Cine, duelo y memoria del 68: *No nos moverán*. Entrevista con su director Pierre Saint-Martin Castellanos

José Eduardo Villalobos Graillet et al.
Idaho State University

Hoy tenemos el privilegio de presentar una conversación con Pierre Saint-Martin Castellanos, una de las voces emergentes más prometedoras de la nueva generación de cineastas mexicanos. Formado en la UAM-Xochimilco y en el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos de la UNAM, Saint-Martin ha desarrollado una trayectoria sólida como guionista, editor y realizador, caracterizada por una sensibilidad crítica hacia la memoria histórica, la injusticia social y los vínculos entre ética, afecto y representación cinematográfica. Su obra más reciente, la ópera prima *No nos moverán* (2024), ha dado mayor visibilidad a su trabajo dentro del panorama fílmico contemporáneo al abordar con profundidad humana y rigor estético uno de los episodios más dolorosos de la historia reciente de México: la masacre del 2 de octubre de 1968. La película narra la historia de Socorro, una abogada jubilada que, más de medio siglo después de los hechos, intenta localizar al soldado responsable de la muerte de su hermano y llevar a cabo un plan de venganza. Mediante la combinación de comedia negra y drama familiar con una exploración de la memoria personal, el filme reflexiona sobre la persistencia del trauma y las heridas todavía abiertas por la violencia de Estado.

El reconocimiento alcanzado por la película se refleja en los cuatro Premios Ariel que obtuvo en 2025: mejor ópera prima, mejor actriz, mejor revelación actoral y mejor guion original. Asimismo, la Academia Mexicana de Artes y Ciencias Cinematográficas la seleccionó para representar a México en los procesos de nominación de los Premios Óscar y los Premios Goya de 2026. A estos reconocimientos se suma la función especial celebrada el 3 de octubre de 2025 en la Plaza de las Tres Culturas de Tlatelolco, espacio histórico que convirtió la proyección en un acto de memoria colectiva.

La entrevista que sigue fue realizada el 6 de octubre de 2025 mediante Zoom como parte del Festival de Cine Hispano 2025 de Idaho State University, organizado y coordinado por el profesor José Eduardo Villalobos Graillet. En ella participaron también los estudiantes de posgrado del máster en español de Idaho State University: Taryn Fredrickson, Angie Aguirre, Jennifer Anderson, Nilda Calvo, Patricia Valery, Everett Ritter, José Rodrigo Mendoza y Carolina E. Quintero Benítez. A lo largo de la entrevista, Saint-Martin reflexiona sobre los orígenes personales y estéticos de *No nos moverán*, la relación entre el archivo histórico y la vida cotidiana, y la compleja tensión entre culpa,

duelo, venganza y perdón que atraviesa la historia de Socorro y su familia. El director analiza, además, el empleo del humor como mecanismo vital, la función de la mirada a cámara como interpelación ética y la carga simbólica de elementos visuales como las palomas, las plumas, el gato y el pan quemado. La conversación permite comprender la manera en que el filme no solo reexamina críticamente el movimiento estudiantil y la masacre de 1968, sino que también dialoga con las narrativas culturales y políticas del México contemporáneo y revela la vigencia de unas memorias que aún reclaman justicia.

Entrevistadores. Muchas gracias por acompañarnos para conversar sobre su reciente película. Nos gustaría comenzar con una pregunta sobre los archivos históricos y la memoria.

En una entrevista publicada en el sitio web especializado en cine *Paloma & Nacho* (2025), usted comentaba que lo que más le interesaba era el lado humano, personal y familiar [de la masacre del 2 de octubre de 1968].

¿Cuáles fueron sus criterios editoriales y éticos para integrar el archivo histórico con la puesta en escena? Nos referimos, por ejemplo, a las imágenes iniciales del 2 de octubre de 1968, las fotografías familiares, los fragmentos sonoros, las canciones y consignas y, hacia el cierre, a las voces que reclaman justicia

¿Cómo hizo para que la película lograra conmover sin estilizar el daño? En concreto, ¿cómo decidió caso por caso cuándo dejar que una foto o una voz actuaran solas? ¿Cuándo intervenir con encuadre, montaje y diseño sonoro, y cuándo callar, teniendo en cuenta la transmisión intergeneracional de la memoria y en el lugar del espectador como testigo responsable?

Pierre Saint-Martin. Muchas gracias por la invitación. Para mí siempre es muy satisfactorio poder hablar con quienes han visto la película, porque una parte fundamental de hacer cine es dialogar con las personas que terminan de "hacer" la película con su mirada. Uno propone algo, pero el público lo completa, y eso me gusta mucho.

Nunca me habían hecho esta pregunta así, tan directamente. En realidad, todo en la película está al servicio de un mensaje, de una conversación. La conversación que queríamos abrir era sobre las latencias de la venganza y las posibilidades del perdón y de la paz. Son dos temas muy complejos de exponer, por eso decidí abordarlos desde el ámbito de la familia de mi madre, en el que también me incluyo un poco.

La idea de incluir el material documental surgió después. Al inicio no pensábamos ponerlo. Fue una propuesta de uno de los productores, Pablo Zimbrón, que insistió en que era importante introducir este tipo de material para recordar que se trata de un hecho histórico real, con imágenes que lo registran. A partir de ahí tomamos la decisión de abrir con ese fragmento, muy breve, de casi dos minutos, intentando sintetizar cómo se fue gestando el movimiento, su magnitud, la amenaza de los helicópteros y, finalmente, la masacre del 2 de octubre del 68.

En cuanto al orden de las imágenes, para mí siempre tiene que ver con la emocionalidad y con transitar la historia a través de los ojos del personaje principal, que en este caso es Socorro Castellanos, la abogada. Me interesa seguir su duelo, su misión y también su punto ciego: preguntarnos qué impulsa a esta mujer a llevar todo esto hasta el extremo. La falsa pista es el dolor, que sin duda es una razón válida para buscar justicia

o revancha. En cualquier lugar del mundo tenemos una larguísima lista de tragedias, y el duelo es una razón comprensible para buscar una respuesta.

Pero gradualmente la película va insinuando que detrás del duelo también hay culpa: la sensación de que quedaron cosas pendientes, de que uno no hizo algo a tiempo. Creo que quienes nos quedamos vivos, muchas veces, nos quedamos más con la culpa que con la pérdida en sí. Y eso a veces nos trastoca más que la propia muerte de la persona querida.

Todo el trabajo con el archivo, con las voces y los silencios busca exactamente eso: acompañar al espectador en ese tránsito emocional sin convertir el dolor en un espectáculo. Algunas imágenes o voces se dejan solas cuando lo importante es que lleguen "limpias" al espectador. En otros casos, el encuadre o el montaje buscan, más que embellecer, crear un espacio de reflexión. Y a veces lo más responsable es callar y dejar un hueco, porque el silencio también es una forma de respeto hacia la memoria de quienes ya no están.

E. En la película se contraponen distintas formas de afrontar el pasado. Socorro parece impulsada por la venganza, pero hay personajes quienes cuestionan ese camino, como Lucía, que considera que la venganza solo traerá sufrimiento; Sidarta, que decide no ayudarla, y su hermana Esperanza, que le pregunta por qué está obsesionada con no dejar descansar a su hermano. Estas perspectivas sugieren que algunas personas han encontrado cierta paz respecto del pasado, mientras que otras, como Socorro, siguen atrapadas en él.

¿Por qué decidió incluir estos momentos en los que la película parece sugerir que la venganza no es la respuesta al dolor? ¿Qué dicen estas posturas distintas sobre la venganza y la memoria colectiva del país? ¿Cómo se relaciona la reacción de Socorro ante el pasado con las actitudes de los demás personajes y con la memoria colectiva del país?

P.S.M. Creo que la venganza es una reacción muy humana frente a la sensación de injusticia, sobre todo cuando no parece haber manera de resarcir el daño. El problema es que la justicia, tal como está organizada, tiene muchas limitaciones y suele atender a quienes tienen dinero y poder, que son también quienes redactan las leyes y las enmiendas. En teoría existen marcos generales, constituciones, leyes, pero rara vez se cumplen, y muchas veces hay fallos jurídicos o interpretaciones que favorecen a ciertos grupos.

No quiero extenderme demasiado, pero si miramos hacia América Latina, Estados Unidos o el mundo en general, vemos que las leyes no se aplican con el mismo rigor a todo el mundo, y que muchas violencias históricas, pienso, por ejemplo, en lo que ocurre en Gaza, pero podría hablar de muchos otros casos, quedan impunes o se normalizan. Y eso alimenta la sensación de que no hay justicia.

Frente a esa realidad, algunas personas buscan otros mecanismos para encontrar la paz, otros caminos para reconciliarse con la tragedia. Otras, en cambio, se niegan a aceptar esa falta de justicia y se aferran a la idea del "ojo por ojo". Socorro pertenece a este segundo grupo: es un personaje visceral, muy emocional, que quiere "hacer algo" cueste lo que cueste, fuera de las leyes si es necesario, porque siente que es la única forma de alcanzar algún tipo de justicia.

Los otros personajes, como Lucía, Sidarta y Esperanza, representan esa otra posibilidad: no es que ignoren el daño, sino que comprenden que la venganza no lo repara. Tratan de advertirle que ese camino la va a destruir a ella y a quienes la rodean. Pero ella está cegada por la culpa y el dolor, y no escucha razones.

Me interesaba mostrar estos dos polos porque creo que ambos existen dentro de nosotros. Todos podemos entender el impulso de venganza, pero también podemos comprender, quizás con más trabajo, que ese impulso no nos ayuda a crecer como seres humanos ni a construir sociedades más justas. La memoria colectiva se mueve entre estas tensiones: entre el deseo de castigo y la necesidad de encontrar formas de justicia que no reproduzcan la violencia. La película intenta situarse en ese conflicto, sin ofrecer soluciones fáciles, pero invitando a la reflexión.

E. En relación con el vínculo entre el dolor y la memoria, usted ha mencionado que la historia nace de vivencias familiares.

¿Hacer esta película le ayudó, en cierta forma, a sanar algunos traumas personales y familiares? Y, pensando en que ya han pasado 57 años desde la masacre y que muchos jóvenes no tienen una conexión directa con esos hechos, ¿qué le gustaría que las nuevas generaciones comprendieran o recordaran después de ver *No nos moverán*?

P.S.M. Sí, sin duda la película tiene una dimensión de sanación, aunque al principio yo mismo no lo veía así. Cuando era más joven, una amiga mía, directora argentina, me preguntó si el cine podía servir como una especie de terapia. Yo respondí que no, que el cine no era "cineterapia", sino un lugar para contar historias, conceptos e ideas. Me tomaba muy en serio esa postura más intelectual.

Con el tiempo cambié de opinión. Ahora siento que es al revés: uno habla de lo que le duele, de lo que atraviesa, precisamente para intentar comprenderlo y tal vez trascenderlo. Y al compartirlo, se abre la posibilidad de que otros también se reconozcan en ello.

No soy creyente, pero mi terapeuta decía que los Evangelios hablan de la experiencia de ciertas personas con la divinidad, y que cada ser humano tiene la responsabilidad de contar su propio "evangelio", su experiencia con la vida. A mí esa idea me marcó mucho: siento que es un privilegio y una responsabilidad poder hablar de temas que me atraviesan, sabiendo que el dolor de uno puede dialogar con el dolor de otros.

Pienso que el dolor no es "nuestro", no nos pertenece en exclusiva: preexiste y nosotros lo encarnamos durante un tiempo, igual que la alegría. Eso ayuda a entender que el dolor viene y se va, que es pasajero. La película intenta hablar de la pérdida, de la culpa, de la rabia, de la frustración y, al mismo tiempo, de la renuncia a la violencia. Yo estoy convencido de que la mayoría de las personas no desean la violencia. Habrá casos de psicopatía, narcisismo extremo y crueldad, pero en general tenemos una capacidad enorme de empatía.

¿La película nos ayudó a "superar" algo? Creo que estamos en tránsito. Hacerla fue parte del camino, no un alivio absoluto, pero sí una forma de nombrar la herida y de hacer público algo que había sido muy íntimo. Eso ya es un paso.

Respecto a las nuevas generaciones, hemos tenido una respuesta muy buena entre los jóvenes en México, Francia y España. Los jóvenes entienden que la historia está organizada alrededor de un estudiante asesinado, y eso les da una clave de identificación. Empiezan a interesarse por lo ocurrido: qué pasó y por qué pasó, qué ocurrió con las familias.

La historia de las familias es inagotable y necesaria. No se trata solo de repetir datos históricos, sino de recuperar la memoria desde la humanidad de las personas que vivieron esos acontecimientos. También de humanizar al "enemigo", al militar, al represor. No

para justificarlo, sino para comprender cómo alguien puede cometer esos actos. Sin esa comprensión, es difícil evitar que se repitan.

Mi deseo es que las y los jóvenes se lleven la idea de que la memoria no es un museo del horror, sino un espacio vivo en el que podamos procesar el dolor, renunciar a la violencia como respuesta automática y buscar formas de justicia que no destruyan al otro.

E. En varias entrevistas usted ha mencionado que el personaje de Socorro se inspira en su madre, una abogada con un carácter irónico y ácido que introduce el humor en la tragedia. ¿Cómo logró equilibrar el tono trágico con los elementos de comedia, de manera que el humor no restara seriedad a los hechos históricos ni se percibiera como una falta de respeto?

P.S.M. El humor no fue algo muy premeditado y más bien surgió al seguir al personaje basado en mi madre. Ella es una persona irónica y sarcástica, y yo crecí con ese tipo de humor, así que me resulta natural y, al mismo tiempo, lo entiendo como un mecanismo de supervivencia.

Mientras escribíamos el guion, mi coguionista, Iker Compeán Leroux, me ayudó a tomar conciencia de lo importante que era ese humor. Siempre he pensado que la tragedia y la comedia son como dos puertas de la misma casa: dependen del punto de vista desde el que se mira un mismo evento. Reír y llorar son formas catárticas de procesar emociones.

El humor puede ser una forma de decir "estamos vivos", incluso en contextos muy duros. Y creo que el buen humor habla de cosas muy serias. También pienso que algunos temas gravísimos, como la violencia de género, el racismo o la injusticia social, a veces solo pueden enunciarse con cierta libertad a través de la comedia. Pienso en humoristas como la argentina Malena Pichot u otros que logran, con un chiste, señalar unas contradicciones estructurales que serían dificilísimas de poner en palabras en un tono solemne.

Para mí, la clave es que el humor no sea burla ni sorna, que no sea destructivo ni peyorativo. El humor debe servir para abrir conversaciones difíciles, para que dejen de ser tabú, no para minimizar el dolor. Cuando se usa de esa manera, se vuelve muy potente y, diría, bastante "a prueba de balas". Aunque, por supuesto, siempre habrá quien no esté de acuerdo.

En mis trabajos anteriores casi no había humor, aunque siempre he admirado muchísimo la sátira y la crítica social, desde Mel Brooks hasta *Los Simpson.* En *No nos moverán*, sentí por primera vez que podía apropiarme de esa herramienta y usarla para hablar de temas muy complejos, porque así es la vida: incluso en los momentos de dolor profundo, aparecen chispazos de humor, pequeños desajustes que nos hacen reír y llorar casi al mismo tiempo. Quise que la película respirara algo de esa mezcla.

E. Siguiendo con el simbolismo, nos gustaría centrarnos en dos elementos: el personaje de Sidarta y las palomas y las plumas. Primero, en la película hay un contraste entre Lucía, que carga con la herida de la dictadura argentina, pero no vive consumida por la venganza, y Socorro, que dedica su vida a buscar al responsable de la muerte de su hermano. Esa diferencia se cristaliza en la escena en la que Socorro se enfrenta a Juan Agundez y comprende que él era un muchacho que seguía órdenes, lo que desplaza la atención del individuo hacia el sistema.

En esa escena también está presente Sidarta, el conserje, que parece actuar como aprendiz de Socorro, pero cuyo nombre evoca a Siddhartha Gautama, el Buda, y a la novela de Hermann Hesse, ambos vinculados con un camino de iluminación. ¿Fue intencional esta elección para sugerir un proceso de búsqueda interior en ambos personajes, o es una lectura libre que puede hacer el público?

P.S.M. Me alegra mucho cuando alguien se detiene en el nombre de Sidarta, porque para mí es un personaje clave, aunque parezca secundario. Muchas veces los personajes que aparentan estar "al servicio" de otros, los que parecen más discretos o serviles, son en realidad los que concentran una gran sabiduría.

Para mí, Sidarta es "el iluminado" de la película, en contraste con otros nombres que también tienen significados simbólicos: Esperanza, Lucía (la luz), Socorro (la que pide ayuda), etc. Me interesan mucho los nombres porque creo que nos definen, nos contrastan y nos permiten jugar con esos sentidos.

En el caso de Sidarta, él quiere ayudar, quiere "ir detrás" de Socorro, pero no a cualquier precio. Llega un punto en el que decide no seguirla más, no acompañarla en la transgresión. En versiones anteriores del guion, él incluso tenía un parlamento más explicativo sobre su decisión, pero nos pareció excesivo y lo simplificamos. Finalmente, su renuncia dice más que cualquier discurso. Es una forma de mostrar que la iluminación no pasa por acompañar ciegamente el dolor de otro, sino por saber poner un límite.

E. En cuanto a las palomas y las plumas, a lo largo de la película aparecen muchos momentos donde están presentes, mientras que el gato negro parece funcionar como su contrapunto. Además, la bata o el pijama de Lucía tiene un estampado de plumas y aparece antes y después de que ella se aleje de la familia.

¿Podemos entender esa prenda como parte de esta oposición simbólica, casi moral, entre el bien y el mal? ¿O puede interpretarse como un indicio de que la relación entre Lucía y Jorge queda, en cierto modo, abierta más allá de su partida?

P.S.M. Respecto a la paloma y el gato, sí, la intención es claramente metafórica. Por un lado, está el instinto de matar, de depredar, que asociamos con el gato; por otro, una paloma como símbolo de pureza, que remite al hermano de Socorro. Hay una repetición simbólica del trauma: el gato vuelve a matar a la paloma, como los militares mataron al hermano.

Socorro es capaz de matar al gato porque lo percibe como una prolongación del daño original; ahí se instala de nuevo la lógica del "ojo por ojo". La pregunta es qué nos dice eso sobre ella.

En cuanto a la bata de Lucía, efectivamente, tiene plumas y eso nos pareció perfecto para el diseño de vestuario, porque conectaba con todo ese universo de símbolos. Esa decisión sí fue consciente. Lo que ya no fue deliberado es el hecho de que la bata aparezca antes y después de la salida de Lucía; eso es algo que, sinceramente, no había notado hasta que me lo señalaron. El montaje obedece a muchas variables, y a veces el orden final de las tomas no coincide exactamente con lo que uno imaginó en el guion.

Dicho eso, me gustan esas lecturas que el público construye. Yo intento que cada elemento en pantalla tenga alguna relación con el resto, de modo que las interpretaciones simbólicas puedan proliferar. Y me interesa mucho que haya cosas no cerradas: la relación

entre Lucía y Jorge, por ejemplo, queda abierta. Me gusta que haya historias que el espectador tenga que completar.

En lo personal, si me preguntan qué creo que pasó entre ellos, pienso que sí volvieron a hablar, que quizá no reanudaron la relación, pero sí tuvieron un cierre. Eso ya forma parte de mi propia biografía, de experiencias mías, y me parece bien que cada uno imagine el desenlace que le resuene más.

E. Quisiéramos volver a un símbolo muy concreto: este elemento, el pan quemado, que aparece varias veces. ¿Podría interpretarse el uso repetido de este elemento como una forma de mostrar cómo coexisten lo cómico y lo trágico?

¿O deberíamos entenderlo más como una representación de la amargura, de la tragedia y la venganza? Y, por otro lado, ¿puede leerse la ruptura de la cuarta pared, al final, cuando Socorro mira directamente a la cámara, como una forma de afirmar que el 68 es algo más que un evento histórico, que sigue vivo hoy en la memoria colectiva y en realidades que se repiten?

P.S.M. El pan quemado, para mí, es una metáfora del amor. El amor no es como quisiéramos que fuera: es como es, con sus imperfecciones, y está en nosotros aceptarlo o no.

La hermana prepara el desayuno para Socorro y ella lo vive como una agresión: se siente maltratada y piensa que le dan algo horrible a propósito. Solo al final comprende que, en realidad, su hermana la está cuidando como puede, no como ella querría, pero sí con lo que tiene a su alcance. Cuando Socorro decide comerse el pan quemado, está aceptando ese acto de amor a pesar suyo. Es una escena pequeña, pero para mí muy esperanzadora: habla de la capacidad de aceptar gestos imperfectos.

Me inspira una frase de *Amuleto* (1999), de Roberto Bolaño: "el amor nunca trae nada bueno. El amor siempre trae algo mejor" (51). El pan quemado encarna ese amor "mejor", pero incómodo, que exige renunciar a la idea de perfección y aceptar que todos ofrecemos cosas muy imperfectas, porque somos imperfectos. La cuestión es quién está dispuesto a aceptar eso, y quién está dispuesto a "esforzarse por no quemar tanto el pan".

En cuanto a la ruptura de la cuarta pared, la primera vez que vi a un personaje mirar directamente a la cámara sentí algo muy raro, como si me hablara a mí. Dejaba de ser un observador pasivo para convertirme en un observador activo, interpelado. Años después, analizando *The Silence of the Lambs* (1991), me di cuenta de cuánto usaba Jonathan Demme el recurso de hacer que los personajes miraran casi frontalmente a la cámara, y entendí que esa estrategia hacía que la película fuera mucho más inmersiva.

En *No nos moverán* quise emplearlo en momentos puntuales, precisamente para reforzar la subjetividad de Socorro y, al final, para que esa mirada atraviese la pantalla y se dirija al espectador. Es una forma de decir: "esto no es solo historia, también tiene que ver contigo". Así, la película deja de ser solamente un relato sobre 1968 y se convierte en una invitación a revisar nuestras propias posiciones frente a la memoria, el dolor y la justicia en el presente.

E. Para cerrar, nos gustaría pasar de la memoria íntima y simbólica a la memoria política. Diversos estudios sobre el 68 han señalado que el movimiento estudiantil no solo confrontó el autoritarismo del régimen, sino que también dio lugar a una nueva conciencia juvenil y a nuevas formas de participación y agencia política.

Algunos discursos políticos contemporáneos describen el presente como una ruptura con aquel autoritarismo y destacan una supuesta mayor apertura a la participación juvenil.

¿Cómo aborda *No nos moverán* esa memoria política y cultural del 68 para reflexionar sobre la transición del antiguo régimen al contexto contemporáneo? ¿Qué vínculos ve usted entre la represión y la resistencia de 1968 y las narrativas culturales y políticas que circulan hoy en México?

P.S.M. Es una pregunta compleja. Es evidente que hoy tenemos aperturas que antes no existían. Sería ingenuo decir que ya no queda nada del viejo régimen, pero sí podemos reconocer que hay más margen para hablar de ciertos temas, entre ellos el 68.

Yo pude hacer una película de ficción sobre el 68 con total libertad, cosa que no sucedía cuando se estrenó *Rojo amanecer* (1989) a finales de los años ochenta. Esa película fue un gesto valiente, casi suicida: nadie ganaba nada políticamente con sacarla a la luz, y, sin embargo, abrió la conversación cuando el poder todavía estaba en manos del mismo partido. Creo que le debemos mucho más a esa película y a la lucha de quienes la hicieron que a los cambios de gobierno.

Los cambios de signo político han contribuido a reclasificar el 68 y a hablar de ello con menos censura, sí, pero eso no ha significado que se hayan liberado todos los archivos ni que se haya juzgado plenamente a los responsables. Lo vemos también si miramos otras dictaduras latinoamericanas o ciertos episodios de la historia de Estados Unidos: los responsables rara vez son llevados ante la justicia; muchas veces terminan ocupando cargos empresariales o políticos.

En ese contexto, *No nos moverán* no pretende ofrecer una lectura exhaustiva de la transición política. Lo que hace es entablar una conversación sobre la paz y la comprensión del agresor. Y aquí quiero ser muy claro: comprensión no es lo mismo que justificación. Ningún acto que lastime a otro es justificable. Pero si queremos evitar que estos actos se repitan, necesitamos entender cómo se llegó ahí y qué estructuras, miedos y formas de obediencia están en juego.

La película se inscribe en ese debate: no se trata de decir "ellos eran los malos y nosotros los buenos", sino de reconocer que todos formamos parte de un entramado más amplio. Si creemos que el mal está siempre "afuera", en un grupo demonizado, dejamos intactos los mecanismos que lo producen. Al contrario, si admitimos que hay algo de nosotros en esas violencias, en nuestra obediencia y en nuestros silencios, en lo que aceptamos como "normal", quizás podamos empezar a cambiar algo.

Así, la película conecta el 68 con el presente: muestra cómo la memoria de un crimen de Estado sigue influyendo en la vida de una familia y, al mismo tiempo, nos invita a pensar qué hacemos hoy, desde nuestros lugares, para que esas historias no se repitan bajo otros nombres.

E. Muchísimas gracias por su generosidad y por compartir con nosotros la historia detrás de *No nos moverán*, una obra que muestra el poder del cine para dialogar con la memoria y el presente. Con películas como esta, el cine mexicano reafirma su capacidad para conmover, cuestionar y abrir espacios de conversación que trascienden fronteras. Le deseamos mucho éxito en los proyectos venideros y esperamos tener la oportunidad de continuar esta conversación en el futuro.

P.S.M. Muchísimas gracias a ustedes por el tiempo, por las preguntas tan interesantes y por ser un público tan atento y vinculado con la película. Si pueden recomendarla y escribir sobre ella en sus redes o en otras plataformas, eso nos ayuda muchísimo, sobre todo ahora que la película comienza a abrirse camino en otros países. Y, por supuesto, será un placer volver a conversar con ustedes, independientemente de lo que ocurra con los premios.

Obras citadas

Bolaño, Roberto. *Amuleto*. Anagrama, 1999.

No nos moverán. Dirigida por Pierre Saint-Martin Castellanos, actuaciones de Luisa Huertas, José Alberto Patiño, Agustina Quinci, Pedro Hernández, Gabriela Aguirre, Juan Carlos Colombo y Alberto Trujillo, Varios Lobos, 2024.

Paloma & Nacho. "SALA DE ARTE - ENTREVISTA: Pierre Saint-Martin y la naturaleza de la violencia en *No nos moverán*". *Paloma & Nacho*, 23 de julio de 2025, [https://palomaynacho.com/blog/no-nos-moveran-pierre-saint-martin-entrevista/]

Rojo amanecer. Dirigida por Jorge Fons, actuaciones de Héctor Bonilla y María Rojo, Cinematográfica Sol, 1989.

The Silence of the Lambs. Directed by Jonathan Demme, performances by Jodie Foster and Anthony Hopkins, Orion Pictures, 1991.