

# Catástrofe, mito y melodrama en *Rojo amanecer*

DAVID ANTONIO  
JURADO GONZÁLEZ

david\_jurado@rocketmail.com  
<https://orcid.org/0000-0001-9212-6847>

*Université Paris-Sorbonne,  
Francia*

FECHA DE RECEPCIÓN  
junio 11, 2018

FECHA DE APROBACIÓN  
julio 2, 2018

RESUMEN / *Rojo amanecer* (1989) de Jorge Fons marcó un antes y un después en la cinematografía política de México. A lo largo de los años se ha venido convirtiendo en la película emblemática de la memoria del 2 de octubre después de *El grito* (1970) de Leobardo López Aretche. El filme ha sido el centro de debates críticos, históricos y cinéfilos. Se ha insistido así en la influencia del género del melodrama en las bases narrativas de la película, así como en el tipo de discurso político de la película y su resonancia con las luchas memoriales de finales del siglo XX en México. En este artículo, y a los cincuenta años del 2 de octubre, nos interesa volver a este filme desde un ángulo diferente. El género del cine de catástrofes, propio pero no exclusivo de la industria americana, nos sirve en este caso de catalizador crítico para estudiar el filme. Con ello se busca describir las bases narrativas y cinematográficas de la trama, la mistificación del discurso memorial del 2 de octubre de 1968 y el tipo de relato conmemorativo que propone la película.

PALABRAS CLAVE / cine de catástrofes, mito, memoria, violencia de masa, alegoría.

ABSTRACT / There is a before and an after when thinking in Jorge Fons's *Rojo amanecer* (1989) impact on the political Mexican cinema. Over the years the film has become, with Leobardo Lopez Aretche's *El grito* (1970), one of the most emblematical movies about the Tlatelolco massacre on October 2, 1968. The film has been the center of numerous critical and historical debates about its proximity with melodrama, its political discourse and its resonance with the evolution of the memory of the historical event. In this paper, and at the 50th anniversary of the massacre, I propose an alternative analysis. The disaster movies genre, originally born in the American industry but not exclusively American, will be a critical catalyzer to study the film. With this, I intend to show how the narrative structure is developed, how the memory of October 2 is mystified through this narrative and what kind of commemorative story the film proposes.

KEYWORDS / disaster movies, myth, memory, mass violence, allegory.



*Rojo amanecer*  
(Jorge Fons, 1989).

## DEL MELODRAMA Y EL MITO A LA CATÁSTROFE

**H**ito político en la cinematografía nacional, *Rojo amanecer* (1989) es hoy una de las películas más emblemáticas sobre la masacre de Tlatelolco. Dos precedentes importantes fueron *El grito* (1969) de Leobardo López Aretche, un documental testimonial realizado por uno de los militantes del movimiento estudiantil, y *Canoa* (1976) de Felipe Cazals, una ficción que aborda de manera indirecta el acontecimiento. Pero a diferencia de ellas, el filme de Jorge Fons logró imponerse mal que bien a la censura con una historia que volvía al lugar y al momento de los hechos. Desde entonces, mucho se ha escrito al respecto. Andrés de Luna (1992/1995) señaló que Jorge Fons había tratado el evento histórico de una manera “patéticamente evidente” retomando de forma artificial los finales sanguinarios de las intrigas melodramáticas de las películas de los años 70. Georgina Vega Hernández (2004) recuerda que Jorge Ayala Blanco, más radical, calificó el filme de “entelequia nostálgica y sanguinolenta” dirigida a los “viejos sesentayocheros”, a los “comunistas” y a los amantes del “martirologio”. Según el autor la película habría sido así un ejemplo de un “cine arcaico”, “vaciado de todo compromiso sensato” y afectado por un “maniqueísmo impreciso”.

Por el contrario, en su reseña “Entre nuevo cine y Rojo amanecer”, Salvador Elizondo (2001) señala que el filme no podía ser juzgado estéticamente dado que el acontecimiento histórico la sobrepasaba. *Rojo amanecer* era más bien un documento que daba cuenta de la persistencia mítica de aquel acontecimiento en el presente. De manera similar, David William Foster (2002) subrayó que incluso si el filme integra clichés propios del melodrama, era un ejemplo de la transformación de la masacre en una tragedia griega puesto que suscitaba una catarsis en el público. A finales de los años 80, después de la crisis social y económica de la segunda mitad de esa década y de los movimientos sociales que emergieron en respuesta, habría sido bienvenida una obra que mostrara lo que la censura no quería que se viera y que pusiera en tela de juicio la credibilidad del Estado. Criticar negativamente el final de la película era por lo tanto injustificado puesto que se estaría obviando que Jorge Fons retoma recursos del drama clásico para hacer de la historia de la masacre un mito liberador.

Para entender mejor el porqué, hay que regresar a 1983, cuando una representante del PSUM<sup>1</sup> en la Cámara de Diputados, Encarnación Pérez Gaitán, presenta la primera petición para investigar lo sucedido el 2 de octubre de 1968. El gobierno de Miguel de la Madrid, no obstante, evitó abrir esta caja de Pandora promoviendo y haciendo evidente el pacto de silencio heredado del gobierno conciliador de José López Portillo. Pero la crisis social suscitada por el terremoto de 1985, la huelga estudiantil de 1986, la creciente y abismal inflación, la división del PRI entre una “corriente democrática” y otra “conservadora” que acabaría por retener el poder de manera fraudulenta en 1988 (Valencia Lomelí, 2016), todo esto más la fuerte movilización en el veinteavo aniversario del 2 de octubre, había creado las condiciones necesarias para que se hablara de viva voz sobre la masacre, la culpabilidad del Estado y la insuficiente democratización de su sistema

político. Para 1993 se creaba ya la primera comisión no oficial para investigar los crímenes cometidos el 2 de octubre a través del Comité 68 pro libertades democráticas. *Rojo amanecer* colmaba así una aspiración social y política de una parte importante de la población mexicana y servía efectivamente de catarsis colectiva. Además, Jorge Fons, Guadalupe Ortega y Xavier Robles, estos dos últimos guionistas del filme, mediatizaron la catástrofe a través de un drama familiar, ampliando así el alcance de la catarsis a un sector amplio de la sociedad. En suma, el filme no solo compensaba una latente frustración de una parte de la sociedad mexicana respecto a los acontecimientos de octubre, sino que también podía incitar a la indignación.

Su relación con el mito no se limita, sin embargo, a este papel expiatorio. A lo largo de la historia los eventos de 1968 han dependido de marcos interpretativos dominantes distintos. Uno de ellos, nacido precisamente de las fuertes movilizaciones de los años 80 y consolidado a lo largo de los años 90, hace del movimiento estudiantil el inicio de una lucha por la “democratización” del país. Hasta entonces, el marco interpretativo dominante había sido o el de los estudiantes mártires, víctimas de un Estado sanguinario encumbrado como un tlatoani en una pirámide, parafraseando a Octavio Paz (1979), o el de los estudiantes militantes, luchadores sociales que promovieron una resistencia continua y una revolución cultural, para bien de la democratización del país (Allier Montaño, 2015). En los años 90 era ya muy difícil para el poder establecido mantener un velo de censura respecto a los hechos de aquel periodo o reivindicar la versión del gobierno de Gustavo Díaz Ordaz sobre el complot comunista. Existía una presión tanto social como política para rescatarlos y convertirlos en un evento clave de la historia reciente del país. El movimiento del 68 tomó entonces la forma de un mito de origen que de una u otra forma iba a lograr un consenso en los diferentes partidos políticos, que a su vez, instrumentalizarían a su guisa dichos acontecimientos. Prueba de ello

<sup>1</sup>Partido Socialista Unificado de México

fue la primera comisión oficial por la verdad, organizada por diferentes partidos en 1997 (Hietanen, 2011, p. 132).

A este respecto no está de más recordar las afirmaciones de David Maciel (1999) y de Daniel Chávez (2010) respecto a la instrumentalización política del filme. El primero señaló que *Rojo amanecer* habría servido al discurso oficial puesto que se habría transformado en ejemplo de la disposición del gobierno para apoyar a los defensores de los Derechos Humanos y para continuar con un proceso de “democratización” que habría iniciado precisamente en el movimiento estudiantil de 1968. El segundo adhiere a esta tesis añadiendo que el gobierno de Carlos Salinas de Gortari necesitaba una dosis de autocrítica para restaurar su legitimidad después de la “guerra sucia” de los años 70 y la crisis social de los años 80. A pesar de que fuera realizado en la clandestinidad, exhibido con la presión de la censura y de un gobierno cuya elección fue calificada de fraudulenta, el filme de Jorge Fons acabó así por imponerse en la opinión pública.

*Rojo amanecer* estaba entonces alineada con un discurso memorial que cobraba cada vez más fuerza y que presentaba los acontecimientos de 1968 como el mito de inicio de la “democratización” del país. Existe pues una dimensión histórica suplementaria que refuerza la relación del filme con el mito. Volver al lugar y al momento del hecho histórico se transformaba así en un ejercicio fundacional que contribuía a dar legitimidad a un relato histórico sobre un proceso reformista del Estado mexicano. De hecho, en la principal escena de inicio del filme, el desayuno familiar, el padre, Humberto, habla del fraude electoral que habría habido en las elecciones de 1940 y la desconfianza que desde entonces genera el Estado en el conjunto de la sociedad. Es decir que desde el inicio del filme se hace efectiva una referencia que conduce el discurso ideológico del filme hacia la búsqueda de una “democratización” del país.

## ROJO AMANECER Y EL CINE DE CATÁSTROFES

Las dos características del filme de Jorge Fons mencionadas hasta ahora, el melodrama familiar y el mito, obvian sin embargo un aspecto que es fundamental en el caso de *Rojo amanecer*, esto es, la violencia de masa. El cine de catástrofes, que se conoce en inglés como *disaster movies*, es en este sentido la clave de lectura que puede resolver este problema. La definición de melodrama de Geneviève Sellier podría de hecho aplicarse al cine de catástrofes, en tanto que se trataría de un género “cuya forma narrativa suscita la empatía del público con un, una o los protagonistas, víctima(s) de fuerzas que los sobrepasan” (2015, p. 3). Con la salvedad de que en el cine de catástrofes esas fuerzas provienen de un acontecimiento natural, accidental o político, es decir, colectivo, y que las víctimas no son necesariamente personajes marginales, como suele ser el caso del melodrama, sobre todo en América Latina. La industria da por hecho además que el melodrama es central en el cine de catástrofes. Así por ejemplo, desde el estreno de *Titanic* (James Cameron, 1997) se aconseja encontrar un equilibrio entre el desarrollo del melodrama y el de la catástrofe, o dedicar dos terceras partes de la película al melodrama y una última a la catástrofe (Keane, 2006).

Ahora, al buscar la empatía del público, las películas del cine de catástrofe evitan, como es el caso también del melodrama, chocar moralmente con el público y, por lo tanto, permanecen en un régimen narrativo conciliador, por no decir conservador. En el caso de *Rojo amanecer*, por ejemplo, dadas las características del acontecimiento y del discurso de denuncia del filme, el choque moral que despierta el asesinato de la familia no va sin embargo en contra del cuestionamiento moral al Estado. En este sentido, el filme establece aquí su propio régimen conciliador, es decir que se suma a un rechazo generalizado a las prácticas abusivas del Estado apoyándose en el valor simbólico de la familia. Por otro lado,

Stephen Keane (2006) explica que lo que hace evolucionar al género del cine de catástrofes no es tanto las innovaciones narrativas, sino las transformaciones de la moral colectiva que se ve reflejada en las tramas y en los personajes arquetípicos de los filmes. Si se toma como precedente del cine sobre el 68 a un filme como *Canoa* es interesante subrayar en este sentido que se haya pasado de un drama que pone frente a frente a unos estudiantes y a una sociedad retardataria, a otro, el de *Rojo amanecer*, que tiene como eje principal no solo a los estudiantes, sino también a la familia, y cuyo adversario ya no es una colectividad ignorante y paranoide sino un grupo preciso de representantes del Estado, el Batallón Olimpia. La introducción de la familia y el remplazo de la incompreensión social por el terrorismo de Estado, es decir por el señalamiento de un grupo preciso de miembros del Estado que ejercen actos de terrorismo, es señal de una transformación de la percepción colectiva de los acontecimientos. La identificación con las víctimas está mucho más fortalecida en el caso de *Rojo amanecer* que en el caso de *Canoa* gracias a la absolución de la colectividad y a la presencia de un eje moral conservador como lo es la familia.

Por otro lado, la catástrofe también está en el corazón del mito, tanto por cuestiones narrativas como sociales. No es raro que hechos históricos catastróficos sean mitificados. Piénsese en los relatos de las grandes batallas nacionales, en los que se convocan agentes narrativos cuyas fuerzas sobrepasan lo ordinario a tal punto que su sacrificio por unos ideales los transforma en mártires del flujo de la historia. Pero también el mito es un relato sobre un origen cuyos rasgos suelen ser catastróficos. Con ello, el mito logra una doble función. Por una parte, vehicula socialmente la emoción dejada por un acontecimiento de violencia de masa, así como un *ethos* particular, es decir, un conjunto de valores, creencias, aspiraciones, finalidades e ideales colectivos fundacionales (Bouchard, 2013). Y, por otra parte, restaura el corte traumático provocado por el acontecimiento poniendo en su origen un relato con agentes humanos (Lavocat, 2013). De esta forma, el mito

ofrece una articulación entre causa y efecto y, por lo tanto, facilita la comprensión de un acontecimiento traumático. La catástrofe está pues en el corazón del mito, como el mito en el cine de catástrofes.

El mito, el melodrama y el cine de catástrofes son pues los tres hilos conductores que pueden tejer una lectura de *Rojo amanecer*. Claro está que el filme de Jorge Fons no es ni industrial, ni americano, su relación con el género es por lo tanto tangencial. Es en este sentido fundamental hacer la distinción entre el cine de catástrofes de Hollywood (*disaster movies*) y las distintas cinematografías de la catástrofe (Jurado, 2015). No obstante, para realizar un análisis más delimitado y didáctico nos ceñiremos a las características centrales del género americano y, al interior de estas se insistirá sobre el lugar del mito y del melodrama. De esta manera se señalará por contraste la originalidad de la puesta en escena de *Rojo amanecer*. Las características, que tomamos prestadas del estudio de Stephen Keane (2006) son tres: la centralidad del acontecimiento catastrófico, la relación entre espectáculo y tratamiento de los personajes, la búsqueda por la supervivencia y las redes simbólicas y alegóricas de la narración.

## ROJO AMANECEER DESDE EL CINE DE CATÁSTROFES

1. *En el cine de catástrofes el acontecimiento catastrófico es central en la intriga y da pie para que el cine despliegue su arsenal tecnológico. Por esta razón, el cine de catástrofes es uno de los géneros que más espectáculo le propone al público (Keane, 2006, p. 13).*

En *Rojo amanecer* la acción principal gira en torno de la masacre de Tlatelolco. Este acontecimiento es el motor de todas las acciones del relato. Una de las particularidades del filme de Jorge Fons es, sin embargo, que este acontecimiento aparece siempre fuera de campo. La masacre en la plaza nunca se muestra, solo aparece a través de sonidos: el discurso de la manifestación, los tiros, los gritos, el sonido de



FIGURA 1. Alicia y su hijo Carlos observan angustiados hacia la plaza en un ligero contrapicado cerrado.

las ambulancias, del helicóptero y de los tanques, o a través de la mirada atónita de los personajes que observan desde la ventana de uno de los departamentos que dan a la plaza y que son así transformados en testigos oculares del hecho.

Estos “planos testimoniales”, por llamarlos de alguna forma, son además significativos porque, como lo señala Samuel Steinberg (2011), son un indicio de las cámaras que fueron dispuestas alrededor de la plaza por orden presidencial (Montemayor, 2010) y por lo tanto representan la “huella” de los registros filmicos realizados el día de la masacre. Uno de estos planos, por ejemplo, es un ligero contra picado cerrado en el que se ve a dos personajes, la madre, Alicia, y su hijo, Carlos, observar angustiados hacia la plaza, de suerte tal que el ángulo vertical de su mirada no se cruza con el ángulo de la cámara, que parece estar suspendida a una altura no muy distinta de la altura del departamento en el que están los personajes [FIGURA 1]. Si bien es posible que este plano haya sido filmado en estudio o en otro lugar, no deja de ser llamativo el emplazamiento de la cámara, como si se tratara de una de las que estaban alrededor de la plaza el día de la masacre y los personajes hubieran sido víctimas de su lente. Dicho de otra forma, este plano incita a pensar en una coincidencia entre la cámara histórica y la cámara de rodaje. Huella del emplazamiento de las cámaras del gobierno, este recurso vuelve borrosa la línea que divide la realidad de la ficción o la enunciación del enunciado y subraya la presencia

de una suerte de fuera de campo subjetivo, que tiene a su vez como consecuencia hacer resentir el estado de vigilancia y de control ejercido sobre el movimiento estudiantil y los testigos de la masacre.

Es importante ahondar aquí en la significación del fuera de campo. Según Gilles Deleuze, el fuera de campo no es un artificio neutro, es “una presencia más bien inquietante de algo que no podemos decir que exista, sino más bien que ‘insiste’ o ‘subsiste’” a través de un “creer” (1983, p. 30). El fuera de campo da por lo tanto al filme una “dimensión espiritual”, lo presentado fuera de campo depende de una “creencia” en aquello que no se ve.

En el caso de *Rojo amanecer* se trataría de una doble creencia: en la masacre y en el registro de la misma. Por un lado, la masacre es mostrada como un acontecimiento irreal y del orden del horror, un fantasma que “subsiste” fuera de campo y en el cual hay que creer. Por otro lado, el estado de vigilancia y de control subsiste en la “huella” de las cámaras oficiales a través de ciertos planos, incitando así a creer en su presencia. *Rojo amanecer* le exige así al espectador creer en lo que viene a ser la catástrofe, la masacre y el Estado autoritario, descentrándola visualmente, pero re-centrándola espiritualmente. En suma, el acontecimiento catastrófico está efectivamente en el centro de la trama pero de manera “espiritual” y “fantasmagórica”.



FIGURA 2. Una imagen sugestiva. Un plano panorámico de la Plaza de Tlatelolco. Amanece y el cielo es un rojo violeta; la plaza está vacía, sin las huellas aparentes de la masacre. Este plano parecería pertenecer al presente de la enunciación narrativa y no al tiempo de la historia contada.

Una de las consecuencias de este fuera de campo es además que se establece un lazo más directo entre el pasado y el presente. Una imagen es en este caso sugestiva. Justo antes de que el Batallón Olimpia llegue al departamento, cuando todos duermen, aparece un plano panorámico de la Plaza de Tlatelolco. Amanece y el cielo es rojo, un rojo violeta. La cámara hace un paneo panorámico horizontal. Vemos la arquitectura típica de la plaza, las ruinas, la iglesia y los edificios modernos [FIGURA 2]. La plaza está sin embargo vacía, sin las huellas aparentes de la masacre, ni siquiera un soldado o un policía. Este plano no parece pertenecer a la diégesis, puesto que nada parece suceder en la plaza y las huellas de la masacre son invisibles. Este plano parecería pertenecer al presente de la enunciación narrativa, es decir, al momento en el que se realizó la película, y no al tiempo del enunciado o de la historia contada. No solo se vuelve de nuevo borrosa la frontera entre enunciación y enunciado, sino que la alianza entre el presente y el pasado se vuelve aquí sobrenatural.

El pasado “insiste” en el presente como un elemento del espíritu. No hay traza, huella, marca visible de la catástrofe y, sin embargo, la catástrofe está ahí, presente en tanto que

creencia e imagen de lo irrepresentable. La huella del acontecimiento es invisible, es decir que existe pero no la vemos, existe porque se nos exige creer en lo sucedido, en aquello que ya está contado. Entre el presente de la enunciación y el pasado del enunciado hay una “alianza espiritual”. Lo que supone una colectivización de una creencia y una mitificación de la historia. Recordemos además que si bien la historia es ficticia, podría pasar por una reconstitución documental, dado que recoge pasajes de testimonios verídicos (Robles, 1997).

Es cierto, por otra parte, que el fuera de campo es un recurso poco convencional en el cine de catástrofes industrial porque el arsenal tecnológico que se despliega al utilizarlo no es espectacular. Existen excepciones como *Avenida Cloverfield 10* (*10 Cloverfield Lane*, 2016) de Dan Trachtenberg o, si bien se trata de una propuesta más independiente, en fragmentos del filme *4:44 El último día en la Tierra* (*4:44 Last Day on Earth*, 2011) de Abel Ferrara. Este recurso ha sido también utilizado en otras cinematografías, por ejemplo, en buena parte de la película francesa *Malevil* (1981) de Christian de Chalonge o de la película argentina *Fase 7* (2007) de Nicolás Goldbart. Pero en ninguna de ellas el fuera de campo tiene

tal valor narrativo como en **Rojo amanecer**. Vale la pena en todo caso abordar este problema a través de una segunda característica.

2. *Existe una relación inversamente proporcional entre el desarrollo de la trama narrativa y la representación espectacular de la catástrofe. En otras palabras, entre más espectacular sea la catástrofe, menos desarrollados estarán los personajes e inversamente. Por esta razón los personajes tienden a ser arquetípicos y, por lo tanto, obedecen a convenciones de género, edad, profesión, etc. (Keane, 2006, pp. 77-79).*

En **Rojo amanecer** se acentúa el espesor de los personajes y no tanto el carácter espectacular de la catástrofe, que está acotada en buena medida al fuera de campo. Ahora, frustrar a tal punto la representación espectacular de la catástrofe no la desaparece, todo lo contrario, la hace más inquietante. Como se señaló en el punto anterior, la invisibilidad de la catástrofe implica no solo creer en ella sino creer en todo lo que ella tiene de horrendo y de irrepresentable. Tomando como referencia a Christian Metz (1977), se diría que **Rojo amanecer** sublima paradójicamente la representación espectacular de la catástrofe. Según el teórico, la técnica cinematográfica, especialmente los efectos, es un fetiche gracias al cual podemos suspender nuestra realidad y creer así en la ficción que se nos presenta (“sé muy bien [que no es verdad] pero de todas formas creo”, “*je sais bien mais quand même*”). Lo cual quiere decir que entre menos “técnica” más difícil se vuelve suspender la realidad. Dado que la catástrofe no es visible y sus efectos son rudimentarios (sonidos de fuera de campo), el espectador de **Rojo amanecer** puede a penas suspender su realidad, no obstante y paradójicamente, la catástrofe se vuelve, una vez más, un objeto de creencia de la realidad misma del espectador. Dicho de otra forma, es el espectador el que suma espectacularidad a la película y no inversamente, como es el caso del cine de catástrofes propio de Hollywood.

Es más, según el mismo teórico, en el cine existen tres tipos de efectos: visibles, invisibles y no visibles. Los primeros son

efectos rudimentarios que el espectador puede percibir, los segundos son efectos que no se pueden percibir pero que el espectador puede deducir puesto que se trata de algo irreal, y los terceros no son ni visibles, ni invisibles, pasan completamente desapercibidos, simular un hogar en un estudio es, por ejemplo, un efecto no visible. Los segundos y los terceros son los más espectaculares puesto que son los que más sorpresa generan y para los que se suele necesitar más tecnología (Metz, 2003, pp. 350–371). En **Rojo amanecer** la sorpresa no viene sin embargo de lo que producen los efectos sino del vacío que ellos generan. En el plano panorámico de la Plaza de Tlatelolco estudiado en el punto anterior, las víctimas y sus victimarios son invisibles, pero no por un efecto de invisibilidad sino por un efecto de omisión. De igual forma, el fuera de campo es un efecto no visible, pero no por ello lo que este representa existe, sino que más bien persiste o insiste al hacer remarcar su ausencia. En los dos casos se sublimiza la masacre y es por esto que el espectáculo está más en el ejercicio de provocar la imaginación del público que en lo que realmente se muestra.

Por otro lado, a excepción del personaje que representa a la estudiante militante y que se traduce en una reivindicación feminista (recuérdese la escena de las dos jóvenes en el baño), las categorías sociales no son perturbadas sino conservadas, es decir que los personajes son arquetípicos (el padre, la madre, los hijos, los estudiantes, etc.). No obstante, una red de significados alegóricos relacionados con la historia nacional les da un peso narrativo notable. Dicha red depende de la relación entre los personajes, el espacio y la decoración.

Un elemento visual llamativo en esta red se encuentra en los números que aparecen en las paredes de las habitaciones, los cuales parecen hacer referencia a la historia del país. El número “13” está colgado en una de las paredes de la habitación de Sergio y de Jorge [FIGURA 3], y los números “12” y “24”, en la habitación de Don Roque y de su nieto [FIGURAS 4 y 5]. El primero puede hacer referencia al Día de los Niños Héroes. El número 12 puede asociarse con el Día de la Raza y la



FIGURAS 3, 4 y 5. Un elemento visual llamativo en la relación entre los personajes, el espacio y la decoración se encuentra en los números que aparecen en las paredes de las habitaciones, los cuales parecen hacer referencia a la historia del país.

llegada de los españoles a América. Y el número 24 puede hacer referencia al Día de la Bandera, celebrado desde la época cardenista, es decir una fecha fuertemente identificada con el PRI. Las dos habitaciones contienen así un lenguaje cifrado relacionado con la identidad y el origen de la nación mexicana, nada extraño si se tiene en cuenta que el filme está también relacionado con estos dilemas. Por virtud de esta red de significados, el 2 de octubre de 1968 termina sumándose a un conjunto de fechas originarias y patrióticas.

En términos espaciales y dramáticos existe una oposición entre las dos habitaciones. Por un lado, Jorge, Sergio y sus compañeros, en la habitación de los “Niños Héroe”, encarnan este mito nacional. De hecho, ellos son seis como los seis soldados del relato patrio y Sergio tiene una chamarra con la bandera de México, como si se tratara de una prenda militar. Del otro lado, el abuelo y su nieto constituyen una paridad compleja que está entre la vejez y la niñez, la minusvalía y la salud, la experiencia y la inocencia, el rigor y el juego, pero también entre el priismo anticuado y la inocencia política, la mano dura y la vulnerabilidad, el régimen agotado y la esperanza de un cambio. Este conjunto de oposiciones tiene una resonancia con las fechas asociadas a su habitación. El Día de la Raza conmemora al mismo tiempo un acto violento y represivo, la “conquista” y la “colonia”, y un acto de unión y de rejuvenecimiento a través del mestizaje. El Día de la Bandera, por su parte, conmemora la independencia, pero también sirve de expresión al discurso nacionalista y represivo del PRI. En esta habitación aparece también el número “124”, una síntesis de los otros dos números, lo cual supone una paridad cifrada compleja, difícil de interpretar pero sugerente.

En este contexto, las acciones que suceden en cada una de las habitaciones tienen también un sentido alegórico. Por ejemplo, el estudiante herido en la habitación de los “Niños Héroe” puede simbolizar el heroísmo sacrificial de los niños mártires nacionales. De la misma manera, la escena en la que los estudiantes se cuentan las atrocidades de las que fueron testigos tiene lugar en la habitación de la “conquista” y la

“bandera”. En esta escena el rostro de los jóvenes es generalmente precedido o acompañado en el cuadro por la luz de alguna vela o de una lámpara de gas [FIGURA 4]. La puesta en escena es a este respecto notable dado que recuerda las bengalas que sirvieron de señal para iniciar la masacre. Es en esta habitación también en donde podrá esconderse el único sobreviviente, Carlos, el nieto. Se trata entonces de un refugio para sobrevivir, así como de un espacio donde denunciar las atrocidades de la masacre, de nuevo, una polaridad entre terror y esperanza.

Tanto el fuera de campo como la red de significados alegóricos de *Rojo amanecer* replantean la cuestión del espectáculo en el cine de catástrofes. Por un lado, la ausencia de una representación espectacular de la catástrofe fortalece todo lo que en ella hay de inquietante, su aspecto fantasmagórico y traumático heredado del pasado, llevando al espectador a la sorpresa y la sublimación de la catástrofe misma. Por otro lado, no por lo anterior la trama narrativa y la fuerza de los personajes es insuficiente. Por el contrario, gracias al hecho mismo de desplazar la representación espectacular de la masacre sin por ello disminuir su peso cinematográfico, se crean las condiciones para construir una red de significados alegóricos que refuerza la complejidad del drama. De hecho, es a través de los personajes que la película presenta un discurso específico sobre la masacre, para el cual la tercera característica sobre el cine de catástrofes es clave.

*3. La intriga que se desprende de una película sobre catástrofes resulta de una búsqueda por la supervivencia. Los personajes buscan un lugar seguro e intentan retomar el control de una situación amenazante. La tensión narrativa, así como su suspenso, están construidas en función de tres preguntas: ¿quién sobrevivirá?, ¿cuántos? y ¿cómo? El film será más catastrófico y más melodramático si los personajes representados por actores célebres no sobreviven (Keane, 2006, pp. 4, 34-38).*

En *Rojo amanecer* la cuestión de la supervivencia evoluciona y varía a medida que avanza la historia. Al inicio del filme, concierne solo a los estudiantes y al final, a estos y a la

familia. En efecto, cuando inicia el tiroteo, solo la vida de los estudiantes está en suspenso. Luego, cuando los estudiantes llegan con sus compañeros al departamento, la situación se vuelve más peligrosa para la familia, ahora “cómplice”. Con la llegada del padre, todo parece volver a la normalidad y la pregunta de quién sobrevivirá regresa a los estudiantes, los unos porque tendrán que irse en la mañana y los otros porque tendrán que quedarse escondidos. No obstante, la llegada del Batallón Olimpia al departamento pone en peligro tanto la vida de la familia, como la de los estudiantes. A este vaivén, típico de las películas de catástrofes, se suma un recurso de tensión narrativa clásico: los planos de los relojes de la casa y su sonido. Pero a diferencia del cine de catástrofes industrial, todos los personajes representados por los actores célebres mueren, subrayando el tono melodramático del filme, la relevancia que se le está dando a un discurso de denuncia por sobre un discurso del espectáculo y del entretenimiento, así como la asimilación narrativa que se está planteando entre familia y estudiantes en tanto que víctimas.

Esta asimilación es aún más determinante si la describimos a partir de la siguiente escena: en un momento dado un tiro entra en el departamento y la bala da justo en una reproducción religiosa colgada en una pared. Este disparo rompe el vidrio que la protege y daña la imagen. Esta imagen, por metonimia, vendría a calificar el hogar familiar de recinto sagrado y a la familia de categoría sagrada. Al tener en cuenta que la familia se asimila con los estudiantes, el discurso filmico sacraliza, a su vez, a los estudiantes. Como si atacar a los estudiantes significara también atacar a la familia y, más aún, a la sacralidad de la misma. Es innegable que la masacre de Tlatelolco haya destrozado a muchos hogares, pero la confluencia planteada por el filme entre estudiantes y familia a través de una imagen religiosa supone un tono conservador. Toda la familia, salvo el niño, acaba además muerta, como si la amenaza última del “terrorismo de Estado” fuera la destrucción de las familias antes que la de los estudiantes y, por lo tanto,

la proliferación de huérfanos en un doble sentido, hijos sin padres y sin patria.

El tema de la orfandad, utilizado de manera alegórica para aludir a los males de un Estado de derecho que no solo es precario, sino que además ha abandonado a una parte de sus ciudadanos, es además recurrente en filmes realizados en periodos de “transición”, como se puede comprobar, por ejemplo, con el caso de la cinematografía chilena (Cavallo, Douzet y Rodríguez, 1999). El personaje infantil resulta también central para tratar cuestiones relacionadas con los traumas del pasado, así como con las esperanzas del futuro. No es por lo tanto raro que el único sobreviviente del filme de Jorge Fons sea el personaje infantil.

Carlitos, en efecto, sobrevive y se queda huérfano. Juan Rojo (2010) ha dicho al respecto que la historia puede ser interpretada como el recuerdo de este personaje 21 años después de lo ocurrido. Carlitos “personificaría la historia de Tlatelolco”, durante mucho tiempo oculta en el inconsciente popular y finalmente articulada y asimilada como recuerdo. El problema de esta interpretación es que el personaje infantil representaría una “consciencia colectiva adulta”, pasando por alto el hecho mismo de que se trate de un niño. No hay que perder de vista además que la mirada de este personaje es de hecho uno de los medios más recurrentes a través de los cuales se muestra la masacre. La última escena del filme es en este sentido ejemplar. En ella, la cámara sigue al niño desde el departamento hasta la plaza y desde su punto de vista vemos los cadáveres de sus familiares, los muros de las escaleras del edificio violentados, los estudiantes muertos y los militares vigilando la plaza. En realidad, es más lógico pensar que si el pasado es mediado por el personaje infantil, lo es de manera infantilizada, y como tal ese pasado aparece como todavía incomprensible. Tyrus Miller, que Juan Rojo cita pero del que no obtiene las mismas conclusiones, explica en este sentido que en el cine histórico el niño “ofrece una metáfora fuerte para representar la subjetividad adulta confrontada a

las contingencias históricas desconcertantes, inexplicables y abrumadoras” (2003, p. 231).

En vez de estipular que la historia fue configurada a partir del punto de vista de un “Carlitos adulto”, parece más pertinente subrayar el punto de vista inocente del infante. Recuérdese además que para entonces no había un trabajo de racionalización histórica del acontecimiento, las comisiones de verdad sobre la masacre apenas estaban cobrando interés institucional, y el análisis sobre la evolución de la memoria histórica de la misma era todavía insuficiente. Al inicio de los años 90, la masacre era todavía un tema limitado a un grupo de personas, asociaciones de Derechos Humanos y movimientos políticos de izquierda, y a un relato de memoria en donde los estudiantes aparecían como mártires de un aparato represivo o luchadores sociales (Allier Montaño, 2015). La sociedad mexicana apenas estaba saliendo de su “inocencia”, apenas empezaba a tomar consciencia de la radicalidad del acontecimiento histórico, impulsada por los distintos movimientos sociales de la segunda mitad de los años 80. Además, si algo nos muestra la película es la falta patente de información respecto a la planificación y ejecución de la masacre. Tyrus Miller (2003) señala también que un personaje infantil puede encarnar las tentativas de sobrepasar de manera imaginativa y afectiva circunstancias históricas que exceden la comprensión racional, así como representar una “reserva utópica” que abre una esperanza al horizonte histórico adulto. Carlitos sería en este sentido esa “reserva utópica”, el inicio de un periodo de transición que, sin embargo, se daba en condiciones todavía de orfandad.

## MISTICISMO Y CONMEMORACIÓN: POR OTRO CINE DE CATÁSTROFES

Haciendo un balance del análisis anterior podría decirse que *Rojo amanecer* descentra de la trama la masacre solo para recentrarla espiritualmente. Para ello el filme sublima el acontecimiento catastrófico, es decir, hace de él un aconteci-

miento dependiente de una creencia en el horror del mismo. La masacre debe ser pensada y creída como una verdad histórica, incluso si no es mostrada, está ausente o es omitida en la pantalla. En esta fórmula se encuentra la condición misma de la masacre como objeto místico, aquello que le da su consistencia narrativa. Ahora bien, la creencia en esta catástrofe está mediada por tres recursos que a la larga se vuelven retóricos: la familia, el niño y la red de significados alegóricos.

La sacralización del movimiento estudiantil a través de la sacralidad de la familia facilita la empatía con las víctimas, los estudiantes, y hace de la represión un acontecimiento moralmente degradante. El rol del niño, por su parte, infantiliza la historia en un triple sentido: el personaje es un síntoma de la falta de consciencia respecto al evento, pero es a su vez un indicio de una tentativa por sobrepasar esa inconsciencia y, finalmente, constituye una esperanza en tanto que intento por dejarla atrás, a pesar de vivir aún un periodo de “orfandad”, entendida esta como una crisis democrática e institucional. Finalmente, la red de significados alegóricos circunscribe la creencia a un conjunto de dilemas sobre la identidad y el origen de la nación.

Con todo ello, *Rojo amanecer* familiariza e infantiliza la masacre para hacerla pensable, creíble y, sobre todo, objeto de una creencia, objeto de un culto. No es raro que la película haya sido realizada un año después de la conmemoración de los 20 años de la masacre. Algo de razón tenía Jorge Ayala Blanco al afirmar, como lo señala Georgina Vega Hernández, que *Rojo amanecer* era un “monumento cinematográfico” (2004). Al conmemorar la masacre por medio de un conjunto de elementos que reenvían a la idea de identidad nacional y de origen de la “democratización” del país, Jorge Fons hace de un pasado trágico, un relato mítico. El 68 se presentaría así como el origen de una lucha contra un gobierno autoritario y sin legitimidad democrática. En el origen estaría además un episodio sanguinario cuyas víctimas serían los estudiantes y sus familias que serviría de eje de ese mito y de

la reacción conmemorativa ante el mismo. Bien es sabido que solamente una imagen suficientemente repulsiva del pasado puede generar las acciones conmemorativas en el presente.

La historia se cierra además con la figura del huérfano, quien representa la posibilidad de un nuevo inicio. La demanda y la promesa de un avenir diferente, democrático y nacionalista, en el presente de la enunciación, compensa la angustia, por un efecto de catarsis, del hecho traumático. ***Rojo amanecer*** constituye así un emblema político de la cinematografía nacional que contrabalanza aquello que tiene la violencia de masa de incomprensible y de irracional. A su vez, el filme asume el rol de parteaguas en la evolución de la memoria histórica del acontecimiento. El filme de Jorge Fons abre un periodo de consenso en el que el rechazo al

“terrorismo de Estado” y la búsqueda de “democratización” serán los núcleos del relato nacional dominante, así el Estado vuelva a caer en tentativas autoritarias y antidemocráticas.

En lo que concierne al género del cine de catástrofes, ***Rojo amanecer*** demuestra que si bien se pueden establecer relaciones con los preceptos fundamentales de la industria americana, en general su originalidad reside en los recursos que precisamente se separan de la misma. Las alternativas al convencionalismo propio del género, el uso del fuera de campo, de la alegoría, del alejamiento del espectáculo, constituyen un arsenal propio que define un tipo de cinematografía de la catástrofe, cuya base está además cimentada por una fuerte dosis de militancia política, documentalismo y ejercicio de memoria histórica. 🍷

# Bibliografía

- ALLIER Montaño, E. (2015). De conjura a lucha por la democracia: una historización de las memorias políticas del 68 mexicano. En E. Allier Montaño y E. A. Crenzel (Eds.), *Las luchas por la memoria en América Latina. Historia reciente y violencia política* (pp. 185–219). México: Bonilla Artigas.
- BOUCHARD, G. (2013). Pour une nouvelle sociologie des mythes sociaux. *Revue européenne des sciences sociales. European Journal of Social Sciences*, 51(1), 95–120.
- CAVALLO, A., Douzet, P. y Rodríguez, C. (1999). *Huérfanos y perdidos: el cine chileno de la transición, 1990-1999*. Santiago de Chile, Chile: Grijalbo.
- CHÁVEZ, D. (2010). The Eagle and the Serpent on the Screen: the State as Spectacle in Mexican Cinema. *Latin American Research Review*, 45(3), 115–141.
- DE LUNA, A. (1992/1995). The Labyrinths of History. En P. A. Paranaguá (Ed.), A. López (Trad.), *Mexican Cinema* (pp. 171-177). Londres, Reino Unido: British Film Institute.
- DELEUZE, G. (1983). *Cinéma 1. L'image-mouvement*. París, Francia: Éditions de Minuit.
- ELIZONDO, S. (2001). *Estanquillo*. México: Fondo de Cultura Económica.
- FOSTER, D. W. (2002). *Mexico City in Contemporary Mexican Cinema*. Austin, Estados Unidos: University of Texas Press.
- HIETANEN, A. E. (2011). *No hay mañana sin ayer. Las políticas de la memoria en Chile y México, 2000-2008* (Tesis doctoral). UNAM, México.
- JURADO, D. (29 de junio de 2015). Cinéma catastrophe. *Face à la catastrophe. Culture, littérature et image*. Recuperado de <http://catnotes.hypotheses.org/543>
- KEANE, S. (2006). *Disaster Movies: The Cinema of Catastrophe* (2nd ed.). Londres, Reino Unido: Wallflower Press.
- LAVOCAT, F. (2013). Narratives of Catastrophe in the Early Modern Period: Awareness of Historicity and Emergence of Interpretative Viewpoints. *Poetics Today*, 33(3-4), 253-299. doi: <https://doi.org/10.1215/03335372-1812135>
- MACIEL, D. (1999). Cinema and the State in Contemporary Mexico 1970-1999. En D. Maciel y J. Hershfield (Eds.), *Mexico's Cinema: A Century of Film and Filmmakers* (pp. 197-232). Lanham, Estados Unidos: Scholarly Resources.
- METZ, C. (1977). *Le signifiant imaginaire: psychanalyse et cinéma*. París, Francia: Union générale d'éditions.
- METZ, C. (2003). *Essais sur la signification au cinéma*. París, Francia: Klincksieck.
- MILLER, T. (2003). The Burning Babe: Children, Film Narrative, and the Figures of Historical Witness. En A. Douglass y T. A. Vogler (Eds.), *Witness and Memory: The Discourse of Trauma* (pp. 207–232). Nueva York, Estados Unidos: Routledge.

- MONTEMAYOR, C. (2010). *La violencia de Estado en México: antes y después de 1968*. México: Debate.
- PAZ, O. (1979). *El ogro filantrópico: historia y política, 1971-1978*. México: J. Mortiz.
- ROBLES, X. (5 de octubre de 1997). Contra la censura. *La Jornada*, p. 15.
- ROJO, J. J. (2010). La memoria como “espectro” en “Rojo amanecer” de Jorge Fons. *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*, (14), 49–64.
- SELLIER, G. (2015). Le mélodrame télévisuel contemporain : des dénouements pas si roses... *Sociétés & Représentations*, (39), 151–164. <https://www.cairn.info/revue-societes-et-representations-2015-1-page-151.htm>
- STEINBERG, S. (2011). Re-cinema: Hauntology of 1968. *Discourse*, 33(1), 3–26.
- VEGA Hernández, G. (2004). *Cine mexicano de los noventa: Arturo Ripstein, Jorge Fons y Carlos Carrera* (Tesis de licenciatura). UNAM, México.

## Filmografía

- ARETCHE, L. (Director) y Rovirosa, J. (Productor). (1969). **El grito**. México : CUEC-UNAM
- CAZALS, F. (Director) y Lozoya, R. (Productor). (1975). **Canoa**. México : CONACINE.
- FONS, J. (Director) y Trujillo, V. & Bonilla, H. (Productores). (1989). **Rojo amanecer**. México: Cinematográfica Sol.
- VALENCIA Lomelí, E. [CLACSOtv]. (16 de septiembre de 2016). *La (no) extraña persistencia de la narrativa de mercado en México* [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=dItDo3JF9n8>

DAVID ANTONIO JURADO GONZÁLEZ (Colombia-México) es Doctor en Estudios Hispánicos (Universidad de la Sorbona), Maestro en Estudios Cinematográficos (Universidad Paris-Diderot), y Licenciado en Letras Hispánicas (Universidad de Guadalajara). Entre sus intereses de investigación se encuentran: la representación de la violencia de masa en la literatura y el cine de América Latina, la memoria histórica en América Latina, estudios sobre genocidio, y testimonios escritos y filmicos. Sus artículos más recientes: “Testimonio”, entrada para la enciclopedia digital *Encyclopédie critique des mots du témoignage et de la mémoire* (Dir. Philippe Mesnard, Université Clermont-Ferrand, 2018); Mito y catástrofe. Personajes y paisajes en Werner Herzog y su eco en el cine latinoamericano, en *Comunicación y sociedad* Núm. 32 (Mayo/Junio 2018); La sonámbula: apocalipsis de la memoria, en *Le cinema face à la catastrophe* (Eds. Nancy Berthier y Julie Amiot, Éditions hispaniques, 2017).