

Cinema e *testimonianza* su Tlatelolco (1968). Voci e grida di Oriana Fallaci e degli studenti messicani

di Mariano Mestman

Le mie grida si confondevano con quelle della folla, perché intanto nella piazza continuava il massacro. E le mie grida e quelle degli altri erano coperte dalle raffiche di mitra.

Oriana Fallaci

I.

La letteratura specialistica ha messo in evidenza il ruolo che svolse la *testimonianza* nel cinema politico latinoamericano del 1968. Naturalmente non solo, né principalmente, nel cinema: nel corso degli anni Sessanta in America Latina la *testimonianza* irruppe negli ambiti letterario, giornalistico, sociologico, etnografico o politico, per quanto si possano tra loro distinguere. Nella sua importante ricerca sullo “scrittore rivoluzionario” in America Latina, Claudia Gilmann (2003, pp. 339-54) ha fatto riferimento per quegli anni alla promozione della *testimonianza* da parte di un ampio settore della “famiglia intellettuale latinoamericana” che si rifaceva alla Rivoluzione cubana, riconducendola sia all’impatto provocato dalla *Biografía de un cimarrón* di Miguel Barnet (1966) – che raccoglieva la *testimonianza* dell’ex schiavo ribelle cubano Esteban Montejo – sia alla legittimazione conferita nel 1970 a tutta una letteratura precedente dall’introduzione del “genere *testimonianza*” nel Premio Casa de las Américas. Gilman ha evidenziato come la *testimonianza*, la poesia, la canzone di protesta ed essenzialmente il cinema politico emersero come alternative al romanzo (o almeno al “romanzo laboratorio” o “nouveau roman”), nel quadro di un’enfasi della politicizzazione della cultura, della pedagogia, delle funzioni comunicativa e propagandistica dell’arte.

In un precedente saggio ho analizzato le caratteristiche di due protagonisti chiave del cinema politico latinoamericano della fine degli anni Ses-

santa: le *masse* e la *testimonianza*¹. A questo fine mi concentrai su quattro pellicole: *Hombres de mal tiempo* (Alejandro Saderman, Cuba 1968), *El grito* (Leobardo López Arretche, México 1970), *El coraje del pueblo* (Jorge Sanjinés, Bolivia 1971) e *Operación Masacre* (Jorge Cedrón, Argentina 1972). In ognuna di esse emergono le voci subalterne che furono protagoniste della “letteratura testimoniale” di quegli anni: Esteban Montejo e altri ex schiavi combattenti delle guerre per l’indipendenza cubana, gli studenti del Sessantotto messicano, la leader delle miniere boliviane Domitilia Barrios de Chungara, il resistente peronista argentino Julio Troxler.

In questo saggio tornerò sul caso messicano. Nel 1968, gli studenti del Centro universitario di studi cinematografici (CUEC-UNAM) seguirono con le macchine da presa le proteste del Movimento studentesco, dai primi incidenti di luglio fino alla strage di Tlatelolco del 2 ottobre. A causa della repressione e della successiva persecuzione, fu solo all’inizio del 1969 che il direttore dell’istituto, Manuel González Casanova, chiamò Leobardo López Arretche (il quale era stato imprigionato per due mesi nel carcere di Lecumberri) a realizzare il montaggio del materiale filmico. Il film documentario *El grito*² sarebbe terminato nel 1970, poco prima della pubblicazione del noto libro di Elena Poniatowska, *La noche de Tlatelolco* (1971).

Le immagini di *El grito* e il vissuto degli eventi ripresi sono quelli del Sessantotto nel mondo. Come in tanti altri luoghi, l’esperienza è quella dei giovani studenti del CUEC riuniti in Assemblea i quali scendono con le camere mobili per le strade di Città del Messico, senza un piano delle riprese, mettendo a rischio se stessi e il gruppo, dando priorità alla registrazione testimoniale, “obiettiva” dei fatti, sebbene includano alcune inquadrature originali, “artistiche”, alcune azioni clandestine sperimentali, in un periodo in cui arte e politica si mescolano fino a dissolversi, come si diceva, nella vita.

Il caso di *El grito* è interessante perché, a differenza di altri film del cinema politico di quegli anni in cui la testimonianza di figure subalterne occupa un ruolo protagonista, nel film messicano si produce una sorta di sdoppiamento della parola testimoniale sugli eventi: da un lato, la voce della protesta, della rivendicazione del Movimento studentesco, è quella del Consiglio nazionale dello sciopero (Consejo Nacional de Huelga –

1. M. Mestman, *Las masas en la era del testimonio. Notas sobre el cine del 68 en América Latina*, in M. Mestman, M. Varela, *Masas, pueblo y multitud en cine y televisión*, Eudeba, Buenos Aires 2013, pp. 179-215.

2. López Arretche lavorò al progetto insieme a Roberto Sánchez, con l’aiuto di Alfredo Joskowicz e del montatore professionista Ramón Aupart. Così montò le otto ore di materiale girato dagli studenti, lo integrò con altri materiali fotografici e filmici, e poi lo sincronizzò con il sonoro dei cortei e delle interviste ottenute da Radio UNAM.

CNH) che parla attraverso i suoi leader o i suoi comunicati letti nel corso degli eventi; dall'altro, la testimonianza del massacro è quella della giornalista italiana Oriana Fallaci, la quale, trovandosi in Messico per coprire le Olimpiadi che si sarebbero inaugurate pochi giorni dopo, il 2 ottobre andò a Plaza de las Tres Culturas subendo sulla propria pelle la repressione.

I comunicati del CNH e la testimonianza di Fallaci non sono le uniche voci "altre" del documentario, ma ne ricoprono gran parte e, in particolare la testimonianza di Fallaci, lo scandiscono per intero. *El grito* è strutturato in quattro parti (sezioni o capitoli) che corrispondono a ciascuno dei mesi in cui il conflitto si svolse, in ordine cronologico: luglio, agosto, settembre e ottobre. Se i comunicati del CNH concentrano "l'autorità testuale" del film in agosto e settembre (i mesi dell'occupazione della città universitaria, delle grandi mobilitazioni e dello scontro con il governo e con la polizia nelle strade), la voce di Fallaci (doppiata) attraversa l'intero set, apre e chiude il documentario e determina o struttura il montaggio delle immagini in molte sue parti. Se i comunicati del CNH rappresentano (anche nel senso della rappresentazione politica) le voci e le grida della rivolta, la testimonianza di Fallaci si estende come un sussurro riflessivo, che parla di questi e altri fatti dal punto di vista della sua esperienza professionale e di vita; uno sguardo straniero (come risulta dalle prime parole: «Sono messicani...»), che mette in gioco una sensibilità personale, fortemente soggettiva; un testo doppiato da una voce con un'inflessione drammatica che acquista potenza nei momenti in cui si rivolge al suo interlocutore³.

2.

È noto come il massacro del 2 ottobre abbia portato a privilegiare le interpretazioni della rivolta messicana del 1968 in relazione all'inaudita violenza della repressione, laddove la frustrazione permeava l'umore generale⁴ e le letture del movimento di protesta assumevano, nella maggior parte dei casi, un tono martirologico. Con il passare degli anni sono iniziate le riletture orientate a recuperare anche la forte spinta generazionale del Movimento, in sintonia con le avanguardie del Sessantotto nel Primo Mondo⁵.

È da notare come in *El grito* convivano in qualche modo entrambe le letture degli avvenimenti. Se nel capitolo che segue gli eventi di agosto,

3. La testimonianza raccolta nel film (1970) differisce molto poco da quella più ampia (anche sugli eventi messicani) pubblicata come ultimo capitolo del suo libro sull'esperienza in Vietnam (Fallaci, 1974/1976). Nel caso del film, la narrazione è montata in modo discontinuo, frammentata in capitoli che si succedono, sempre doppiata e in voce fuori campo.

4. A ciò fu addebitato il suicidio di López Arretche (19 luglio 1970).

5. Così la periodizzazione di Carlos Monsivais (2008, pp. 233-6).

per esempio, il film svela le immagini di una nuova soggettività associata alla controcultura giovanile e artistica antistituzionale propria del Sessantotto, in ottobre irrompe il massacro e già prima, a settembre, viene presentato il fulcro del conflitto politico: la contrapposizione tra il *Rapporto* del Presidente Díaz Ordaz del 1º settembre e la risposta del CNH con una prima mobilitazione alla Plaza de las Tres Culturas di Tlatelolco; poi la grande “Marcha Silenciosa” del 13 settembre, repressa con la forza – e la successiva occupazione dell’UNAM da parte dell’esercito tra il 18 e il 30. Nelle sequenze filmiche che rappresentano questi eventi, le *masse* studentesche e popolari messicane non sono soltanto visibili, sono anche – e a volte in modo predominante – udibili. Nei capitoli di agosto e settembre, la documentazione visiva delle centinaia di giovani in attività sulla spianata dell’UNAM o delle azioni e delle mobilitazioni è quasi sempre accompagnata dal mormorio delle folle, dai canti e dalle rivendicazioni di giustizia. Nel capitolo di ottobre la presenza di queste folle giovanili viene diluita dal punto di vista visivo per trasferirsi al sonoro. Le immagini fotografiche di quest’ultimo capitolo sono montate seguendo il racconto fuori campo di Oriana Fallaci. E, allo stesso tempo, la sua testimonianza è intervallata dal ronzio di fondo del suono dei proiettili, dai gemiti di dolore, dalle corse e dalle urla, udibili come un impasto sonoro uniforme, in cui si distinguono per un attimo soltanto singole voci. In quest’ultimo capitolo, quindi, il sonoro ha un ruolo fondamentale perché dota di drammaticità la scena. E in tutto ciò risalta la voce di Fallaci (doppiata) che trasmette la sensazione di caos e di paura di fronte alla repressione⁶.

La testimonianza della giornalista italiana svolge un ruolo chiave anche nell’eloquente finale del film dove si mostra la cerimonia di apertura delle Olimpiadi – svoltasi pochi giorni dopo il massacro –, e dove se ne mette in risalto l’ipocrita solennità con le centinaia di giornalisti e fotografi nel campo dello stadio o le immagini persuasive degli spalti pieni di pubblico (altre masse, ma cooptate dal Partito rivoluzionario istituzionale – PRI). Di fronte a tutto ciò *El grito* espone o costruisce quel sentimento di frustrazione e di desolazione che permeava il clima dopo il 2 ottobre: prima con una acuta riflessione di Fallaci («i morti mettono a disagio, la gente si stanca presto di loro»⁷), poi con la nota immagine delle colombe in gabbia

6. Quella esperienza individuale di caos, di paura o di terrore prima dell’evento, rinvia anche all’esperienza vissuta dallo stesso regista del film, López Arretche.

7. Inserita in modo da accompagnare il passaggio di alcune brevi sequenze filmiche delle madri che seppelliscono e piangono i loro figli insieme a un movimento della camera sulla citata fotografia degli spalti dello stadio pieni di pubblico. Dice Fallaci: «Nel frattempo, il Messico si sta preparando all’apertura, in apparenza allegra, delle Olimpiadi. La polizia continua a fare il suo lavoro. I giornalisti scrivono sull’arrivo della fiamma olimpica. Si parla di [...] Si organizzano molti cocktail [...] I morti mettono a disagio [...].»

per l'apertura della cerimonia e, infine, con un primo piano del volto serio di un bambino che fissa la macchina da presa mettendo le dita a V, in segno di vittoria, insieme al crudo canto di denuncia che chiude il documentario: «Per non far mai dimenticare / le gloriose Olimpiadi / il governo ha fatto ammazzare / quattrocento compagni [...].».

3.

In un testo ormai classico sulla *testimonianza subalterna*, John Beverley (1996/2004b, p. 77) afferma che ai suoi esordi (negli anni Sessanta) la *testimonianza* era associata alla lotta armata di liberazione in America Latina e in altri luoghi del Terzo Mondo, mentre la sua “canonizzazione” era più legata alla forza che assunse la “controrivoluzione” negli anni successivi al 1973: era “*the Real*”, la voce del “dolore dei corpi”, i “desaparecidos”, i “perdenti” che «demistificavano la falsa utopia del discorso neoliberale [...].».

Mentre nella maggior parte dei film politici della fine degli anni Sessanta che includono testimonianze subalterne queste sono effettivamente associate ai caratteri epici delle lotte di liberazione del Terzo Mondo, come evidenziava Beverley⁸, in *El grito* questo aspetto convive, si mescola, con l'altro legato alla successiva sconfitta in America Latina. Come negli altri film del periodo, anche in questo caso gran parte del discorso militante del CNH percepiva le repressioni antecedenti il 2 ottobre soltanto come ostacoli all'azione inarrestabile in cui era impegnato il Movimento. E, in effetti, un discorso a tratti epico-rivoluzionario è presente nelle parole degli atti e delle mobilitazioni⁹. Tuttavia, lo scontro tra il Movimento studentesco e il governo del PRI era caratterizzato da quella richiesta del rispetto dell'ordine giuridico e costituzionale più tipica del successivo momento di sconfitta a cui si riferisce Beverley. In questo senso, nel corso dello scontro di agosto e di settembre, i propositi e i discorsi danno l'impressione di un Movimento pacifico e ordinato, che subisce una repressione ingiustificata e infine brutale. Le immagini esprimono questo tratto del movimento

8. Ovviamente, anche quando si tratta di figure di una *epica quotidiana*. In questo senso, Beverley (1989, incluso in 2004a, p. 33) distingue la natura dell'eroe del romanzo borghese da quella del testimone legato a una problematica sociale collettiva. «Il narratore della *testimonianza* – scrive – parla per o in nome di una comunità o gruppo, avvicinandosi in questo modo alla funzione simbolica dell'eroe épico, ma, al tempo stesso, senza assumere il suo status gerarchico o patriarcale». Così, seguendo René Jara, ricorre l'espressione “*epica quotidiana*” per la testimonianza.

9. In altri film del periodo in cui predomina la storia epico-emancipatrice, in generale le sconfitte subite (a volte brutali repressioni) sono interpretate come ostacoli gravi ma superabili nel cammino per la liberazione nazional-popolare.

anche nelle manifestazioni di protesta: la maggior parte di esse mostra colonne di dimostranti più o meno ordinate, che avanzano dietro le rispettive bandiere, in molti casi composte e allineate. Si tratta di rituali organizzativi delle mobilitazioni ripresi con inquadrature generali e panoramiche sulla folla oppure con primi piani dei partecipanti. In quest'ultimo caso, le inquadrature dei volti e dei corpi illustrano ciò che Fallaci esprime nella voce fuori campo (che gli studenti del politecnico e dell'UNAM non sono come gli europei, sono figli di contadini, è gente più povera), e nello stesso tempo consente di sottolineare come il Movimento vada oltre gli studenti per coinvolgere altri settori della società; una sorta di dislocamento del Movimento dallo studente al popolare e al cittadino.

Sebbene l'effervesenza giovanile (spontanea, combattiva, massiccia) debordi gli aspetti più disciplinati della mobilitazione, il tema generale del film insiste su quel carattere pacifico, a tratti "cittadino" (repubblicano) della protesta. Sia la forte "Marcha Silenciosa" (le bocche coperte dal nastro incrociato, il movimento più o meno ordinato), sia gli slogan che rivendicano libertà, dignità e giustizia, sia le denunce della violazione dell'ordine costituzionale da parte del governo, sia le parole dello stesso tenore pronunciate dal Rettore dell'UNAM (ascoltate in silenzio e con rispetto), tutto va a comporre scene che evidenziano questo carattere "cittadino" della protesta. In effetti, in questo film c'è un'evidente distanza dall'idea di Rivoluzione presente in altri film del periodo (come quelli menzionati all'inizio). Tra le altre ragioni, anche perché si tratta di un montaggio successivo agli eventi di Taltelolco e, in questo senso, il massacro del 2 ottobre riconfigura in qualche modo quel discorso epico-rivoluzionario che aveva avuto un certo spazio nei capitoli sui mesi precedenti. Come abbiamo detto, questa riconfigurazione si percepisce chiaramente nel capitolo finale (ottobre), non a caso affidato alla testimonianza di Fallaci e alla sua denuncia della violazione dei diritti umani (compresi quelli sulla "libertà di stampa").

In quello stesso periodo, per esempio in Argentina, il citato film di Jorge Cedrón (*Operación Masacre*, 1970-1972) sulle esecuzioni illegali di civili da parte del governo militare nelle discariche alla periferia di Buenos Aires nel 1956 (dopo il rovesciamento del presidente Juan D. Perón avvenuto l'anno precedente), sostiene la sua epica rivoluzionaria della Resistenza Peronista, proprio a partire dalla constatazione dell'impossibilità di ottenere giustizia attraverso i meccanismi istituzionali del "sistema giuridico borghese" allora dominante. Se nel libro originario di Rodolfo Walsh (1957) c'era ancora l'orizzonte di una richiesta di giustizia, nella sceneggiatura di Walsh e Cedrón per il film (1970) o nella testimonianza chiave del film (affidata al peronista della Resistenza Julio Troxler) non c'è più la minima traccia di un reclamo giuridico, né di dialogo o di istituzionali-

tà. In *El grito*, invece, il rispetto delle leggi, la fiducia o la speranza nella democrazia, nella giustizia e nella Costituzione erano presenti nelle rivendicazioni del Movimento del Sessantotto (ed evidenti nel film) e facevano parte del contenzioso su chi avesse infranto l'ordine costituzionale, su chi si fosse posto al di fuori della legge.

4.

La scelta di López Arretche di riprodurre i comunicati del CNH, piuttosto che mettere in risalto uno o più dei suoi leader, potrebbe essere ricondotta al legame che fin dall'inizio gli studenti di CUEC avevano stabilito con il Movimento, al tipo di “organicità” che mantenevano con esso. Ma perché dare priorità alla testimonianza di Fallaci sulla repressione? Sebbene la sua parola fosse certamente dotata anche di “valore testimoniale”, in quanto testimone (vittima) della repressione, tuttavia, per quanto fosse solidale con loro, non rappresentava i gruppi subalterni che furono i protagonisti del Movimento. Al suo posto López Arretche avrebbe potuto mettere la testimonianza di un leader studentesco, o di qualche eminente figura intellettuale come José Revueltas – che aveva affiancato il movimento fin dall'inizio – o di un altro prigioniero di Lecumberri o, ancora, più voci di questo tipo in una prospettiva corale, come nelle testimonianze di storia orale che Elena Poniatowska compone nel libro che, secondo Carlos Monsivais, avrebbe raggiunto la «più duratura risonanza» sull'evento¹⁰.

Questa scelta di López Arretche potrebbe forse trovare spiegazione nel tipo di sensibilità che conferiva la testimonianza di Fallaci; una sensibilità rimarcata dalle inflessioni della voce del doppiaggio in castigliano e che era in linea con lo stile ricercato dal regista e con la sua stessa esperienza nei giorni del massacro. A riguardo ricordiamo che i suoi interessi in quegli anni erano legati a una ricerca più poetica che politica (almeno tendenzialmente). In effetti, l'allora direttore del CUEC, Manuel González Casanova, avrebbe preferito qualcuno che potesse realizzare un documentario più didattico sugli eventi¹¹. In questo senso, in una prima analisi del film, il critico Jorge Ayala Blanco aveva lamentato che il suo «valore politico» fosse limitato dalla sostanziale assenza di alcuna intenzione analitica. Egli

10. Carlos Monsivais, *El 68. La tradición de la resistencia*, Ediciones Era, México 2008, p. 234. Anche Elena Poniatowska (1971/2000, p. 232) inserisce una testimonianza di Fallaci, ma in questo caso come una tra le tante e nella seconda parte del libro, quella specificamente dedicata al massacro.

11. Sono grato per questa osservazione a Israel Rodríguez, che recupera la dimensione più personale di *El grito*, associata a un senso “catartico” o di ricerca di auto-spiegazione di ciò che è accaduto da parte del regista e del suo ambiente. Si veda il suo lavoro completo sul film: Israel Rodríguez, 2018.

affermava che la «materia sensibile» di *El grito* passava «dalla massima sobrietà oggettiva alla riproduzione di frasi a effetto della Fallaci, dando al film una dimensione fondamentalmente sentimentale [...]». E in questo modo lo contrapponeva al documentario *Aquí México* (Oscar Menéndez, 1970), la cui prospettiva e scopo considerava «opposti». Quest'ultimo documentario dedica tutta la sua seconda parte ai prigionieri di Lecumberri, attraverso le immagini da loro stessi girate clandestinamente nel carcere con una camera Super 8. «Mentre Leobardo ha dato una trama poetica al suo montaggio», il film di Menéndez aspirava alla «denuncia obiettiva, apertamente contestatrice», scrive Ayala Blanco (1974).

Certamente la testimonianza di Fallaci (integrata con quella del CNH) è riuscita a sintetizzare la necessaria testimonianza politica collettiva e la sensibilità o l'esperienza personale di López Arretche e del suo gruppo. Ma la scelta di privilegiare questa testimonianza si deve anche all'importanza politica che essa rivestiva in quanto denuncia sul piano mondiale contro il governo messicano alla vigilia delle Olimpiadi internazionali. Subito dopo i fatti del 2 ottobre, dallo stesso ospedale in cui era stata ricoverata a causa delle ferite subite durante la repressione, la giornalista italiana aveva pubblicamente lanciato una durissima accusa:

Chiedo che la delegazione italiana si ritiri dai Giochi olimpici; è il minimo che si possa fare. La mia questione andrà in Parlamento, il mondo intero saprà cosa sta succedendo in Messico, il tipo di democrazia che prevale in questo Paese [...]. Che oltraggio! Sono stata in Vietnam e posso assicurarvi che in Vietnam durante le sparatorie e i bombardamenti [...] ci sono barricate, rifugi [...] dove correre a ripararsi. Qui non c'è la più remota possibilità di fuga. Al contrario¹².

Come propone Carlos Monsivais, il «messaggio essenziale» del Movimento del Sessantotto sarebbe che proprio lì ebbe inizio, «e in forma massiccia», la difesa dei diritti umani in Messico. Quel sentimento dei diritti umani e civili forse spiega come, a differenza di altri film politici della fine

12. Citato in Poniatowska (1971, p. 232). Sia in questa testimonianza dall'ospedale, sia nel film di López Arretche o nel libro di Fallaci, troviamo la stessa (esagerata) comparazione tra Tlatelolco e il Vietnam, funzionale all'accentuazione della brutalità e della drammaticità del caso messicano. Così anche, alla fine del suo libro, Fallaci mette in bocca a Francois, il suo interlocutore, un'osservazione sui "limiti" della rivolta messicana: «[...] Il martirio non basta e non serve [...]. Entro un mese già non si parlerà più del tuo Messico, proprio come già non si parla più dell'Indonesia. Ma si parlerà sempre del nostro Vietnam» (cit., 1972, p. 321). Nella sua tesi di dottorato, Juncia Avilés Cavaola fa riferimento al significato degli elicotteri in *El grito*. L'autrice osserva che la presenza costante degli elicotteri sin dalla prima mobilitazione aveva richiamato l'attenzione della troupe cinematografica del CUEC, le cui riprese furono utilizzate nel montaggio finale di Leobardo per raffigurare l'elicottero come «il simbolo del trauma e una forma di visualizzazione della minaccia».

degli anni Sessanta in cui la voce subalterna preminente era quella di un rappresentante delle organizzazioni popolari in lotta ed era legata alle tesi della Rivoluzione, nel caso di *El grito*, invece, si è privilegiata la voce testimoniale di una giornalista straniera, al tempo stesso vittima e testimone del massacro, la quale possedeva la “distanza” per giudicarlo nonché il prestigio culturale e professionale per denunciarlo sul piano internazionale. E, in questo senso, alla scelta del film messicano sicuramente non è estranea la visibilità che già da alcuni anni andavano acquisendo in Europa le denunce contro la repressione in America Latina e nel Terzo mondo.

*Traduzione italiana a cura di
Giancarlo Monina*

Riferimenti bibliografici

- AYALA BLANCO J. (1974), *La búsqueda del cine mexicano (1968-1972)*, UNAM, México.
- BARNET M. (1966), *Biografía de un cimarrón*, Editorial Galerna, Buenos Aires 1968.
- BEVERLEY J. (2004a), *Testimonio. On the Politicis of Truth*, University of Minnesota Press, Minneapolis-London.
- ID. (2004b), *Subalternidad y representación. Debates en teoría cultural*, Iberoamericana-Verveurt.
- DEBROISE O. (ed.) (2006), *La era de la discrepancia. Arte y cultura visual en México. 1968-1997*, UNAM, México.
- FALLACI O. (1976), *Nada y así sea*, Ed. Noguer, Barcelona-Madrid.
- GILMAN C. (2003), *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*, Siglo XXI, Buenos Aires.
- MONSIVAIS C. (2008), *El 68. La tradición de la resistencia*, Ediciones Era, México.
- PONIATOWSKA E. (1971), *La noche de Tlatelolco. Testimonios de historia oral*, Ediciones Era, México 2000.
- RODRÍGUEZ I. (2018), *El grito, una historia hecha de fragmentos*, in *El grito. Memoria y movimiento*, UNAM, México.

