afectivas posibilitan y facilitan la evocación del pasado.

Tales dramatizaciones tienen dos funciones principales, porque llenan un doble vacío: por un lado, la matanza de Tlatelolco tuvo apenas consecuencias jurídicas; por otro, falta hasta el día de hoy una cultura oficial de la memoria en México con respecto a la tragedia, como lo mostró Anne Hufschmidt en sus análisis del espacio urbano y de su dimensión memorial. La plaza está marginalizada en la topografía de la ciudad y el único monumento es una estela con los nombres de algunas víctimas. *Las claves de la masacre* puede entenderse como un intento de compensar este vacío mediante una dramatización visual y acústica de la memoria. En este sentido, el documental de Mendoza puede entenderse como un intento artístico de crear por la yuxtaposición de tomas originales y actuales una conexión evocatoria y sugestiva entre los hechos pasados y la situación presente, sirviéndose de los procedimientos afectivos de la retórica antigua.

Entre los demás proyectos artísticos e intelectuales que intentan llenar el silencio sobre un capítulo traumático de la historia mexicana destacan *La noche de Tlatelolco* (1971) de Elena Poniatowska, un montaje de testimonios y un texto sumamente híbrido entre literatura y documentación, y la "Postdata" que Octavio Paz añadió en 1968 al *Laberinto de la soledad*, para integrar la masacre en su concepción cuasi-mítica de una historia circular. Un proyecto que ofrece una alternativa sugestiva a tales construcciones testimoniales y míticas y que pone en escena una verdadera performance del archivo en el espacio público es la instalación creada por la artista mexicana Ximena Labra. Ella conforma una antítesis radical y original a la memoria espacial y testimonial de Carlos Mendoza, utilizando procedimientos que forman parte de una memoria cultural.

Por una memoria cultural más allá de la monumentalización: Ximena Labra

La artista Ximena Labra nació en Ciudad de México en el año 1972 y estudió arte y arquitectura entre 2000 y 2008. Actualmente vive y trabaja en Nueva York. Su labor artística se ha desempeñado en diversos ámbitos, principalmente en la instalación, la intervención en espacios públicos, el video y la fotografía. Su proyecto sobre la matanza de Tlatelolco data del año 2008 y formó parte de la conmemoración realizada por los 40 años de la represión ejercida sobre el movimiento estudiantil. En esta ocasión, Labra realizó tres reproducciones exactas de la estela del memorial que se encuentra en la *Plaza de las Tres Culturas* y que está dedicada a los caídos en Tlatelolco (Il.5). Ximena Labra fabricó estas réplicas a lo largo de más de un año y las erigió entre el 2 y el 8 de octubre de 2008 junto al monolito original para rendir homenaje a los fallecidos. Luego, a lo largo de dos meses, fueron transportadas a varios lugares emblemáticos de la ciudad: las estelas itineraron sucesivamente por la plaza del Zócalo (Il.6), el Palacio de Bellas Artes, el Monumento de la Revolución, la Glorieta de Insurgentes y la Universidad Nacional Autónoma de México:



Imagen 5⁹



Imagen 6¹⁰

⁹ < <http://artgenetic.blogspot.de/2006/02/ximena-labra-cuatro-expos-vacio.html>>.

La instalación representa un intento de instaurar lugares de la memoria, no solamente según las definiciones de la retórica clásica, sino también en el sentido de una memoria cultural que evoca la presencia del pasado por medio de la multiplicación de sus monumentos. Debemos al historiador alemán Jan Assmann una concepción de la memoria cultural que está inspirada en los trabajos de los investigadores franceses Maurice Halbwachs (1950) y Pierre Nora (1984-1992). En esta perspectiva, la memoria evoca acontecimientos o personalidades emblemáticos del pasado colectivo. Así, la historia compartida por un grupo definido es la condición y explicación de un orden actual que se manifiesta en formas ritualizadas. Estos actos de conmemoración colectiva pueden ser recitaciones de textos, repeticiones litúrgicas o teatrales, contemplación de obras de arte o erección de objetos arquitectónicos. Assmann (1988) llama a estos recuerdos ritualizados *Erinnerungsfiguren*, es decir, figuras o prácticas de la memoria. La memoria cultural es reproductiva en tanto relaciona el pasado con una situación presente, explicándola por medio de una determinación histórica.

El proyecto de Ximena Labra puede entenderse en este sentido: la instalación y el itinerario de los objetos se refieren de manera ritualizada a un episodio clave y traumático pero marginalizado de la historia nacional. En este sentido, es decisivo que el proyecto independice la memoria del lugar de los sucesos para así adquirir una dimensión colectiva, cotidiana y ubicua. La artista acompañó su instalación con otras dos iniciativas: creó un blog sobre el proyecto y publicó en Internet cuarenta fotografías hasta entonces inéditas de personas arrestadas el día de la masacre, con sus datos personales para que sus amigos y familiares pudieran identificar a los desaparecidos o muertos.¹¹ Se trata de intervenciones complementarias donde el homenaje virtual a las víctimas y la plataforma de comunicación complementan y amplían la instalación de las estelas itinerantes. Así, las tres dimensiones del proyecto ponen en escena los lados visuales, simbólicos y comunicativos del acto de recordar. Las

¹⁰ <<http://webcronic.com/ximenalabra/tlatelolco/wp-content/uploads/2008/10/suave-patria.jpg>>.

¹¹ <<http://webcronic.com/ximenalabra/tlatelolco>>.

contextualizaciones espaciales, rituales y comunicativas se superponen e interfieren.

Labra documentó el itinerario de las estelas en una breve película de 15 minutos, realizando una confrontación con el gran clásico del cine de ciencia ficción, *2001: una odisea en el espacio* de Stanley Kubrick. Las técnicas de montaje amplían las dimensiones espaciales y temporales de la memoria de manera sorprendente y radical. La primera toma muestra la estela delante del Palacio de Bellas Artes, connotando así al museo como lugar de una memoria claramente política y no artística (0:07, Il.7).¹² La constelación marca una primera disociación espacial: el sitio de los sucesos históricos y el espacio del acto de recordar no coincidirán ya más. Después de pocos segundos sigue una escena de la película de Kubrick, en la cual un grupo de astronautas toma una foto ante el monolito misterioso que aparece en varios episodios de la trama (0:20, Il.8):



Imagen 7



Imagen 8

La próxima toma vuelve a la instalación de Labra y al motivo de la estela, que está erigida esta vez en el campus de la Universidad Autónoma de México, introduciendo la segunda disociación espacial

¹² Véase <http://vimeo.com/26849594>

que evoca a las víctimas estudiantiles de la matanza (1:03, Il.9). La escena está acompañada por la música que eligió Kubrick para el principio de su película: “*Also sprach Zarathustra*” (Así habló Zarathustra) de Richard Strauss, una composición para orquesta inspirada en el poema épico de Nietzsche. La toma siguiente está relacionada por una analogía gráfica con la filmación en el campus y muestra la famosa escena principal de *Odisea en el espacio*: un grupo de hombres primitivos reunido alrededor del monolito negro (1:37, Il.10):



Imagen 9



Imagen 10

Uno de los cortes más espectaculares en la historia del cine muestra un hueso echado al aire que se transforma en una nave espacial. Ximena Labra, por el contrario, combina el motivo del hueso con tomas originales de la Matanza de Tlatelolco. Atribuye, sin embargo, la música de *Odisea en el espacio* a las escenas de violencia y así el vals vienés de Richard Strauss crea un contraste paródico—incluso cínico—con la masacre.

El montaje, que a primera vista parece contingente y poco estructurado, está organizado por una serie de relaciones connotativas y alusivas que transforman la historicidad de la matanza en un paradigma

mítico. Las analogías entre *Odisea en el espacio* y el proyecto de Ximena Labra se constituyen en varios niveles. Algunos tienen un carácter más evidente, otros más escondido. Ya la palabra clave del título, la “odisea”, caracteriza metafóricamente al itinerario de los clones de la estela en el espacio público de la Ciudad de México. Así, la multiplicación del objeto refleja la proliferación y ampliación de la memoria, evocando el concepto de un recuerdo viviente e independiente de su origen. En esta perspectiva, la instalación crea una amplificación temporal y espacial de la memoria al tiempo que subvierte la propia función del monumento como tal basada en la relación entre el objeto de memoria y el lugar específico donde está erigido. Un desplazamiento que queda explicitado en la transformación de sentido que sufren los deícticos que refieren a la plaza en el texto grabado en el monumento.

La segunda analogía consiste en la relación gráfica entre el monolito negro de Stanley Kubrick y las estelas de Ximena Labra. Sabemos que en *2001: Odisea en el espacio* el motivo aparece en fases y cambios decisivos de la historia humana: se trata de un significante abierto a varios significados—podríamos pensar en el significante fálico de Lacan (1966)—pero cuyo sentido principal es el progreso. En esta perspectiva, el monolito está asociado desde las primeras escenas con el motivo del hueso que los hombres primitivos descubren como herramienta y—sobre todo—como arma mortal. La connotación establece entonces un vínculo metonímico entre progreso técnico y violencia. En consecuencia, la historia humana aparece desde sus principios primitivos como historia de una violencia creciente. Es finalmente esta correspondencia la que motiva el salto espectacular que Kubrick hace desde los tiempos prehistóricos hasta el futuro en un solo corte.

Así se establece un sistema de analogías latentes y sugestivas. Lo importante es que Ximena Labra se refiere a ellas en algunas citas fragmentarias para contextualizar su trabajo sobre la memoria pública. Esta conexión nos permite identificar dos dimensiones complementarias del proyecto: si el itinerario de las estelas por la ciudad efectúa una ampliación espacial del recuerdo de la Matanza, el montaje con la película de ciencia ficción provoca su ampliación temporal e histórica. Como el monolito, las estelas se refieren a una fase decisiva en la historia que puede interpretarse como exaltación de una

violencia mortal. Se trata, en términos del realizador Sergej Eisenstein, de un montaje de atracciones: la estructura discontinua y fragmentada estimula la atención y la reflexión histórica del espectador mediante una combinación de paradigmas diferentes.

Comparado con el documental de Carlos Mendoza y sus minuciosas reconstrucciones históricas, el montaje fílmico de Ximena Labra trata el mismo tema pero saca el suceso particular de su situación histórica para vincularlo con una visión vanguardista mucho más amplia y para reinterpretarlo como síntoma de una violencia política. Este juego dialéctico entre descontextualización y recontextualización cumple los criterios de una memoria cultural en el sentido de Philippe Nora y Jan Assmann porque se refiere a una dimensión colectiva de la memoria y del pasado nacional. Mediante el itinerario de la estela por varios lugares emblemáticos de la ciudad, Labra saca el monumento memorial de su posición espacial y de su contexto original, creando de tal manera una dinámica performativa que establece por su parte una nueva ubicuidad de la memoria. Por este proceso de desplazamiento, la memoria se conecta sugestivamente con otros lugares céntricos de la capital, ampliando así sucesivamente y de manera lúdica el alcance espacial y temporal de los recuerdos de lo acontecido en Tlatelolco. Tales estrategias de descontextualización se radicalizan mediante la yuxtaposición con las escenas iniciales de *2001: Odisea en el espacio*, la película de Stanley Kubrick. Comparada a la memoria testimonial, investigativa y didáctica que caracteriza *Las claves de la masacre*, el documental de Carlos Mendoza, la concepción de Ximena Labra es lúdica y, significativamente, evoca una dimensión colectiva de la historia que va más allá de la reconstrucción investigativa de los meros hechos.

Referencias

- Aguayo Quezada, Sergio. *La Charola. Una historia de los servicios de inteligencia en México*. México: Grijalbo, 2001. Impreso.
- Aguayo Quezada, Sergio. *1968: los archivos de la violencia*. México: Grijalbo-Reforma 1968. Impreso.

- Anon.: *Rhetorica ad Herennium*. München: Artemis & Winkler 1994: I, 4, 55, 68. Impreso.
- Artgenetic. “Ximena Labra. CUATRO: Expos / Vacío + Simulacro.” *Galerías de Arte Contemporáneo en la Era de la Información*. 27 feb. 2006. Web. 17 jun. 2014. <<http://artgenetic.blogspot.de/2006/02/ximena-labra-cuatro-expos-vacio.html>>.
- Assmann, Jan. “Kollektives Gedächtnis und kulturelle Identität. Assmann, Jan/Hölscher, Tonio Hölscher, ed. *Kultur und Gedächtnis*, Frankfurt: Suhrkamp, 1988: 9-20. Impreso.
- Campos, Marco Antonio y Alejandro Toledo, eds. *Narraciones sobre el movimiento estudiantil de 1968*. Xalapa: Univ. Veracruzana, 1986. Impreso.
- Cicero: Marcus Tullius: *De oratore/Über den Redner*. Stuttgart: Reclam, 1997. Impreso.
- Cicero, Marcus Tullius: *Lucullus*. Turín: Loescher, 1969. Impreso.
- De Mora, Juan Miguel. *Tlatelolco 68*. México: Edamex, 1980. Impreso.
- Espinosa Altamirano, Horacio. *Toda la furia*. México: Universo, 1977. Impreso.
- Hernández, Salvador. *El PRI y el movimiento estudiantil de 1968*. México: El Caballito, 1971. Impreso.
- Halbwachs, Maurice. *La mémoire collective*. Paris: Albin Michel, 1950. Impreso.
- Hufschmidt, Anne: “Ciudad, memoria y represión. Marcas y movidas del ‘trauma’ en la ciudad de México”. Borsò, Vittoria/Temelli, Yasmin/Viseneber, Karolin, ed. *México: migraciones culturales—togografías transatlánticas. Acercamiento a las culturas desde el movimiento*. Frankfurt/Madrid: Vervuert, 2012: 141-158. Impreso.
- Labra, Ximena. “Tlatelolco Public Space Odyssey”. *Vimeo*. 24 jul. 2011. Web. 17 jun. 2014. <<http://vimeo.com/26849594>>.
- . *Ximena Labra. Tlatelolco. 1968 /2008. 6 intervenciones para espacios públicos de la Ciudad de México*. Web. 17 jun 2014. <<http://webcronic.com/ximenalabra/tlatelolco>>.
- Lacan, Jacques. “La signification du phallus”. *Écrits*, Paris: Gallimard, 1966: 685-697. Impreso.
- Las claves de la masacre*. Dir. Carlos Mendoza Aupetit. México: Canalseisdejulio, 2009. DVD.

- Montemayor, Carlos. *Rehacer la historia. Análisis de los nuevo documentos del 2 de octubre de 1968 en Tlatelolco*. México: Planeta, 2000. Impreso.
- Nora, Pierre. *Les Lieux de mémoire*, t.1-3. Paris: Gallimard, 1984-1992. Impreso.
- Quintilianus, Marcus Fabius: *Institutionis oratoriae /Ausbildung des Redners*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1995. Impreso.
- Ramírez, Ramón. *El movimiento estudiantil mexicano*. México: Era, 1969. Impreso.
- Sevilla, Renata. *Tlatelolco, ocho años después*. México: Posada, 1978. Impreso.
- Revueltas, José. *México 68: juventud y revolución*. México: Era, 1978. Impreso.
- Young, Dolly J. "Mexican literary reactions to Tlatelolco 1968." *Latin American Research Review* 20.2 (1985): 71-85. Impreso.