



**HAL**  
open science

## La mancha original tlatelolca en Con él, conmigo, con nosotros tres de María Luisa Mendoza

Sabine Coudassot-Ramírez, Cécile Quintana

► **To cite this version:**

Sabine Coudassot-Ramírez, Cécile Quintana. La mancha original tlatelolca en Con él, conmigo, con nosotros tres de María Luisa Mendoza. Cécile Quintana, Sabine Coudassot-Ramírez. Ficción No ficción del 68 en México, Ediciones Eón, Colección Ensayo, pp. 127-151, 2019, 978-607-8559-87-9. hal-03686935

**HAL Id: hal-03686935**

**<https://hal.science/hal-03686935>**

Submitted on 22 Feb 2023

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

## TESTIGOS DEL 68: LOS «MAYORES»



LA MANCHA ORIGINAL TLATELOLCA  
EN *CON ÉL, CONMIGO, CON NOSOTROS TRES*  
DE MARÍA LUISA MENDOZA

Sabine Coudassot-Ramírez  
Cécile Quintana

¿ESCRIBIR SOBRE, ESCRIBIR DESDE, escribir Tlatelolco? El trauma que significó la matanza de Tlatelolco en el momento y por muchas décadas<sup>1</sup> silenció todo tipo de protesta en México, pero también hizo difícil expresarse rápidamente sobre los hechos salvo notables excepciones como *De la Ciudadela a Tlatelolco* de Edmundo Jardón Arzate (1969). Otras producciones, situadas entre la crónica, la literatura y el periodismo, frutos de investigaciones por parte de sus autores, son *Días de guardar* de Carlos Monsiváis (1970), y *La noche de Tlatelolco* de Elena Poniatowska (1971) que da voz a los protagonistas, pero incluye también artículos periodísticos y un poema de Rosario Castellanos sobre la masacre: “Memorial de Tlatelolco”. Y, obviamente *Con Él, conmigo, con nosotros tres* (1971) de María Luisa Mendoza.

<sup>1</sup> La película *Rojo amanecer* sólo fue posible en 1989 en un país en que se prohibió la exhibición en salas de *La sombra del caudillo* (Julio Bracho, 1960) hasta 1990.

Cómo y cuándo escribir el trauma son dos preguntas conexas a las que se enfrenta la novela de Mendoza regresando al meollo de los acontecimientos y materializando en el texto las imágenes alucinadoras de la masacre en el presente de una escritura casi contemporánea de los hechos. Para la autora, es un reto, una necesidad. Veremos que los hechos de Tlatelolco son los que hacen posible la existencia del texto pero que el texto mismo, al transformarse constantemente, oscilando entre narrativa, teatro y poesía, expresa en lo movedizo de la forma lo profundamente desestabilizador que han sido los acontecimientos. El hilo rojo de la sangre, principio de vida y símbolo de muerte, dibuja el camino arduo que recorre toda la historia de México desde los tiempos prehispánicos hasta hoy, pasando y repasando por Tlatelolco. Retomando la propuesta de Arthur Rimbaud en su carta a Paul Demeny: “el poeta se hace vidente por un largo, inmenso y razonado desarreglo de todos los sentidos” (1871), Mendoza se sumerge en el caos de la masacre para convertir a sus lectores en los testigos alucinados de la violencia de Estado.

### **Génesis y estructura de un texto atípico**

*Con él, conmigo, con nosotros tres* es un texto que se relaciona de manera muy peculiar con los acontecimientos del 68 mexicano. A diferencia de otros que escriben sobre o a partir de los hechos y particularmente de lo ocurrido en Tlatelolco, la novela de Mendoza no se centra específicamente en los hechos, más bien usa el motivo de Tlatelolco como un elemento de la trama de la novela, incluso como una condición de posibilidad de la existencia de la misma:

Estás en la tina de baño de tu casa de Tlatelolco en el Distrito Federal, de la República Mexicana, del continente Americano que es la otra cara de la tierra: allá la bola de bueyes que hablan otros idiomas, acá

tú que quieres escribir un libro que cuente cosas importantes de los demás y no sabes ni por dónde empezar con tus tantos personajes aniquilados y tu vida de soledades desde quién sabe cuántas generaciones atrás [...]. (136)

Como lo hace en esta cita en una especie de largo *travelling* que parte de la tina hasta el continente americano pasando por la casa, la plaza, la ciudad, el país, el motivo de Tlatelolco sería como la pieza que faltaba para armar el rompecabezas de la novela. Es como si los acontecimientos sangrientos de Tlatelolco permitieran el doloroso parto de la novela en gestación que se construye a partir de una estructura inspirada en las muñecas rusas: así, el relato de la primera parte “Tiniebla tlatelolca” está encerrado entre una evocación de la matanza de octubre y el lapso de seis meses que ha seguido: “¿qué ha pasado en seis meses?” (53). También el ciclo de “Las tres guerras” se cierra sobre la masacre de Tlatelolco y, al final, coincide el de “Las tres culturas” con el fin del libro. Las sucesivas apariciones de los eventos de Tlatelolco constituyen pues la trama que estructura el texto, define sus límites y le da su forma. Los lectores seguimos el proceso de creación y de construcción de la novela que tenemos entre las manos conforme la voz narradora de la escritora la va armando, con los elementos “históricos” por los que pasa el país pero también la forma en que son silenciados por el poder, con los elementos autobiográficos y su lote de secretos de familia, con su proyecto de escritura y sus dudas, interrogaciones, vacilaciones. La trama entreteje así los hilos de los “personajes aniquilados” que pueden ser tanto los compañeros muertos en la plaza como algunos miembros de la familia Albarrán y su vida de soledades por un lado, y por otro una intimidad que, como lo anuncia el título, puede ser personal o plural. En este sentido hay que detenerse sobre el uso particular que Mendoza hace de los pronombres en la novela, empezando por el enigmático título tomado prestado de José Gorostiza. Llama la atención el uso que Mendoza

hace del extracto del poema “Muerte sin fin” de Gorostiza (1939). Al leerlo entero se entiende la trinidad a la que alude: Dios, el poeta y la inteligencia pero encima de todo las difíciles relaciones que existen entre estas tres entidades:

¡Oh inteligencia, soledad en llamas  
que todo lo concibe sin crearlo!  
[...]  
y permanece recreándose a sí misma,  
única en Él, inmaculada, sola en Él,  
[...]  
oh inteligencia, páramo de espejos!  
[...]  
que escucha ya en la estepa de sus tímpanos  
retumbar el gemido del lenguaje  
y no lo emite;  
que nada más absorbe las esencias  
y se mantiene así, rencor sañudo,  
una, exquisita, con su dios estéril,  
sin alzar entre ambos  
la sorda pesadumbre de la carne,  
sin admitir en su unidad perfecta  
el escarnio brutal de esa discordia  
que nutren vida y muerte inconciliables,  
siguiéndose una a otra  
como el día y la noche,  
una y otra acampadas en la célula  
como en un tardo tiempo de crepúsculo,  
ay, una nada más, estéril, agria,  
con Él, conmigo, con nosotros tres;  
como el vaso y el agua, sólo una  
que reconcentra su silencio blanco  
en la orilla letal de la palabra

y en la inminencia misma de la sangre.

¡ALELUYA, ALELUYA!

Recurriendo a la misma estrategia de *travelling* que la que usa Mendoza en la precedente cita para ensanchar el territorio del poema, se evidencian los vínculos entre el poema de Gorostiza y el texto de Mendoza. Ambos nos hablan de la dificultad de crear –y de crear–, de la vida y la muerte (“inconciliables” pero conexos) y convocan en sendos lenguajes pero con ecos evidentes el silencio de la inteligencia, la palabra letal y la profética “inminencia de la muerte”. La novela se teje entonces a través del diálogo intertextual, en torno a la irrupción de la muerte en Tlatelolco y el conexo nacimiento de la novela.

La elección de los once versos que hace Mendoza tiende a perder y a confundir al lector acerca de la enigmática trilogía cuando la lectura de la estrofa entera del poema permite echar la luz sobre ella. Esta dialéctica entre la luz y las tinieblas es también un eje importante del texto de Mendoza que se abre con el capítulo “Tiniebla tlatelolca” y se cierra sobre el amanecer “En Tlatelolco amanece tan de repente, que a nadie le extraña porque nadie espera que sea la luz” (183).

Ya, extrañamente, desde el epígrafe, Mendoza había advertido sobre los juegos, falta y excesos de la luz: “La crónica quema al santo; la novela no lo alumbra”. La “cronovela” que propone para definir su texto pretende pues encontrar la luz idónea, el enfoque adecuado para acercarse a los hechos monstruosos que evoca. Pero la “cronovela”, concatenación de crónica y de novela, si bien evoca la cronología y la necrología, convoca también a Cronos devorando a sus hijos. La escritura creativa de Mendoza reinventa el lenguaje, lo corta a su medida y según las necesidades de su propósito. Lo concentra en repetidas aglutinaciones de palabras o extensibles interpretaciones como lo hace con los pronombres. El título sacado del verso de Gorostiza es reinterpretado por Mendoza: “Escogí

el verso porque no se entiende bien y a la vez se entiende todo: con Él, que es Dios; conmigo, que es ésta, yo, pobre mujer; con nosotros tres, que es una persona, un ser, un ideal, la satisfacción o la muerte, que es lo que siempre he buscado a lo largo de mi vida” (*Milenio*, 2016).

En la utilización que hace de los pronombres Mendoza utiliza sucesivamente la tercera persona del narrador omnisciente –¿Dios?–, el yo autobiográfico, el tú, misterioso, ora femenino ora masculino –¿inspirado en *La muerte de Artemio Cruz* de Carlos Fuentes (1962)?– o destinatario ya no de una voz narrativa sino de un monólogo alucinado que convoca a testigos de los acontecimientos inéditos, inauditos y sin embargo desesperadamente repetitivos de Tlatelolco: “¿Qué es esto? ¿Quién va a cobrar esta sangre?” (17)

La explosión de las voces del texto sugiere el brote de la sangre que mana desde las primeras páginas del texto. Los pronombres son estallidos del yo, identidades plurales: yo(s) demultiplicados o vinculados con “otras voces” –tal vez surgidas de las “bocas tlatelocas” (34)– u otras temporadas como la niñez (17). Son una manera de cumplir con el propósito de la cronovela: alumbrar lo suficiente sin quemar, multiplicando los puntos de vista, los enfoques para explorar los hechos bajo todos los ángulos posibles, tratar de reconstituir la trama de las relaciones entre la autobiografía y la Historia nacional, entre el pasado y el presente. Así es como se teje la cronovela: la novela recrea –en el doble sentido de “volver a crear” y de “jugar con”– la cronología, partiendo del punto central, del cruce de caminos históricos que es Tlatelolco:

Y a tal amanecer tal mediodía y tal atardecer, la vida le hace a Tlatelolco lo que el aire a Juárez: transcurre en golpes luminosos del día a la noche, a través de la historia. Es a su tiempo imperio de palacios, mercado noble y esclavizante, lugar de conversión, isla y meseta, refugio, territorio libre y cárcel de criminales, río sanguíneo y puerta de escape, plaza de ferrocarril, paraíso de los trenes perdidos, país de

tlacuaches que fingen estar muertos en el peligro, último sollozo de príncipes, escupidera de motoristas cesantes, jardín de varas azules, nardos ensangrentados, soldados que roncan y oyen la Hora Nacional con transistores. (184)

Tlatelolco, desde los tiempos prehispánicos hasta la actualidad, es un nervio para tratar de entender la historia de México. El final de la novela es una forma de regresar, una vez más, sobre la construcción circular del texto: Tlatelolco abre y cierra la primera parte de la novela, también cierra la “Tercera guerra” y al final la “Tercera cultura” con referencia evidente al otro nombre de la plaza, el de las Tres Culturas. El texto está siendo zurcido en torno al motivo de Tlatelolco que simboliza las diferentes edades de la Historia mexicana y de los miembros de la familia Albarrán. La Historia de Tlatelolco, que abre el texto de Mendoza, lo cierra, y es convocada varias veces en el intervalo; es la de un eterno retorno, una variación renovada sobre un mismo tema. También se hace cargo de la necrología familiar –la reconstitución del árbol genealógico de la narradora– e histórica –los anónimos caídos en la plaza– y evoca metafóricamente, sin nombrarlo, de manera oblicua, a Díaz Ordaz cual Cronos tragándose a sus hijos. De ahí la necesidad de desmenuzar aquellas sangrientas genealogías.

### **Sangrientas genealogías**

El texto de Mendoza se expande espacialmente como muñecas rusas; nos hace pasar, como lo hemos comprobado, de la tina al cuarto de baño, departamento, Tlatelolco, DF, México, América y el resto del mundo. Lo mismo hace con el tiempo, a través de la historia de la plaza de Tlatelolco desde los tiempos prehispánicos hasta 1968, y con los personajes, desde el yo narrador, hasta los miembros de la familia Albarrán, incluyendo a amigos, anónimos

de la plaza y jóvenes rebeldes de todas partes. Desde el inicio de la novela, el hilo que hilvana aquellos destinos y temporalidades es la sangre derramada. El íncipit que describe la masacre en la plaza, abajo del departamento –ella dentro, en el suelo, presa del terror– relaciona tres espacios –la plaza, el departamento y la casa de la calle Tresguerras<sup>2</sup>– y dos tiempos –el presente y el pasado–. La sangre como hilo conductor es la sangre que corre en –o, en este caso, se escapa de– las venas de los Albarranes; la sangre mexicana que une al pueblo pero que es vertida a lo largo de la Historia, tejiendo relaciones que van de lo anecdótico a lo histórico, de lo anodino a lo traumático, de lo íntimo a lo público, de lo personal a lo nacional. La escritura se define a través de estas evocaciones, convocatorias, translaciones de imágenes atropelladas que se mueven libremente en el espacio, en el tiempo y entre los personajes y sus voces, reinventando sus propias conexiones.

En este contexto Tlatelolco es un nudo. Es un ogro que desde tiempos inmemoriales se traga la sangre de los sacrificados: “era la sangre a secas, seca, negra, oxidada, rechupada por la piedra, vorazmente tragada –tragacanto de canto rodado– hacia adentro, deglutida en la panza de la Plaza de las Tres Culturas de Tlatelolco” (12). Esta imagen oscura de Tlatelolco contrasta con la representación luminosa del tianguis de Tlatelolco que emula las descripciones de Bernal Díaz del Castillo al descubrir maravillado la gran ciudad de Tenochtitlán poco antes de derrumbarla completamente:

La gente de mi ciudad, que salía a la amanecida, nunca imaginó que en esos camiones fueran tantos jóvenes derrumbados con sus gritos

<sup>2</sup> Va a jugar con este nombre (Francisco Eduardo Tresguerras) desplazándolo a los campos de batallas de su familia y, por extensión, del país. Este artista guanajuatense (Celaya, 13 de octubre de 1759-3 de agosto de 1833), nacido con el nombre de Francisco Joseph Eduardo Fernández Martínez de Ibarra, fue un arquitecto, pintor, escultor y grabador español del período y los primeros años de la Independencia de México.

de justicia adentro de la boca agridulce y clausurada, boca abajo, sin derrota, más limpios que toda y cada una de aquella mercadería que en Tlatelolco estaba cuando era tianguis nomás y no un moridero... más limpios que las joyas de oro y de plata, de plomo, de latón, de cobre, de estaño, de piedra, de huesos, de conchas, de caracoles y de pluma [...]. (32)

Sigue la descripción, idílica, de lo que Tlatelolco pudo ser y fue condenado a desaparecer, primero en tiempos precortesianos, luego en la época colonial “la iglesia de Santiago Tlatelolco que construyó Torquemada” (30) y, en fin, en el siglo XX. Lo mismo, se hacen eco los doce jóvenes fusilados el 2 de octubre, los doce indios y los doce hijos del abuelo Albarrán: “Y le fui dando la vuelta, redonda lágrima a la iglesia en donde antes cantaban los doce indios en náhuatl, y no me detuve en el muro de los fusilados, porque no quise ver para donde ellos, los doce condenados a muerte sin juicio, matados en caliente aquella noche de las tinieblas, vieron antes de que amaneciera un mes antes apenas hacía” (29).

Sobre este modelo, se operan otras translaciones en la Historia de México: así, el 2 de octubre (de 1968) despierta el eco del 2 de octubre de 1871 fecha del golpe de Estado de Porfirio Díaz contra el gobierno de Benito Juárez en la Ciudadela, a pocas cuadras de la plaza de Tlatelolco. Asimismo, la Ciudadela permite evocar también la Decena trágica cuando Francisco Ignacio Madero fue traicionado por Victoriano Huerta y asesinado junto con otros centenares de mexicanos:

A las cuatro de la mañana, empezó, como quien dice, la Decena Trágica. Madero llegó a Palacio y fue aprehendido. Por una casualidad de alas, tal vez porque su ángel las batió más aprisa de lo convenido con el demonio, Madero pudo horadar el juego de la muerte y salir de nuevo a la luz de un día que empuñaba nubloso, desasosegado, como sin sombra, llorón en las campanas de Catedral y en los sonidos de

badajo que las burras cargadas de leche aventaban desde las gargantas sin rebuznos, burras por Platero, burras por Tlatelolco... (122)

Después de la coincidencia de las fechas de octubre (1968 y 1871), Mendoza hace coincidir también los lugares (Ciudadela/Tlatelolco en 1913) a través de los badajos de las burras, como si se tratara de cerrar el círculo, de propagar los episodios sangrientos de la Historia de México cuales ecos espacio-temporales. Mendoza recrea una última congruencia histórica con el uso de los colores patrióticos para concluir con el episodio revolucionario de la Decena Trágica. Así, el personaje de Manuel Zebadúa Albarrán medita sobre el sentido de la Historia: “Adelante su vida de político como una piedra en el agua de la presa, sumergiéndose entre gorgoradas de aire y anchas ruedas nadando hacia la orilla. Los fracasos con oro, las desdichas sin oro, los Verdes y los Colorados mangoneando el Estado... y la fatiga allá adentro” (129). Lo verde y lo colorado son ecos de los colores de los fuegos de Bengala que inician la noche de la masacre: “Lo primero que en verde cascada allá arriba le entró por los ojales a Juan Ruvalcaba la tarde mitinera, fue lo verde. Lo verde chispeante de un cohete ancho y que debería ser y no lo era, de látigo artificial, de fuego fiestero y no lo era” (103).

De manera más oblicua, lo que plantea Mendoza al crear así puentes entre los espacios y las épocas de la Historia de México es también la reflexión sobre cómo se escribe la Historia, se hereda y reinterpreta. Algunas transmisiones y transiciones se institucionalizan sin mayor caos –Benito Juárez le da su nombre a teatros (184), hemiciclos y un sinfín de calles–; otras se dan con dolor y sufrimiento. Desde este punto de vista se puede leer la escena del nacimiento del padre de la narradora como una metáfora del sentido de la Historia y de las circunstancias en que se procesan/“nacen” los acontecimientos dentro de una cronología/“genealogía”. Por primera vez en el texto, la sangre que fluye en esta escena del parto

es portadora de vida<sup>3</sup> aunque no está exenta de violencia. Al nacer, el padre de la narradora es el décimo hijo “para completar la decena trágica, como ya se definían a solas [los hermanos] cuando iban o venían de la hacienda uncidos al ritmo de horas que decretaba el padre de ellos, mi abuelo” (111-112).

Llegando al final de esta parte, creemos haber subrayado cómo Mendoza construye este texto tan peculiar e inasible, que también potencia, como lo vamos a estudiar a continuación, los recursos propios de una subjetividad y enunciación poéticas.

### Subjetividad y enunciación poéticas

Hemos empezando cuestionando el género de la novela a partir del término escogido por la misma autora: el de cronovela. La etiqueta, aunque alterando la referencia a la novela, parecía anunciar y, tal vez restringir, las potencialidades formales del texto al campo de la prosa. Para seguir planteando la reflexión sobre el género, nos parece necesario y pertinente indagar en el campo de la poesía, partiendo de lo siguiente: hay algo flotante, imprevisible y huidizo en el texto que tiene que ver con una subjetividad y una enunciación poéticas que no encajan con los postulados de la narrativa. Aun-

<sup>3</sup> “La sangre gozosa de Altagracia ondulaba por los muslos fuertes de toro, largos de gachupina, redondos de moneda, y era tanta la sangre que los dedos de los pies comenzaron a desaparecer dentro de la sangre que ya le llegaba a los tobillos a la mujer recostada en la orilla de la cama. Le metieron por el sexo sábanas, fundas y manteles, la sangre no paraba, fluía a tropezones huyendo de aquel cuerpo yerto, siempre yerto en cuanto de sexo se trataba. Solamente el puño cerrado de mi abuelo que entró, como siempre entraba él al lado del pecado de ella: brutal, arrojado, duro y venoso, consiguió ponerle un hasta aquí a tal cascada sanguificadamente cruenta. Dicen que cuando nació mi padre mi abuela Altagracia sintió por primera vez, y única, el estrangulamiento del deseo con aquel puño formidable que le arrancó el latido anhelado, la asombrosa contracción involuntaria por la que se pierden las mujeres y se ganan los hombres” (112).

que la horma del texto es la de una ficción realista de índole algo autobiográfica, nos gustaría ahora analizar las modalidades de una escritura que consideramos más cercana a la expresión poética, por su tensión productiva a punta de *imágenes tlatelolcas* que encapsulan y narran emociones más que hechos (“No ha pasado nada más importante que las lágrimas” 41), y procesan un perturbador grado de irrealidad. Esto muestra de nuevo que el texto de Mendoza nos resiste y, tal vez, por eso no se haya estudiado mucho y tampoco figure en las antologías de los clásicos sobre el 68.

Proponemos leerlo como un texto poético centrándonos en lo que ya hemos intuido como una imagen expansiva y, por qué no, una voz: la sangre. Desde el punto de vista formal y discursivo se organiza el texto en torno a la sangre como personaje colectivo de Tlatelolco y, de manera más difusa pero inconfundible, como personaje de la Historia de México a través de la cronología de sus episodios más trágicos y convulsivos que ya hemos recordado. Con todo, la sangre no funciona como un componente realista y meramente factual de hechos referidos con su mayor grado de barbarie, así como aparece en algunas fotografías documentales, como las de Álvarez Bravo por ejemplo (la del obrero asesinado en 1934, regado en su propia sangre). Si tuviéramos de hecho que definir el arte visual con el que se identifica la descripción del cuadro de Tlatelolco estetizado por Mendoza, optaríamos por la pintura más que por la fotografía por lo mismo de que no estamos ante una reconstitución figurativa de los hechos sino en la sugerencia de imágenes que se elaboran, mutan y se repiten a partir del motivo de la sangre que parece materializarse desde la primera palabra-frase que cae en la página como una gota/mancha (“Sangre”) y que va expandiéndose conforme va llenándose la página de signos, con la que se confunde la misma tinta de la escritura. A ojos vista, la disposición de las palabras en la página del íncipit es muy sugestiva:

Sangre.

La sangre. Embarrada en la pared provocaba náusea. (11)

La sangre se vuelve materia bajo todos sus aspectos: sólida (“embarrada” (*ibid.*)/barro), gaseosa (“venía en columna” (*ibid.*) como el humo), líquida (la sangre “que acaba de salir de la carne”), inspirando descripciones que los adjetivos van diseminando como círculos en el agua: “esta sangre, era angosta, vertical y larga” (*ibid.*); “era la sangre a secas, seca, negra, oxidada, rechupada por la piedra, vorazmente tragada...” (*ibid.*). En esta visión *micro* de la matanza que enfoca de manera obsesiva la sangre como materia bajo sus distintos estados (“siento cómo me baño en nieve, en granizo, en lluvia, en yeso” [14]), se desdibujan y casi diluyen las circunstancias históricas. El sujeto parece incluso lanzarse el desafío de elaborar un cuadro de los sentidos a partir de una percepción cinestésica donde fusionan los distintos planos de la *matière-émotion* para retomar el título de Michel Collot. En efecto, el primer adjetivo, “embarrada”, convoca indirectamente el tacto, idea rematada más adelante por “el dedo [con que] se tocaba la sangre” (12). También es solicitado el olfato desde la primera frase descriptiva: “Embarrada en la pared provocaba náusea” (11); luego, al precisarse el lugar de enunciación, los recuerdos avivan los olores de la plaza: “Con el sol la sangre olía. Con toda la extrañeza del mundo olía a cuarto de planchar [...]” (12). Se mete el olor por todos los poros de la historia personal y colectiva del narrador-testigo para unir pasado y presente en un olfativo laberinto temporal —el olor de los rosales, el de la sangre del gran perro Lobo—. La vista, por fin, (“la sangre encandilaba” [13]), el oído (“borbotón” [16]) y el sabor (“rechupada” [12]) terminan de expandir las potencialidades descriptivas de los sentidos.

Se comprueba además que la escritura se basa en un proceso dinámico que hace del significante una materia en busca de

improvisados y cambiantes significados: “era la sangre a secas, seca, negra, oxidada, rechupada por la piedra, vorazmente tragada –tragacanto de canto rodado–” (12). Ésta podría ser una de las definiciones de lo poético perceptible en este texto: la libertad que tiene uno de mover y crear nuevos significados a partir de significantes más o menos fijos. Es algo que hace a menudo Mendoza recurriendo a las concatenaciones de palabras (“tragacanto”) o a la fragmentación-recomposición de palabras –a partir del apellido de los Albarrán: “alba- ranita”–. El significante se desdobra en su propio eco: “*chupando, chupar* por lo menos, el tronco del orozuz, para el mal de ojo, para el aplacerado *chupeteo*” (44).

Así, al texto de Mendoza le convendría la denominación de “poema libre” teorizada por Henri Meschonnic –más interesante según él que la de *verso libre*–. Abrimos un paréntesis para sugerir que un nuevo corpus sobre la poesía del 68 podría configurarse con “poemas libres” derivados de textos en prosa. Se ampliaría así el corpus clásico, del cual se leyeron algunas piezas el 10 de agosto de 2018, en el espectáculo sonoro llamado Memorial poético M68 presentado en los Jardines de la Casa del Lago.<sup>4</sup> Sobre esta cuestión del corpus poético terminamos subrayando, junto con David Huerta, la necesidad de rescatar también otras breves composiciones a las que no se les ha prestado la debida atención, como la que se publicó en la *Revista de la Universidad de México*, dirigida por Gastón García Cantú.<sup>5</sup>

<sup>4</sup> Entre ellas: Rosario Castellanos (“Memorial de Tlatelolco”), Guillermo Fernández (“Carta de Nonoalco”), Isabel Fraire (“2 de octubre en un departamento del edificio Chihuahua”), David Huerta (“Nueve años después”), José Emilio Pacheco (“Las voces de Tlatelolco”), Jaime Reyes (“Los derrotados”), Jaime Sabines (“Tlatelolco 68”) y Octavio Paz (“La limpidez”).

<sup>5</sup> Después de la masacre, el primer número de la *Revista*, con la improbable fecha de septiembre de 1968 (seguramente que salió a finales de año) contenía una cronología de los hechos. Para la portada de ese número muy especial, se escogió un poema de Eduardo Santos, estudiante de la Facultad de Comercio de la UNAM. A continuación reproducimos las

Mendoza trabaja lo poético desde el concepto de la “sangrientalidad” (18) como para significar que la sangre, fuera del dolor y estertor que provoca su derrame, es una condición, tal vez sea incluso “la” condición del hombre como ser histórico, en conformidad con lo que ya hemos desarrollado en el segundo apartado. Lo que llama la atención es que, a pesar de que esta sangrientalidad encarna la condición humana, aparece también como una realidad desencarnada, inalterable e irreal. En efecto, la sangre es invocada como un ente superior desde la primera palabra, “Sangre”, que bien podría leerse como un apóstrofe, que en ocasiones se hace incluso encantamiento y reverberación de lo divino: “Gran sangre de los pulmones” (11).

La materialidad de la sangre y de los significantes –podríamos arriesgarnos a hablar de la *sangrientalidad del texto*– construyen un ritmo en el sentido teorizado de manera muy original por Henri Meschonnic, quien lo define como “un sistema de sentido y de subjetividad de un discurso” (1982: 202), sujeto a la organización continua del lenguaje por el locutor. Desde esta perspectiva hay que ver el ritmo como una serie de marcas que el sujeto deja en su

---

palabras que escribió David Huerta el 29 de septiembre de 2018 en Confabulario (*El Universal*) sobre este poema: “Hasta donde sé, apenas se menciona este poema de un estudiante en los recuentos que he visto de la producción literaria de 1968. Es una lástima que así sea porque el poema es francamente bueno. Eduardo Santos formó parte del grupo de poetas bisoños que Juan Bañuelos se encargaba de orientar en el taller universitario de poesía que tuvo en Ciudad Universitaria por aquellos años. Lo notable del poema de Santos es que no es un poema político; es un poema de amor, un puñado de hermosas palabras de consuelo para la amada. Ese solo hecho me llamó siempre la atención y me lo hizo entrañable. En letras cursivas estaba el centro afectivo del poema: “*acércate amor mío, no temas, ya pasará*”. Y más adelante: “*No temas ya llegará la aurora*”. Y también: “*Estréchate ya pasará el frío*”. Y concluía: “*Ya pasará amor mío no temas*”. ¿Qué era lo que iba a pasar, a dejar de ocurrir? El rumor de las cadenas “que lleva el torrente”, “el terror [...] en aras de bayoneta”. Había en el poema dolor, cráneos rotos, cabellos desesperantes, negras raíces, serpientes verdesmeralda, cristal de gritos, voces acogotadas. Para un poema tan breve, menos de veinte líneas, era mucho, muchísimo. Para mí es una de las piezas maestras de la poesía de 1968” (<http://confabulario.eluniversal.com.mx/poesia-movimiento-estudiantil-1968/>).

enunciado; se nos hace sugerente esta idea para seguir definiendo lo poético de este “poema libre” compuesto por Mendoza y que radicaría en el cuidado que pone la escritora en dejar en el enunciado huellas de su enunciación. Si el ritmo implica y traduce la manifestación de un sujeto, asumimos que el de Mendoza se define por su aspecto fragmentado y totalizante a la vez. En efecto, la voz quebrada y fragmentada trata de establecer una relación totalizante del sujeto con el tú, el nosotros, y finalmente con el mundo. De ahí una nueva interpretación de las relaciones que mantienen los pronombres del título. Se observa que el sujeto en primera persona se asume como un testigo exterior a Tlatelolco y, de modo simultáneo, como un actor; así, ocupa un cuarto de *no estar* –lugar definido así en la novela–, desde donde observa el drama colectivo. *Está* (viendo) *sin estar* (presente) en la escena del crimen con la que a pesar de todo crea una continuidad espacial, desde su cuarto, por su mirada de observador. De hecho, se recurre a una metalepsis –a modo de “pirueta”, valga el guiño metatextual– para hacer coincidir estos dos espacios separados –el cuarto y la plaza– en uno solo, con la irrupción del padre al lado del sujeto testigo: “Y yo me quiero morir ahí adentro del cuarto de no estar, y el padre que corre con el hijo que agoniza se quiere morir [...] hace una *pirueta* casi perfecta, casi cómica, casi mágica con el hijo [...]. Él se acerca a mi espalda y siento su abrazo tibio [...]” (15). Lo poético radica en esa materialización del sujeto como voz que puede inmiscuirse y diseminarse por temporalidades y espacios excluyentes –dentro/ fuera de la masacre; “aquí”/“allá abajo” (19) –que se ven con todo reconfigurados como una totalidad. La “noche de sangre” (31) sería ese lugar-tiempo absoluto a partir del cual se escucharían todas las voces del pasado por medio de una sola: la de un yo a la vez fragmentado y totalizante, eco del tiempo de la niñez, del pasado de los Albarranes, de los mexicanos y hasta de la época precolombina. Así, el yo equivaldría al todo: “la boca de él, la mía,

la de mis perros” (30) haciendo posible que retumbaran de manera muy rulfiana las voces de “los muertos de antes” (31) con las de hoy.

Estas consideraciones sobre las relaciones totalizantes del sujeto con el tú y el mundo (“En la espera, yo, y tú, y el ratón, y los perros, y la vecina” [20]) nos llevan a profundizar las relaciones que se establecen con el tú lector. Los análisis de Yves Vadé sobre las modalidades enunciativas del sujeto con el entorno permiten enfocar el texto poético como un discurso comunicativo y es lo que nos proponemos profundizar ahora al seguir reflexionando sobre el *cómo leer* el texto de Mendoza para definir el espacio asignado al lector.

### La “presentez” tlatelolca

Cuando leemos un poema nos dice Pozuelo Yvancos no “asistimos a un acto clausurado. Por remota que sea la situación, el lector vivencia en el poema una experiencia que convierte siempre en experiencia presente, y que por ello, como veremos luego, le imbrica a él. El “ahora” de la poesía no remite al momento en que el poema fue escrito, sino al presente de su lectura” (1998: 42). Esta aclaración define la lectura del poema como constitutiva de la experiencia poética y permite rebasar el simple nivel de la transtextualidad. Y así es: el texto de Mendoza no fue escrito con base en otro texto reconocible como hipotexto sino que activa una red de “presencias” o voces poéticas que participan del gran fresco histórico de las luchas y sacrificios. Pozuelo Yvancos denomina la “presentez” como una estrategia de la poesía lírica que permite transformar los elementos que en ella se convocan en “presencias actuales reactivadas en el tiempo o experiencia actual de la lectura” (68). El texto de Mendoza puede recepcionarse desde la lectura de textos poéticos que han potenciado una “subjética sangrientalidad” transhistórica colectiva. Nos parece que el poema “Discurso

a Cananea” de Carlos Pellicer es una de esas posibles presencias que se ven actualizadas por Mendoza. Desde el título viene anunciada la huella declarativa dejada por el sujeto en su enunciación: “*Discurso a Cananea*”. Empieza el poema con una preterición para darle mayor énfasis a lo que se pretende ocultar: “No hablaré de la sangre...”. En el poema de Pellicer, la sangre se ve asociada, igual que en la novela de Mendoza, a un principio de vida y de muerte (“No he de hablar de la sangre,/la aurora injustamente derramada”) en un contexto de drama colectivo durante la terrible represión de la huelga de Cananea en 1906, en que el ejército mexicano, respaldado por los accionistas estadounidenses, disparó y mató a los mineros (“crepúsculos llorados en recuerdo”/ “de amanecidos truenos militares”). A la vez, la metafórica “viajera silenciosa / [...] vivo millón de gotas líquidamente agosto” origina la vida y el arte intuido como un principio vital para el poeta (“origen de razón y poesía”). La sangre es “la energía circulante” asociada a una energía revolucionaria como un eco anticipado —en 1906, en Cananea— de lo que será la Revolución de 1910. En efecto, los repetidos efectos de paronomasia de la anáfora “Canana, Cananea” que ritman el poema, condensan en una imagen fónica la visión de las balas revolucionarias —la canana, sinécdoque del revolucionario— contra las del poder —represión de Cananea—. Pero si “Canana, Cananea” es un grito de dolor y de rabia también es un apóstrofe a la esperanza para significar que la lucha sigue y seguirá: el último verso, a modo de conjuro, dice: “¡alborea, alborea, alborea, alborea!” Las salud, belleza, juventud y palabras revolucionarias de 1968 traducen esta continuidad de la lucha. En 1968, si bien la juventud se movilizó contra la falta de democracia, en 1906, las raíces del mal se encuentran en el “capital jauría”, sedimento de la Historia sangrienta de México y de América latina, desde la conquista y la colonización hasta el siglo XX. El sector de la mina, desde siempre, esclavizó a una mano de obra desechable cuyo sudor y sangre chuparon los “grandes puercos” para enriquecerse: “la sangre suda

todos sus minerales”. Frente a los intereses capitalistas, la vida no vale nada; los hombres se convierten en “hombres fragmentos de escombros,/hombres mendrugos” que van a dar “al rico basurero de la mina” en un proceso de deshumanización irreversible. Aquel llamado “Canana, Cananea” recalcado a lo largo de los versos como una invocación inscribe en el poema la huella de una voz capaz de reunirse, a su vez, con otras. La referencia a Diego Rivera amplía el eco de estas voces transhistóricas que asumen la Historia doliente del pueblo reprimido: “Sobre muros que duelen pintó Diego Rivera/ la entrada y salida de la mina”. Estos versos se hacen presencia actualizada del famoso poema “Los mineros salieron de la mina” del tan admirado César Vallejo. Y cómo no pensar en la poesía social de los años veinte del mexicano Carlos Gutiérrez Cruz, sobre todo en su poema “Sangre roja”, como metáfora y síntesis de la Historia social de las luchas del pueblo, capaz sin embargo de rebelarse como en Cananea o Tlatelolco.

Cananea, igual que Tlatelolco, es un “nombre” [que] “suena” (“Canana, Cananea,/tu nombre suena a arenas movidas por el agua”) como el eco lejano de las luchas pasadas que anticipan las venideras. El “poema libre” de Mendoza como el de Pellicer se sostiene en la fuerza y la afirmación de una voz como principio creador de un texto histórico poético que se salta, como nos lo ayuda a entender Meschonnic, la valla entre lo escrito y lo oral:

La oralidad no es lo hablado. La idea parece sin embargo ser una evidencia anciana, indiscutible: lo oral es lo hablado, lo escrito supone la pérdida de la voz, del gesto, de las facciones, o sea de todo lo que acompaña corporalmente el enunciado. Desde Platón a Derrida, la voz es la vida, lo escrito en sí figura lo que está muerto. (1985: 22)

La prioridad dada a la voz por Mendoza refuerza la idea de que su texto no puede ser leído desde una perspectiva documental sobre el 68; de hecho, sería más justo y adecuado emparejarlo con el mito,

más que con la Historia. En su “poema libre” se cifra el relato de una memoria colectiva y de una conciencia transhistórica. Tal vez esto explique la dificultad por clasificarlo desde el punto de vista de su género y de su lugar dentro del corpus tradicional del 68, en el que se ve muy poco citado. En 1971, año en que se publica la novela, estamos a dos años de la tragedia, o sea, todavía muy cerca –y en realidad Mendoza la empieza a escribir en 1968-1969–, y sin embargo, por el tono, el estilo y la esencia poética de la *prosa libre* mendozana, la distancia respecto a los hechos parece mayor, como si estuviéramos en aquel espacio-tiempo propio del mito en que se confunden los planos de la realidad y la leyenda, incluso cuando la fuente de inspiración son hechos reales.

Si pensamos de nuevo en el postulado de Pozuelo Yvancos que nos invita a leer el poema como un texto no clausurado, desde la perspectiva del presente de su lectura, nos gustaría ahora potenciar la lectura del texto de Mendoza desde el mortífero contexto de 2018 y, de manera más extensiva, desde la perspectiva de estos últimos quince años. Frente a los cientos de miles de asesinatos de poblaciones civiles registrados en todo el país, cabría hacerse la pregunta del *cómo seguir escribiendo* aquella historia colectiva de luchas cuando en vez de muertos (“perros muertos” decía Pellicer) son puros desaparecidos o cuerpos truncados los que va dejando el narcotráfico y la represión del Estado. Uno de los casos recientes más horribles es el de Ayotzinapa y de los 43 estudiantes desaparecidos de la escuela normal Raúl Isidro Burgos, en la noche del 26 al 27 de septiembre de 2014. La portada del número de *Proceso* del 23 de septiembre de 2018 seguía diciendo, interpelando a Álvaro Manuel López Obrador, recién electo presidente de México en julio de 2018: “Vivo(s) se lo(s) llevaron, con vida lo(s) queremos”. En estas condiciones, ¿cómo integrar a los desaparecidos e hilvanar su historia dentro del gran fresco histórico de México? También fue una voz poética, la de Mario Bojórquez, quien, en su “Memorial de Ayotzinapa”, les rindió homenaje a los desaparecidos mediante

un diálogo en cuarenta y tres apartados entre un sujeto lírico y un ente insondable llamado *nahual*. La voz poética es la que tomó de nuevo el relevo de lo que aún no lograba formar parte de la historia por no haberse clausurado el caso. El no encontrar los cuerpos y enfrentarse a una investigación incompleta rompe la continuidad de la relación y transmisión de los hechos. Las respuestas políticas, periodísticas y jurídicas no estuvieron y siguen sin estar a la altura de lo que la familia, el pueblo y la nación piden a gritos. La poesía sí. En ella, retomando a Pellicer, aparecen las palabras que convienen (“poblados de palabras que convengan”). Igual que las que articula en “La Reclamante” la voz poética de Cristina Rivera Garza junto con las de Sandra Rodríguez, López Velarde y María Luz Dávila para lograr llenar el vacío dejado por la falta de respuesta y responsabilidad del presidente Peña Nieto ante la muerte de los dos hijos asesinados de María Luz Dávila, en Ciudad Juárez, en 2010. Todas aquellas voces en plural y en singular, procedentes del espacio íntimo y público, del pasado y del presente conforman aquel gran fresco-flujo de la sangre con que se identifica el fluir histórico y la tinta inalienable de una escritura poética libre.

### Conclusión

El tratamiento de la matanza de Tlatelolco por Mendoza establece vínculos con acontecimientos del pasado, colectivos y personales, sin descartar la posibilidad para el lector del presente de intuir correspondencias con tragedias de su época, como la de Ayotzinapa en 2014 o la de Ciudad Juárez en 2010. Cananea, Tlatelolco, Ayotzinapa son a las vez puntos de no retorno y de enlace que participan del gran relato –de la “gran sangre” (Mendoza: 16)– de la Historia sacrificial nacional. Esta continuidad discursiva se vale de un proceso que Auerbach ha teorizado con su concepto de *figura*, a partir de la cual se establece una identificación del presente con

el pasado. Esta figura vendría siendo, en el caso que nos ocupa, la del pueblo sacrificado. La interpretación figurativa de los hechos históricos poetizada por Mendoza contribuye a leer los hechos dentro de una continuidad transhistórica. El pasado es lo que le da sentido al presente, e incluso lo que lo justifica, de modo que se estaría jugando incluso con un nivel de lectura teleológica de la Historia por lo mismo de que la tragedia de Tlatelolco parece ser el desembocamiento de las anteriores, así como la de Ayotzinapa rastrea la de Tlatelolco:

La interpretación figurativa establece una conexión entre dos acontecimientos o personas, la primera de las cuales significa no sólo ella misma, sino también la segunda, mientras que la segunda abarca o cumple la primera. Los dos polos de esta figura están separados en el tiempo, dentro del curso de la vida histórica. (Auerbach, 1993: 65)

Así, respecto a la figura de Cristo, Auerbach interpreta el Viejo Testamento ya no como la historia de Israel sino como una prefiguración de Cristo. En una suerte de “ideología” del presente se opera una deshistorización del pasado. En el caso de Mendoza, esta deshistorización poetizada sirve para mantener una memoria flotante pero inalienable de Tlatelolco, no sólo a través del mero relato de los hechos, finalmente poco detallados, sino por un proceso de reconfiguración de los recuerdos en los limbos de la *imaginación pública*,<sup>6</sup> en que pueda participar cada mexicano, desde el presente, aún sin haber vivido los hechos.

<sup>6</sup> Nos referimos al concepto de Josefina Ludmer usado en su teoría de las literaturas postautónomas en *Aquí, América latina* (2010).

## Bibliografía

- Auerbach Erich, *Figura*, Paris, Belin, Broché, 1993.
- Bojórquez Mario, *Memorial de Ayotzinapa*, Madrid, Visor Libros, 2016.
- Collot Michel, *La matière-émotion*, Paris, PUF, 1997.
- Ludmer Josefina, *Aquí, América latina*, Buenos Aires, Eterna Cadencia Editora, 2010.
- Mendoza María Luisa, *Con Él, conmigo, con nosotros tres*, México, Joaquín Mortiz, Nueva Narrativa Hispánica, 1971.
- , “Lo único que me queda es escribir”: la ‘China’ Mendoza, *Milenio*, 11/02/2016.
- Meschonnic Henri, “No el verso libre, sino el poema libre” en *Reinventar el lirismo*, México, Valparaíso, 2016.
- , *Critique du rythme*, Lagrasse, Verdier, 1982.
- , *Les états de la poétique*, Paris, PUF Ecriture, 1985.
- Monsivais Carlos, *Días de guardar*, México, Era, 1970.
- Pellicer Carlos, *Obras. Poesía*, Edición de Luis Mario Schneider, México, FCE, 1981 (“Discurso a Cananea” en *De cuerdas, persecución y aliento* [1976]).
- Poniatowska Elena, *La noche de Tlatelolco*, México, Era, 1971.
- Pozuelo Yvancos, José Ma., “¿Enunciación lírica?”, en *Teoría del poema: la enunciación lírica*, Amsterdam, Rodopi, 1998.
- Vadé Yves, “L’émergence du sujet lyrique à l’époque romantique” en *Figures du sujet lyrique* (M. Rabaté, comp.) (pp. 11-37), Paris, Presses Universitaires de France, 1996.
- Vadé Yves, Dominique Rabaté, y Joëlle de Sermet, *Le Sujet Lyrique En Question*. [Talence]: Presses Universitaires de Bordeaux, 1996.