

# FICCIÓN - NO FICCIÓN DEL 68 EN MÉXICO



**Cécile Quintana  
Sabine Coudassot-Ramírez  
(Coordinadoras)**



### **Cécile Quintana**

Doctora en literatura hispanoamericana por la Universidad de la Sorbona (París III). Es profesora-investigadora en literatura hispanoamericana en la Universidad de Poitiers (Francia) y directora del Centro de Investigaciones Latinoamericanas-Archivos (CRLA-Archivos) de Poitiers, donde se lleva a cabo el trabajo de coordinación científica y editorial de la colección Archivos. Es coordinadora del seminario de literatura para investigadores en el CRLA-Archivos. Sus trabajos se centran en el estudio de las voces emergentes de la literatura hispanoamericana, con especial enfoque, en estos últimos años, en la mexicana Cristina Rivera Garza, a quien ha dedicado un ensayo titulado *Cristina Rivera Garza: une écriture-mouvement* (PUR, Rennes, 2016) y un libro coeditado, *Cristina Rivera Garza: una escritura impropia* (EyC, México, 2015). Sobre el tema de la frontera, también tiene un libro de su autoría titulado *Literatura de frontera: realismo, fantasía y humor* (Ediciones Eón, México, 2018). Como coordinadora, entre sus libros más recientes se cuentan: *Viaje, exilio y migración desde la literatura y las ciencias sociales* (Universidad del Norte, Barranquilla, Colombia, 2018), *La escritura del dolor en América latina* (CRLA-Archivos, Poitiers, 2018), *La literatura: ¿un asunto de familia(s)?* (CRLA-Archivos, Poitiers, 2015).

*Ficción-no ficción  
del 68 en México*



ensayo

# *Ficción-no ficción del 68 en México*

---

CÉCILE QUINTANA  
SABINE COUDASSOT-RAMÍREZ  
(COORDINADORAS)



Colección



Diseño de portada: Carla Catalina Baquero Castro.

Digitalización de la imagen de portada: Camilo Andrés Riascos.

Diseño y producción editorial: *Ediciones Eón*

ISBN: 978-607-8559-87-9

Primera edición: junio 2019

© Ediciones y Gráficos Eón, S.A. de C.V.  
Av. México-Coyoacán No. 421  
Col. Xoco, alcaldía Benito Juárez  
México, D.F., C.P. 03330  
Tels.: 5604-1204 / 5688-9112  
administracion@edicioneon.com.mx  
www.edicioneon.com.mx

Prohibida la reproducción total o parcial por cualquier medio, sin la autorización escrita del titular de los derechos patrimoniales.

Impreso y hecho en México  
*Printed and made in Mexico*

## ÍNDICE

<b>Introducción</b>	9
<b>Panel y concepto de “ficción” y “no ficción”</b>	
Sucesivas reverberaciones del 68: del acontecer a los decenios de la(s) memoria(s) <i>Florence Olivier</i>	19
Poéticas del archivo en las narrativas documentales del Cono Sur: ¿un modelo extensible a las escrituras mexicanas de la “posmemoria” del 68? <i>Paula Klein</i> <i>Cécile Quintana</i>	47
<b>Poesía y teatro</b>	
Lirismo en modo menor. José Emilio Pacheco, Tlatelolco, por una “epipoesía” <i>Nathalie Galland Boudon</i>	69
Teatro del 68 a cincuenta años <i>Felipe de J. Galván Rodríguez</i>	101

## Testigos del 68: los “mayores”

La mancha original tlatelolca en *Con Él, conmigo, con nosotros tres* de María Luisa Mendoza 127

*Sabine Coudassot-Ramírez*

*Cécile Quintana*

El titánico 68 mexicano de Juan García Ponce:  
*Crónica de la intervención (1982)* 151

*Karim Benmiloud*

Otras formas de protesta: Augusto Monterroso, Jorge Ibargüengoitia y Sergio Pitol ante el 2 de octubre 175

*Alejandro Lámbarry*

### Memoria directa y *mediada*: la juventud del 68 y del post68

El archivo, el archivo vivo y lo “archivivo” en la narrativa de Luis González de Alba: de la disidencia política a la disidencia sexual mediante la reescritura de Tlatelolco 193

*Davy Desmas*

“Caminaban hacia el abismo”: repercusiones y reescrituras del 68 mexicano en la novela *Amuleto*, de Roberto Bolaño 219

*Felipe Adrián Ríos Baeza*

Jorge Volpi y la mirada intelectual del 68: literatura y compromiso 243

*Ramón Alvarado Ruiz*

## INTRODUCCIÓN

EL TÍTULO POR EL QUE SE OPTÓ, *Ficción-no ficción del 68 en México*, pretende enfocar el cómo y el cuándo escribir sobre el 68 sugiriendo que se rebase el uso de la tal vez anticuada etiqueta de “novela histórica” para pensar, más allá del caso mexicano, las “escrituras del presente” (Ludmer, 2010) que se cruzan con hechos históricos. Si bien la novela histórica, que se priorizó en el siglo XIX para acompañar y consolidar la expresión de una subjetividad nacional, conoció varias mutaciones, se siguió llamando, en el transcurso del siglo XX, “novela histórica”, sólo que se la consideró como “nueva”. Algunos aclararon que en esta “nueva novela histórica”, que cuajó en los noventa, se cifró una manifestación de la posmodernidad. Fernando Aínsa destacó parte de las características de estas nuevas formas de volver a leer y escribir la historia desde el presente. Citamos a aquel gran amigo, escritor e intelectual por tenerle desde Poitiers un aprecio y cariño particular, y querer rendirle un homenaje especial a pocos días de que falle-



ciera, en junio de 2019, pues no sólo conserva nuestro centro de investigaciones latinoamericanas, el CRLA-Archivos, parte de sus manuscritos, sino que nuestra Universidad de Poitiers le otorgó el título de *Doctor Honoris Causa* en marzo 2017, durante el coloquio que organizamos sobre y con Raúl Zurita. Cerramos este paréntesis para seguir con nuestras consideraciones sobre cuestiones de género desde la perspectiva de nuestro ya bien entrado siglo XXI, en que el recurso a los conceptos de “ficción” y “no ficción”, y a la tensión productiva que generan, nos parece más apropiado para seguir explorando en adelante las nuevas formas de cruzar, en la narrativa, las coordenadas de la historia y la literatura, sin descartar los canales de expresión artística ampliamente trabajados desde el teatro y la poesía.

Desde finales de los noventa hasta hoy, se ha observado en América latina un relevante “giro documental” (Klein<sup>1</sup>), en que el uso del documento se cuestiona ahora tanto como el cuándo y el cómo escribir. El documento ya no es una fuente pasiva a la que sólo se acude para consultar datos. Se ve cuestionado e incluido como un componente textual de un texto literario. Así, la “novela histórica” es potenciada desde nuevas categorías como la de “narraciones documentales”, “literaturas factuales” o “novelas sin ficción” para citar un caso mexicano, el de Jorge Volpi y su *Novela criminal* de 2018, donde a modo de “Advertencia” le dice al lector:

Lector, estás por adentrarte en una novela documental o novela sin ficción. Ello significa que, si bien he intentado conferirle una forma literaria al caos de la realidad, todo lo que aquí se cuenta se basa en el expediente de la causa criminal contra Israel Vallarta y Florence Cassez, en investigaciones periodísticas previas o en las declaraciones

<sup>1</sup> Véase el artículo de Paula Klein y Cécile Quintana, en este libro: “Poéticas del archivo en las narrativas documentales del Cono Sur: ¿un modelo extensible a las escrituras mexicanas de la ‘posmemoria’ del 68?”

y entrevistas concedidas por los protagonistas del caso. Si bien me esforcé por contrastar y confirmar los testimonios contradictorios, muchas veces no me quedó otra salida que decantarme por la versión que juzgué más verosímil. Para llenar los incontables vacíos o lagunas, en ocasiones me arriesgué a conjeturar —a imaginar— escenas o situaciones que carecen de sustento en documentos, pruebas o testimonios oficiales: cuando así ocurre, lo asiento de manera explícita para evitar que una ficción elaborada por mí pudiera ser confundida con las ficciones tramadas por las autoridades (1era página).

Otros escritores mexicanos, como Cristina Rivera Garza, han llevado a cabo este tipo de reflexión sobre el estatus del archivo. En su primera novela *Nadie me verá llorar* (1999), la tamaulipeña lo ha procesado como una forma de escritura “desapropiada”<sup>2</sup> —según el concepto expuesto en su ensayo *Los muertos indóciles* (2013)—; primero revisó los archivos médicos del hospital psiquiátrico La Castañeda como un material científico para su tesis, y luego los reactivó como un material literario para su novela protagonizada por Matilda Burgos, dando a los enfermos que entregaban sus confesiones y testimonios, como a los médicos que los comentaban, el estatus de *coautores* de los archivos.

Aunque mencionamos casos mexicanos, no podemos eludir el hecho de que el uso y cuestionamiento del documento como fuente activa y literaria lo han integrado sobre todo la generación de la posmemoria del Cono Sur. Son varios escritores interesados en la escritura de una memoria “mediada” (Hirsch, 2008) para contar, desde el presente, el trauma del pasado dictatorial que han vivido como testigos de “segunda categoría”, es decir, como niños o adolescentes. Más que nunca puede considerarse esta escritura

<sup>2</sup> “Desapropiar significa, literalmente, desposeerse del dominio sobre lo propio [...]. Una poética de la desapropiación bien puede involucrar estrategias de escritura que, como las apropiacionistas, ponen al descubierto el andamiaje de tiempo y el trabajo comunal [...]” (2013: 270).

de la memoria colectiva, personal y familiar, como un “tejido de citas”, según la definición del texto literario de Barthes cuando en 1968 declaró en su estrepitoso artículo “La muerte del autor”. Este “tejido” de la posmemoria está hecho de varias hebras que se cruzan azarosamente: las imágenes personales, el relato y el recuerdo de los propios padres junto con los archivos públicos o familiares. ¿El punto de partida será un pasado que pesa tanto como una deuda, acorde con lo que Ricoeur aclara al decir: “la idea de deuda es inseparable de la de herencia” (2000: 537)? Estas relaciones que combinan tanto realidad como ficción, por ser reflejo de algo que se hereda y se inventa a la vez, según subraya el chileno Alejandro Zambra (“he abusado de algunos recuerdos, he saqueado la memoria y también, en cierto modo, he inventado demasiado” [2011: 64]) son finalmente las que se ajustan a lo que Ludmer, en *Aquí, América latina. Una especulación*, cataloga como “realidadficción” (2010), justo ahí donde termina y se diluye la frontera entre ficción y no ficción.

Nos parece que desde la perspectiva de la posmemoria también nos podemos acercar a la reescritura del 68 en México. Junto a quienes vivieron o presenciaron los hechos, se implicaron con distinto grado de conciencia política o ambivalencia, desde el frente, la distancia o la lejanía —Revueltas, Monterroso, Pitol, Mendoza, Ponce—, los “herederos” establecen otro tipo de relación con una memoria que les es a la vez propia y ajena. Así, Jorge Volpi, nacido en 1968, publica en 2006 *La imaginación y el poder. Una historia intelectual de 1968*. También Fabrizio Mejía Madrid, nacido en 1968, publica su novela documental *Esa luz que nos deslumbra* (2018).

¿Cómo analizar el sentido del doble posicionamiento del líder Luis González de Alba, al publicar en eco a su novela *Los días y los años* de 1971, un nuevo texto en 2008 titulado *Otros días, otros años*, como si creara su propio distanciamiento crítico y transformara su memoria en posmemoria? ¿Qué espacio recóndito de

la memoria del 68 hurga Bolaño al escribir su novela *Amuleto* (1999)? ¿Qué legado deja sobre el 68 mexicano aquel escritor chileno exilado; aquel a quien la “generación de los herederos” podría reconocer, tal vez, como única figura tutelar tras la muerte de los renegados padres del Boom? ¿Qué distancia crítica logra crear con los hechos y su relación?

El acercamiento posmemorial adquiere mayor resonancia en obras que abordan el 68 desde la perspectiva del trauma, trátese del trauma colectivo de Tlatelolco o del trauma personal de la Auxilio de *Amuleto*, encerrada varios días en los baños de la Universidad mientras ésta es ocupada por los militares. Escribir en la inmediatez de los hechos o a la distancia en el tiempo con 10, 20, 30, 40 y ahora 50 años son diferentes formas de enfrentarse al trauma. Si bien, como subraya Paul Ricoeur, la memoria puede tener distintos papeles, en el caso de traumatismos, corresponde a una tentativa de exorcismo: “el deber de memoria funciona como una tentativa de exorcismo en una situación histórica marcada por el miedo a los traumatismos sufridos durante las dictaduras [...]” (109). Entonces la cuestión del cuándo viene siendo tan importante como la del cómo; así lo dialectizó Jorge Semprún en su libro *La escritura o la vida*. En una entrevista en la librería Gallimard en 1994, cuando salió su libro, se esmera en explicarlo:

Cuando regresé de Buchenwald, a finales de 1945, tenía un poco más de veinte años. Desde que tenía siete, había decidido ser escritor. A mi vuelta, quise pues escribir sobre la experiencia que acababa de vivir. Algunos meses más tarde, después de haber escrito, reescrito y destruido cientos de páginas, me di cuenta de que, a diferencia de otras experiencias, entre las cuales la de Robert Antelme y sobre todo la de Primo Levi, que se extrajeron del horror de la memoria por la escritura, me pasaba exactamente lo contrario. Quedarme en esta memoria, significaba no lograr escribir un libro y tal vez llegar al suicidio. Por eso decidí abandonar la escritura para escoger la vida. De ahí el título.

Y esa "o" [...] Mucho tiempo después, en 1987, estaba escribiendo *Netchaiev ha vuelto* y, un sábado de abril, estaba contando una escena en que uno de los personajes de la novela regresaba a Buchenwald para tratar de encontrar a un compañero de resistencia deportado. Supuestamente, iban a ser dos páginas. Pero aquel día la escritura se descaudaló completamente. Me encontré escribiendo otro libro en primera persona: eran las primeras páginas de *La escritura o la vida*. El inconsciente, o no sé qué, me había hecho una jugada: aquel sábado 11 de abril era el aniversario de la liberación de Buchenwald y la primera noticia que escuché al día siguiente fue el anuncio del suicidio de Primo Levi... En estas condiciones, era obvio que necesitaba llevar a cabo este libro. Me tomó mucho tiempo.

Reanudando la reflexión sobre el uso asumido de documentos en literatura, nos podemos interrogar incluso sobre la manera en que debe pensarse el propio texto literario como un documento. Este planteamiento lo desarrolla Ivan Jablonka en sus trabajos sobre la historia vista como una práctica discursiva. A la hora de revisar las condiciones de escritura de la historia desde el siglo XXI, esta propuesta nos permite enmarcar el caso hispanoamericano que nos ocupa dentro de una perspectiva más global. En realidad, Jablonka reflexiona no sólo sobre las escrituras del presente sino del futuro, preguntándose qué forma tendrán los escritos de las ciencias sociales el día de mañana. A partir del libro que escribió sobre su propia familia, *Histoire des grands-parents que je n'ai pas eus* (2012), se hizo los cuestionamientos teóricos que expone y sintetiza en *L'histoire est une littérature contemporaine. Manifeste pour les sciences sociales* (2014). En la línea de De Certeau (*La escritura de la historia*, 1975), Jablonka postula que la historia no es ficción, pero sí es un texto, y como tal puede aprovechar los recursos de la literatura para asumirse y apreciarse como un producto textualmente logrado; a su vez, la literatura, aunque sea ficción, puede crear conocimientos en el área de las ciencias sociales: "Ahí

se sitúa el punto de encuentro entre historia y literatura. Antes de ser una disciplina universitaria, la historia es un viaje en el tiempo y el espacio, una investigación fundada en un razonamiento; la literatura, sin necesidad de someterse a la ficción, es un trabajo sobre la lengua, una construcción narrativa, una voz singular, una emoción, una atmósfera, un ritmo, una apertura a un más allá, así como un canon pensado por las instituciones” (Jablonka, 2014: III). En este punto de encuentro hemos querido situar también nuestro lugar de enunciación crítico con un posible y muy modesto efecto especular, así como lo sugiere Jablonka, al considerar que también la crítica puede ser *creación* en el sentido de que no sólo es un montaje de citas y comentarios sino un trabajo de “imaginación, audacia y rigor” (II).<sup>3</sup>

### Bibliografía

- Barthes Roland, “La mort de l’auteur” (1968), en *Le bruissement de la langue*, Paris, Ed. Seuil, 1984.
- Bolaño Roberto, *Amuleto*, Barcelona, Anagrama, 1999.
- Certeau (de) Michel, *La escritura de la historia*, Paris, Gallimard, 1975.
- González de Alba Luis, *Los días y los años* [1970], México, Era, 1998.
- , *Otros días, otros años*, México, Planeta, 2008.
- Hirsch Marianne, “The generation of postmemory”, in *Poetics Today* 29 (1), pp. 103-128, 2008.
- Jablonka Ivan, *L’histoire est une littérature contemporaine*, Paris, Ed. du Seuil, 2014.

<sup>3</sup> Advertimos que todas las traducciones de este libro son de los autores.

- \_\_\_\_\_, *Histoire des grands-parents que je n'ai pas eus*, Paris, Broché, 2012.
- Ludmer Josefina, *Aquí, América latina*, Buenos Aires, Eterna Cadencia Editora, 2010.
- Mejía Madrid Fabrizio, *Esa luz que nos deslumbra*, México, Grijalbo, 2018.
- Ricoeur Paul, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, 2000.
- Rivera Garza Cristina, *Los muertos indóciles*, México, Tusquets, 2013.
- \_\_\_\_\_, *Nadie me verá llorar*, México, Tusquets, 1999.
- Semprún Jorge, *La escritura o la vida*, Barcelona, Tusquets, 1997 [1° ed. 1994].
- \_\_\_\_\_, Entrevista Librería Gallimard 1994, <http://www.gallimard.fr/catalog/entretiens/01029405.htm> (última consulta febrero 2019).
- Volpi Jorge, *Novela criminal*, México, Alfaguara, 2018.
- \_\_\_\_\_, *La imaginación y el poder. Una historia intelectual de 1968*, México DF, Era, 2006 [1° ed. 1998].
- Zambra Alejandro, *Formas de volver*, Barcelona, Anagrama, 2011.

## PANEL Y CONCEPTO DE “FICCIÓN” Y “NO FICCIÓN”

INSTITUTO VENEZOLANO DE INVESTIGACIONES LINGÜÍSTICAS Y LINGÜÍSTICAS APPLICADAS (IVILA)

PLAZA BOLÍVAR

2014

El presente trabajo tiene como objetivo principal analizar el concepto de ficción y no ficción en el contexto de la lingüística y la comunicación. Se exploran las diferencias entre los textos literarios y los textos informativos, así como el papel del lenguaje en la construcción de la realidad. Se discuten ejemplos de textos que pueden ser considerados como ficción o no ficción, dependiendo del contexto y del propósito del autor. El estudio se basa en una revisión de la literatura existente y en el análisis de textos seleccionados. Se concluye que la distinción entre ficción y no ficción no es absoluta y puede variar según el contexto y el lector. El lenguaje juega un papel crucial en la creación de mundos ficticios y en la transmisión de información real.



**SUCESIVAS REVERBERACIONES DEL 68:  
DEL ACONTECER A LOS DECENIOS DE LA(S)  
MEMORIA(S)**

**Florence Olivier,**

**2018: Conmemoración universitaria tras 50 años  
de memoria política y silencio oficial**

DESDE HACE 50 AÑOS, cada 2 de octubre se convocan manifestaciones en la Plaza de las Tres Culturas para recordar y denunciar la masacre de Tlatelolco y acuden, generación tras generación, los manifestantes. Desde hace 50 años, se lucha con testimonios e investigaciones periodísticas y académicas contra la ausencia de reconocimiento oficial de las exactas circunstancias en que el gobierno de Díaz Ordaz llevó a cabo aquel desmedido acto de represión. Desde hace 50 años, aniversario decenal tras aniversario decenal, se rememora con especial dedicación el movimiento estudiantil del 68, se interpreta y vuelve a interpretar su alcance político, se aprecia y critica cuantas obras testimoniales y literarias inspiradas por los acontecimientos se han publicado en los últimos años. Similares efemérides decenales se celebran en otros países

donde el año 68 fue marcado por movimientos estudiantiles de corte más revolucionario, singularmente en Francia, o por movimientos políticos antiautoritarios como el de la ex Checoslovaquia. Sin embargo, en México, debido al trauma del 2 de octubre que golpeó e interrumpió de tajo el movimiento, el fiel retorno del trabajo de la memoria histórica y política se ve inextricablemente vinculado a una dimensión emotiva elegíaca. El duelo colectivo por los muertos de Tlatelolco fue imposibilitado desde el momento de los hechos por la censura gubernamental, la desinformación, la atención mediática de inmediato volcada hacia los Juegos Olímpicos, y ha propiciado una mitificación del movimiento que no se han cansado de denunciar muchos de sus participantes. Así lo deplora Paco Ignacio Taibo II en 68, su breve libro de memorias del movimiento:

El dos de octubre substituye en la memoria los 100 días de la huelga. El 68, por la magia negra del culto a la derrota y a los muertos, se vuelve Tlatelolco. Quizá porque no estuve allí [...], quizá por eso pude escapar al maleficio. El movimiento era lo otro. Y seguía. (103)

En el verano de 2018, a 50 años del 68, la Universidad Nacional Autónoma de México, en colaboración con el Instituto Politécnico, El Colegio de México y la Universidad Iberoamericana, conmemora día a día el movimiento, bajo el logo M68, con un sinnúmero de eventos culturales y un magno coloquio internacional. Con esta conmemoración emprendida por las mismas instituciones universitarias donde los estudiantes de aquel año fueron inventando sobre la marcha y sosteniendo su movimiento de protesta, se institucionaliza, al menos en el ámbito académico y cultural nacional, la memoria histórica del 68. En el ámbito político oficial, en cambio, aún no llega la hora del desagravio por la represión infligida al movimiento, y de esta suerte permanece actual la petición de deslinde de responsabilidades que incluía entre sus seis puntos el

pliego petitorio del Consejo Nacional de Huelga de los estudiantes. En Argentina, en Chile, en Colombia, y con vicisitudes varias, las políticas públicas de la memoria, inscritas en una sensibilidad y un fenómeno contemporáneo de amplitud internacional, han permitido la creación de parques o de museos de la memoria que recuerdan la represión ejercida por las dictaduras militares en los dos países del Cono Sur o, en Colombia, la violencia del conflicto armado interno. En México, si bien existe desde octubre de 2007 el Museo Memorial del 68, éste se halla situado en un espacio de la UNAM, el Centro Cultural Universitario Tlatelolco. Más allá de la duda sobre los reales alcances catárticos que encierra toda institucionalización de un duelo colectivo, ¿podría verdaderamente oficializarse el duelo por los muertos de Tlatelolco? Por supuesto, siempre y cuando el gobierno reconozca oficialmente como crimen de Estado la masacre del 2 de octubre y declare un duelo nacional a posteriori. Al igual que en otros muchos casos de crímenes de Estado, no ha sucedido tal duelo oficial por los muertos de Tlatelolco, cuya cifra exacta y la mayoría de cuyas identidades aún permanecen desconocidas.

En imperativa compensación al silencio oficial, la progresiva y necesariamente polémica elaboración de una memoria escrita del movimiento ha proseguido decenio tras decenio a la par que muy diversas incursiones literarias en torno al tema.<sup>1</sup> En el estire y afloje entre la necesidad primera del testimonio o del análisis político y cultural y los intentos literarios por hallar unas expresiones en

<sup>1</sup> Tal elaboración dio lugar a sucesivas relecturas del movimiento a la luz del curso que iba tomando la historia política mexicana, escandida por elecciones presidenciales que en dos ocasiones coincidieron con significativos aniversarios decenales del 68: a los 20 y a los 50 años del movimiento, en 1988 y en 2018. En ambos casos se trata de años electorales excepcionales para la izquierda mexicana: en el 88 la oposición al PRI consideró que sólo el fraude pudo llevar a la presidencia a Carlos Salinas de Gortari frente a Cuauhtémoc Cárdenas, candidato del Frente Democrático Nacional; en julio de 2018 resultó elegido con abrumante mayoría Andrés Manuel López Obrador, candidato de Morena en la coalición "Juntos haremos historia".

la poesía, el teatro, la novela o el cuento que le rindieran estética justicia a ese episodio nacional fue constituyéndose una llamada “literatura del 68”.

### **1988: ¿literatura del 68 o literatura sobre el 68?**

#### ***La revista Zurda: aproximaciones marxistas***

Sin embargo, desde la perspectiva de una crítica literaria de corte marxista llegó a verse denegada la pertinencia de tal denominación. En agosto de 1988, la conjunta publicación, en un número extraordinario de la revista *Zurda*<sup>2</sup> titulado “A 20 años del ’68”, de dos artículos contradictorios sobre la literatura del 68 da fe del alto grado de exigencia ideológica que a la sazón aún pesaba por parte de la izquierda cercana al ex Partido Comunista Mexicano sobre las obras literarias que se habían atrevido a tratar del movimiento. Por un lado, en un breve artículo, el novelista Gerardo de la Torre juzgaba con cierto optimismo que, si bien algunos afirmaban que no existía a la fecha el gran texto literario del 68, este texto sí existía de forma diseminada “en la obra de muchos: en el reportaje, en la poesía, en el cuento, en la novela” (1988: 110). Por el otro, el poeta y periodista Roberto López Moreno sugería la inexistencia de tal texto fragmentario desde el mismo título de su artículo “¿Existe la literatura del ’68?”. Alegando que, a diferencia de lo que podía

<sup>2</sup> Andrés Ruiz recordaba así las circunstancias de la creación de la revista *Zurda*, en un inicio amparada por el PSUM y luego independiente, en un texto leído en ocasión de la presentación del tercer número: “Surgida [*sic*] del entonces Partido Socialista Unificado de México (PSUM), un grupo de trabajadores del arte, militantes de ese partido político, dio curso a la creación de un medio de expresión que, sin marginar los legítimos intereses de su organización, no se cerrara a la contribución, necesariamente plural, del trabajo intelectual. [...] Ya independientes, los compañeros que hacen posible la salida de *Zurda* se encontraron ante el problema, nada menor por cierto, de editar la revista.”, *Zurda*, núm. 4, “A 20 años del ’68”, Número extraordinario segundo semestre de 1988, p. 182.

sucedan en el ámbito de las artes plásticas en cuyo marco habían surgido colectivos creativos animados por un espíritu afín al del movimiento, si bien existían obras literarias sobre el 68, éstas lo abordaban desde una exterioridad que las deslegitimaba como expresión del movimiento. Más aún, el despliegue retórico de su extenso, polémico y no poco didáctico artículo recurría a la pregunta anafórica “¿Cuál *parteaguas*?” para cuestionar la opinión, según él infundada, de que el 68 habría producido cambios en los medios, el sistema y las formas literarias mexicanas. Entre la denuncia de la permanencia en puestos institucionales de “los grandes *capos*, los amafiados con el poder, los que también llegaron a escribir obras sobre el '68 y que siguen siendo los grandes *capos* de ahora” (López Moreno, 1988: 124), el amargo lamento acerca de la despolitización de las nuevas generaciones de literatos y el desamparo o la orfandad literaria en que, a su juicio, habían quedado los actores del movimiento, la posición de López Moreno pretendía deslindar la literatura escrita por los “ajenos”, e incluso por los “propios”, de una anhelada e inexistente corriente estética literaria nacida del movimiento estudiantil.

De modo menos dogmático, más pragmático y generoso, Benjamín Araujo firmaba en el mismo número de *Zurda* una reseña o balance bibliográfico de los libros del 68 publicados a la fecha, ensayos y testimonios incluidos. Para la crítica actual no carecen de interés sus observaciones. Su primera aseveración deslinda entre tres tendencias en el análisis del movimiento estudiantil: la mitificación, ya sea la sentimental subjetiva o la mágico religiosa; la escéptica, que “niega que el '68 haya tenido repercusión alguna” (Araujo, 1988: 177); y la “rendija” crítica cuyo “haz de luz [...] parece colocar en su dimensión correcta, justa, el acontecimiento que, hace veinte años, convirtió en *otro* este país” (*ibid.*). Encabezando su recuento bibliográfico con las conclusiones que sacara de sus lecturas, afirma que “el '68 es asumido por la crónica, la poesía y la novela, antes que por el ensayo, que, por su naturaleza, sería el

medio natural, al menos teóricamente, para atrapar un suceso como el que nos ocupa, materia para la sociología o para la politología, para el análisis" (*ibid.*). Tomando en cuenta la marcada dimensión literaria de la crónica, encarece sobre su conclusión de que el "tema se refugió en la literatura, antes que en el análisis" (*ibid.*), y subraya el carácter temático de esta presencia para coincidir con López Moreno acerca de la distinción entre la existente "*literatura sobre el '68*", sea de ficción o de no ficción, y la inexistente "*literatura del '68*" (1988: 178). No por ello descarta de la "rendija" crítica ni deja de elogiar algunas de las obras literarias que enlista cronológicamente. De *La noche de Tlatelolco* (1971) de Elena Poniatowska, subraya que es un "clásico del tema, y también, clásico del género: la crónica periodística, género que asume con plenitud, con gran plenitud, que no es detrimento para su intención literaria" (*ibid.*). Equipara en calidad, sin menoscabo de sus diferencias ideológicas, *Días de guardar* (1970) de Carlos Monsiváis y *Postdata* (1970) de Octavio Paz, libros de los que comenta: "La crónica y el ensayo; la lucidez como elemento común. Campos diversos de definición, no obstante" (*ibid.*). Define *Los días y los años* (1971) de Luis González de Alba como "un testimonio de altas dotes reflexivas" (*ibid.*).

### ***Crítica académica:***

#### ***las novelas mexicanas y el 68 según Evodio Escalante***

Si para la crítica literaria marxista aún resultaba imperativo en 1988 hacer tal distinción, cuanto más que se trataba de evaluar la relación, intrínsecamente estética y por ende no directamente política, de la literatura con el movimiento estudiantil, la crítica literaria más libre de presupuestos ideológicos que escribía pocos años antes un Evodio Escalante valoraba cuatro novelas precisamente por lo acertado de su acercamiento estético al 68:

Cuatro novelas mexicanas, me parece, logran —cada una a su modo— insertarse en este horizonte del 68 sin caer en la mitificación o la caricatura involuntaria. Habría que mencionarlas no sólo porque logran asimilarse el 68 —mostrándolo, transformándolo, poniéndolo a distancia— sino porque hay en ellas una forma novedosa de novelar. *Palinuro de México*, de Fernando del Paso (1977), *Si muero lejos de ti*, de Jorge Aguilar Mora (1979), *Al cielo por asalto*, de Agustín Ramos (1979), y *Pretextos*, de Federico Campbell (1979), no forman un bloque, no se parecen sino en el hecho de que cada una muestra un camino narrativo distinto al de las restantes, y en que todas, a su modo, hablan del 68 sin caer en el panfleto o la ridiculización barata. No puede prescindirse de ellas si se quiere tener una visión del estado de la novela mexicana más reciente. (1982: 83-84)

Al asociar innovación en la forma novelesca a justo tratamiento del tema del 68, el comentario de Escalante parecería ir a contrapelo de un aspecto de la argumentación de López Moreno según la cual la literatura “sobre” el 68 no había podido crear formas novedosas que la distinguieran como corriente formal, a diferencia, por ejemplo, de lo que había sucedido con la novela de la Revolución. Concedámosle a López Moreno que, en efecto, la innovación en el género de la novela que trataba del 68 se correspondía con la búsqueda estética individual de tal o cual escritor antes que con una corriente estética nacida del movimiento estudiantil. No dice otra cosa al cabo Evodio Escalante al subrayar la singularidad de cada una de las cuatro propuestas novelescas que presenta. Por lo demás, su artículo crítico no pretende caracterizar una “literatura del 68”; la simple lectura de su título, “La novela mexicana y el 68”, atestigua cómo Escalante piensa en términos de libre relación —que no de pertenencia, certificado de origen o propiedad— el tratamiento del hecho histórico en la novela. Si Escalante supone que el acontecer histórico se ve “asimilado” por la novela, Benjamín Araujo, por su parte, al señalar que el 68 es “asumido” por la literatura, recurre a

un término de discreta resonancia moral que insinuaba que las obras y sus autores cargan con el acontecer histórico. Y asoma allí la tan trillada y jamás resuelta cuestión de la responsabilidad ética de la literatura con la historia política y con la política a secas.

En suma, se plantea implícitamente entre estos textos críticos de los años ochenta la disyuntiva entre la fe literaria en la legitimidad de tal o cual escritor, no forzosamente militante ni activista, para abordar individualmente el 68 y la convicción de que tendría mayor legitimidad una literatura guiada por una visión histórica y política, amén de estética, que le hiciera eco al carácter colectivo del movimiento. Para ilustrar cuál hubiera podido ser ésta, López Moreno cita a Gonzalo Martré, autor de la novela *Los símbolos transparentes* (1978) y del estudio *El movimiento popular estudiantil de 1968 en la novela mexicana* (1988), quien recalca que “no existe la mejor novela del 68, porque no hay un solo autor que haya integrado en una sola obra los diversos estratos sociales del MPE '68” (Zurda, López Moreno, 1988: 122). Radical, López Moreno arguye que, al no constituir los sectores estudiantiles una clase social ni ser más que expresiones minoritarias los diversos estratos sociales del movimiento, nunca entraron en contacto con las grandes masas populares y no se produjo verdaderamente una integración sociopolítica que representase “a todo un pueblo en movimiento” (Zurda, López Moreno, 1988: 123). Considera que sólo hubiese podido propiciar tal integración la existencia de un partido político real.<sup>3</sup>

Con todo, los citados críticos coinciden al advertir el peligro que implica la mitificación literaria del movimiento, la cual traicionaría el alcance histórico y el sentido político del 68. Así, observa Evodio Escalante:

<sup>3</sup> Desde luego, este calificativo por parte de un miembro del PSUM remite a la tesis de la “irrealidad” del Partido Comunista Mexicano que desde los tempranos sesenta había formulado José Revueltas en su *Ensayo sobre un proletariado sin cabeza* (México, Logos, 1962).



Para el historiador como para el novelista (ambos narradores y testigos de la historia) se plantea un problema fundamental: ¿Cómo hablar del 68? ¿Cómo narrar, cómo “historiar” un acontecimiento así? La bronca está en no colocarse ni por encima ni por debajo de los acontecimientos, para no caer en el error de revestirlos con el halo de una visión mítica que los neutralizará, comercializándolos, y para no convertir tampoco la épica social en un torpe reflejo de la corrupción ambiente, que no sabe uno de dónde viene ni a dónde va. (1982: 83)

De hecho, uno de los puntos ambiguos del discurso de la crítica estriba en el uso indiscriminado de la denominación “el 68” para remitir ya al acontecimiento de la matanza de Tlatelolco ya a la dinámica viva del movimiento estudiantil. Lo demuestra el artículo de Escalante, que en su inicio sólo se refiere a la matanza, inscribiendo así las cuatro novelas que comenta en el horizonte de la narración del trauma político y de la expresión del duelo por los muertos de la plaza de las Tres Culturas. Y es que la elaboración de un “historiar” novelesco de aquel aspecto del 68 requería, como lo subraya el crítico, un tiempo de sedimentación del o los acontecimientos: no menos de una década. Si bien, a fines de los setenta el movimiento atañía a la historia reciente, y si por ello mismo no pertenecen en rigor *Palinuro de México*, *Si muero lejos de ti*, *Al cielo por asalto*, ni *Pretextas* a lo que, escrito a 30, 40 o 50 años del movimiento, se define como “literatura de la memoria”, sí encerraban, por su expresión parcialmente elegíaca, aun distanciada, las semillas de esa perspectiva.

Ello para la novela, esto para la no ficción: poco después, a 12 años del 68, publicaba Elena Poniatowska una revisión de la dinámica del movimiento estudiantil entre las cinco crónicas que recoge su libro *Fuerte es el silencio*.<sup>4</sup> La cuarta de forros de la edición de

<sup>4</sup> El libro incluye: “Ángeles de la ciudad” (sobre la migración rural); “El movimiento estudiantil de 1968”; “Diario de una huelga de hambre” (sobre la huelga en la Catedral

Era resulta elocuente respecto de la dimensión memoriosa, a contrapelo del silencio de la historia oficial, del trabajo de la cronista,

Hay una historia nacional que se escribe todos los días, y todos los días se borra. Es la historia secreta de esta década, el secreto a voces de las aspiraciones y luchas populares y sus héroes y mártires, que sólo aparecen fugazmente en las páginas rojas de los diarios. De cara a esto, una vez más es Elena Poniatowska la relatora de aquello que se querría relegar al olvido, la cronista de nuestros tiempos... (Poniatowska, 1980: 4ta de forros)

No menos elocuente es la declaración de intención de la autora al principio de su texto sobre el 68: “Esta crónica intenta seguir la trayectoria del movimiento estudiantil de 1968, no para redimirlo de sus errores, sino, y de nuevo como lo dice Monsiváis, porque ningún homenaje a ese gran momento de nuestra historia está de más” (35-36). La escritora procura, en este caso, no sólo registrar la memoria del trauma sino recordar la vivacidad y energía del movimiento.

### **1998: historia intelectual y memoria poética**

Si a finales de los setenta y principios de los ochenta se homenajeaba en la crónica o elaboraba en la novela la historia, todavía reciente, del 68 y si en 1988 aún se cuestionaba, desde la izquierda partidista en la que militaban ex miembros del movimiento, la legitimidad de la denominación “literatura del 68”, el aniversario

---

metropolitana de las madres de desaparecidos); “los desaparecidos”; “la colonia Rubén Jaramillo” (sobre la fundación en 1973 de una colonia popular en Cuernavaca mediante invasión de tierras y la consiguiente represión).

de los 30 años del movimiento inaugura una nueva etapa de elaboración crítica y estética del 68. En 1998 y 1999, aparecen, en el linaje de la no ficción, el ensayo de Jorge Volpi *La imaginación y el poder*, publicado por Era,<sup>5</sup> y, en el de la ficción, la novela *Amuleto* de Roberto Bolaño, publicada en Barcelona por Anagrama. Para ambos escritores, el mexicano y el chileno, 1968 guardaba un valor biográfico esencial, aunque, por obvios motivos generacionales, del todo ajeno al movimiento estudiantil: ese año nació Jorge Volpi; ese año llegó por primera vez a México el entonces quinceañero Roberto Bolaño. El primero dedica su ensayo a sus padres, cuya juventud coincidió con el 68; el segundo dedica su novela a la memoria de su amigo mexicano el poeta Mario Santiago, fallecido en 1998. El libro de Jorge Volpi, acucioso analista de la relación que mantuvieron con el movimiento estudiantil mexicano y con la actualidad internacional los intelectuales mexicanos de *La cultura en México*, suplemento del semanario *Siempre!*, se sitúa en la tradición del observador crítico externo que inaugurara Carlos Monsiváis al calor de los hechos. La breve novela elegíaca de Roberto Bolaño le da la palabra a una errante poeta uruguaya, inspirada en la muy real Alcira Soust Scaffo, figura marginal del movimiento o compañera de ruta de los estudiantes, para recordar desde adentro uno de los momentos más represivos y traumáticos del movimiento: la ocupación de la Ciudad Universitaria por el ejército en el mes de septiembre. Esta posición a la vez céntrica y marginal del personaje recoge, desplazándola del ámbito de lo esencialmente político a la región de lo primordialmente poético, aquella que sostuvo muy activamente José Revueltas en aquellos meses del movimiento como miembro del comité de lucha de la

<sup>5</sup> Con la publicación en la editorial Era de su ensayo sobre los intelectuales mexicanos y el 68, Jorge Volpi se inscribe en una tradición. Recordemos que, en su momento, esta misma editorial había publicado las crónicas inaugurales de Elena Poniatowska y Carlos Monsiváis sobre el 68, *La noche de Tlatelolco* y *Días de guardar respectivamente*.

Facultad de Filosofía y Letras. Literatura del 68 y sobre el 68 se conjugan y confunden nuevamente en estas posturas que reasumen los discursos sostenidos en una y otra obra.

***Inspiraciones: el diario de José Revueltas  
y las crónicas de Carlos Monsiváis***

Pero volvamos a los escritos de origen y, muy específicamente, a los textos políticos, ora analíticos, ora programáticos, y al diario que redactó José Revueltas a medida que cobraba amplitud el movimiento, primero desde el mismo centro de los acontecimientos y decisiones: la Ciudad Universitaria y, tras la ocupación militar de CU, en sucesivos lugares de refugio. Recogidos bajo el título "El movimiento", constituyen la primera parte del libro póstumo *México 68: juventud y revolución*, cuya edición corrió a cargo de Andrea Revueltas y Philippe Chéron. El volumen, genéricamente heterogéneo, también incluye, en su segunda parte, un conjunto de textos programáticos y teóricos sobre la autogestión universitaria y, en la tercera, otra serie de textos escritos entre el 29 de noviembre de 1968 y el 7 de mayo de 1971 desde la cárcel de Lecumberri, donde Revueltas prosiguió su labor política en relación con el movimiento. Los escritos de orden estrictamente político de la primera parte permiten comprobar la agudeza analítica del avezado militante marxista que era Revueltas, capaz de definir la naturaleza del movimiento, de proponer un texto que sintetice sus objetivos, de prever tácticamente la reacción y capacidad represiva del gobierno de Díaz Ordaz o de opinar certeramente sobre la pertinencia de las respectivas posiciones que sostenían en asamblea los comités de lucha de tal o cual escuela o facultad.

Hacia el final de esta primera parte, entreverados con alguno que otro texto político, unos fragmentos más personales, líricos y, en ocasiones, cifrados, se corresponden con la suerte de diario

irregular cuya redacción emprendió Revueltas fuera de CU, ya en situación de cuasi o de total clandestinidad. Titulados por los editores "Gris es toda teoría", numerados de I a IV, cubren el periodo del 18 de septiembre al 15 de noviembre de 1968, durante el cual la represión gubernamental se acentúa cada vez más. El diario se inicia con lo redactado en las horas que, el día 18 de septiembre, antecedieron la ocupación de la Ciudad Universitaria y concluye con apuntes que refieren circunstancias correspondientes a la víspera de la aprehensión del escritor. El apartado I ofrece un vivísimo contraste genérico entre los ordenados apuntes políticos escritos a las 19 horas del día 18, tres horas antes de la ocupación militar, que programan las etapas necesarias para la extensión del movimiento en las fábricas y la integración de la clase obrera a la lucha, y los siguientes y brevísimos fragmentos escritos a vuela-pluma a modo de diario, que recogen los datos de la lucha y de los acontecimientos y circunstancias políticas y personales ocurridos entre el 19 de septiembre y el mitin del 27 de septiembre en Tlatelolco. El segundo, que abarca el periodo del 28 de septiembre al 30 de octubre, incluye entradas más extensas y más cifradas, entre las que destacan la que se corresponde con el día 30 de septiembre en que el ejército desocupa Ciudad Universitaria y, tras una elocuentísima interrupción del 2 al 28 de octubre, la crónica lírica del encierro en uno de los tantos refugios que compartió el escritor con algunos compañeros suyos del Comité de Lucha de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. Los fragmentos III y IV del diario refieren las actividades políticas del escritor y sus traslados de refugio a refugio entre el 9 y el 15 de noviembre.

La hondura del sentimiento de duelo que aqueja a los militantes estudiantiles y a su compañero de lucha tras el 2 de octubre queda secamente consignada en la doble entrada fechada en la noche de aquel miércoles —"Nos enteramos de la terrible matanza, en la Plaza de las Tres Culturas, al terminar el mitin. Recuento de gentes, consternación" (Revueltas, 1978: 79)— y líricamente expresada bajo

el subtítulo “Un fantasma recorre México” en la entrada del 29 de octubre. En este último apartado aparece la reacción de estupor frente al trauma de la represión, traducido en un sentimiento de irrealidad y de expropiación de la experiencia propia del movimiento, que lleva al escritor a considerar al grupo de los militantes sobrevivientes del refugio como seres sobrenaturales, “vivientes y fantasmales a la vez” (Revueltas, 1978: 80), y a experimentar la escritura como un acto extraño que raya en lo absurdo o lo vano:

Escribir... El hecho mismo de escribir es raro, asombroso. No sabe uno lo que significa, qué es esa cosa de unir palabras, en un mundo, en un vacío irrespirable donde parecen haberse roto todas ellas y no atreverse a decir lo que ha pasado, lo que designan: no es el horror sino este vacío, esta orfandad, tantos muertos como nos rodean. En realidad había comenzado a tomar notas desde principios de mayo, antes del Movimiento. Un día u otro las reconstruiré, a la luz siempre nueva –nueva a cada minuto, a cada hora– de esta vida vertiginosa, cambiante, inasible, donde algo que tuvo una enorme o angustiosa importancia en su momento, después nos parece irreal, ensoñado, inverosímilmente vivido, como si nosotros mismos fuésemos nuestro propio cuento, nuestro propio relato distante y dicho por otras gentes. (Revueltas, 1978: 80)

Tras una larga analepsis posterior que escenifica las tensas horas de espera en el refugio en la noche del 2 de octubre, escandidas por la irrupción de estudiantes que lograron escapar de Tlatelolco, testigos directos que relatan lo ocurrido en la Plaza, el fragmento concluye con esta sobrecogedora y terminante afirmación: “Un fantasma recorre México, nuestras vidas. Somos Tlatelolco...” (Revueltas, 1978: 83).

Más allá de la posible alusión a la entonces flamante consigna del mayo francés “Todos somos judíos alemanes”, que expresaba la solidaridad de los estudiantes con el expulsado Daniel Cohn-Bendit,

amén de la cita prestada del *Manifiesto comunista*, la frase condensa el sentimiento colectivo del duelo y de la identificación de los vivos con los muertos.

Contrastando con semejante sentimiento de orfandad, derrota y enajenación, la entrada del lunes 30 de septiembre, día en que el ejército desocupó CU, rinde un apasionado homenaje, salpicado de tan amorosas cuan platónicas declaraciones exclamativas, a la poeta uruguaya Alcira Soust Scaffo, quien, se descubrió, había permanecido doce días encerrada en los baños del octavo piso de Humanidades. Con el haber sobrevivido al hambre, la poeta llega a simbolizar a ojos del escritor la resistencia del Movimiento a la represión. Trenzando la anécdota con la semblanza, Revueltas consigna a lo largo de dos páginas las circunstancias en que descubrieron a Alcira, recuerda cómo, el día 18, ella recibió al ejército con la transmisión a todo volumen de un poema de León Felipe, cuenta cómo la había conocido en un café un año antes. Transcribe el poema en francés que entonces le regaló Alcira y promete escribir más sobre ella “cuando haya tiempo de desarrollar estas notas (¡quién sabe, dios, cuándo!)” y sobre “los poemas suyos que imprimía en el mimeógrafo del comité, por las madrugadas” (Revueltas, 1978: 78). Si bien no pudo Revueltas cumplir su promesa testimonial, la recogió Roberto Bolaño, quien, treinta años después, tomó su relevo al darle la palabra a una Alcira ficcional. En 1999, los tiempos ya son los de la memoria del 68, que encarnará el personaje de Auxilio Lacouture en *Amuleto*.

Tan canónicos como los textos de Revueltas llegaron a ser las tres crónicas del movimiento que recogió Carlos Monsiváis en *Días de guardar*, a dos años del movimiento estudiantil: “Primero de agosto de 1968. La manifestación del Rector”, “13 de septiembre de 1968. La manifestación del silencio” y “2 de octubre/2 de noviembre/ Día de Muertos. Y era nuestra herencia una red de agujeros”. Siguiendo una estrategia narrativa y analítica a la vez, la primera crónica alterna fragmentos titulados “Relación de los

hechos”, dedicados a la historia de los controlados o reprimidos movimientos sociales de protesta en el México postrevolucionario de los últimos decenios, con otros titulados “El pasado inmediato”, que remontan el curso del veloz arranque del movimiento estudiantil, e interpola retratos-tipos de los nuevos actores políticos que son los estudiantes. Dos temporalidades políticas contrastan así de modo patente, dando a entender el vuelco histórico que implican la espontaneidad, la libertad organizativa y la resuelta petición de apertura democrática del novísimo movimiento. La elocuente conclusión extiende de modo casi performativo el acta de nacimiento del movimiento estudiantil tras relatar la conclusión de la manifestación con el discurso del Rector en CU seguido de un vibrante entonar del himno nacional, depurado de su uso institucional y devuelto a la afirmación de la dignidad cívica, por los estudiantes.

La crónica de la manifestación del silencio del 13 de septiembre de 1968, dedicada a José Revueltas, expresa la progresiva adhesión y empatía del cronista con el mudo flujo de los manifestantes. Dubitativo y pesimista en un inicio, atento y memorioso oyente del silencio después, este testigo se escenifica a sí mismo refiriendo sus impresiones en tercera persona para crear una distanciación táctica que señala su postura crítica y garantiza su objetividad. No sólo narra el momento sino que lo engruesa con el recuerdo auditivo de las anteriores manifestaciones, dando a entender la fuerza que ha ido adquiriendo el movimiento al tiempo que analiza *in situ* los valores simbólicos y el impacto político del silencio de los manifestantes. Al entender el silencio, entre otros matices, como autocrítica del movimiento por su uso inicial de cierta retórica política mal heredada, el cronista en un gesto a su vez autocrítico revisa sus conceptos del movimiento y traduce el mensaje que éste le parece emitir:

El mensaje del movimiento era (así le parecía a él ahora de modo inobjetable) sus medios fundamentales: las brigadas y su instinto de



solidaridad, las manifestaciones y su empeñada, terca, obsesiva *creencia real* en la Constitución, en las perspectivas democráticas, en el respeto hacia las leyes. (Monsiváis, 1970: 271)

Como sabemos, la carga elegíaca y la fuerza de protesta de la tercera crónica se ven magistralmente intensificadas por el famoso y ríspido contraste que establece el texto entre la masacre del 2 de octubre en Tlatelolco, el recogimiento acongojado de los deudos en la plaza el 2 de noviembre de 1968, y el espectáculo en que el turismo ha convertido los rituales del día de muertos en Mixquic. Más aún, la crónica de la misma masacre remeda con eficacia, a la vez que refiere los hechos con puntual exactitud, la crónica de los vencidos de la conquista, en una épica de la derrota, la impotencia y la desolación cruzada y mestizada con el relato bíblico de la matanza de los inocentes. La conclusión del texto impone un deber de memoria, ni vago ni sentimental sino preciso y político: "El edificio Chihuahua se erige como el símbolo que en los próximos años debemos precisar y desentrañar, el símbolo que nos recuerda y nos señala a aquellos que, con tal de permanecer, suspendieron y decapitaron a la inocencia mexicana" (Monsiváis, 1971: 305). Sobra decir que el propio Carlos Monsiváis no se desistió de ese deber de análisis del poder y que hasta los años dos mil siguió investigando sobre Tlatelolco a medida que se levantaba la clasificación confidencial de los archivos militares y policiales, junto con Julio Scherer con quien publicó en 1999 *Parte de Guerra, Tlatelolco 68: Documentos del general Marcelino García Barragán: los hechos y la historia* y, en 2002, *Parte de Guerra II. Los rostros del 68*.

### ***No ficción: La imaginación y el poder de Jorge Volpi***

Esta tenacidad, este no soltar la presa, no pudo sino suscitar la admiración ni dejar de estimular a quienes, pertenecientes a nue-

vas generaciones, emprendieron un análisis de la relación crítica que mantuvieron con el poder político, tanto en 1968 como en los siguientes decenios, determinados intelectuales y escritores. Así *La imaginación y el poder* de Jorge Volpi reduplica la distancia crítica de un Monsiváis hacia los sucesos, interesándose ante todo en el clima ideológico del 68 y en sus consecuencias políticas, históricas, culturales. El ensayo pretende dilucidar los encuentros o desencuentros entre los intelectuales mexicanos y el movimiento estudiantil nacional. De hecho, analiza las posturas críticas y los comentarios en la prensa de numerosos intelectuales, entre los cuales destacan los colaboradores del suplemento de la revista *Siempre!*: “La Cultura en México”, primero ante los movimientos estudiantiles internacionales y, más adelante, respecto del nacional a medida que éste cobraba vida y amplitud. La elección del corpus preferencial que constituyen los artículos de los colaboradores de “La Cultura en México” se ve justificada por la orientación crítica y la relativa libertad de expresión que, entre las demás publicaciones culturales de la época, caracterizaba este suplemento, oficialmente dirigido por Fernando Benítez, quien le daba gran latitud como editor a Carlos Monsiváis.<sup>6</sup>

Si bien el título del ensayo parodia el famoso lema del 68 francés “la imaginación al poder” para aludir, antes que a la imaginación de los estudiantes, a la de los intelectuales frente al poder gubernamental mexicano, podríamos leerlo de modo más polisémico. En efecto, ¿cómo dejar de pensar en ese remedo de imaginación, si bien

<sup>6</sup> Cf. la siguiente aclaración de Jorge Volpi: “¿Por qué razón sólo he escogido a *La cultura en México* como hilo conductor de este libro? La idea es seguir el desarrollo, semana a semana, del grupo intelectual más importante y amplio con que contaba el país, seguir su itinerario a lo largo de 1968 como quien narra, asimismo, una crónica de familia. El suyo fue un experimento cultural único, permanentemente dispuesto a criticar, discutir y analizar los sucesos públicos con una voz —o, más bien un conjunto de voces— que contrastaba con la pasmosa uniformidad de los demás medios y, sobre todo, con el monótono discurso del gobierno”, *La imaginación y el poder*, Era, México, 1998, p. 52.

corta no por ello inexistente, del poder y de ciertos intelectuales? Imaginación carente de imaginación, hecha de las fantasías que albergaran el presidente Díaz Ordaz y sus colaboradores acerca de unas supuestas e indefinidas “fuerzas oscuras” empeñadas en desestabilizar el gobierno en el *annus mirabilis* de la Olimpiadas en la ciudad de México. Al presentar las estrategias discursivas que se confrontan en el espacio público mexicano del año 1968, el estudio de Jorge Volpi también se dedica a rastrear la elaboración del discurso gubernamental en torno a tal presuposición, que no análisis, acerca de las causas y móviles del movimiento estudiantil. Esta interpretación, que le permitió al gobierno justificar la sangrienta represión de la protesta, había de verse confortada tras el 2 de octubre por las declaraciones de la escritora Elena Garro, su hija Helena Paz y el miembro del Consejo Nacional de Huelga, Sócrates Amado Lemus, que daban fe de la existencia de una “conjura de los intelectuales”, oculta tras la huelgas estudiantiles. Así, *La imaginación y el poder* pone de relieve el empeño del gobierno mexicano en negar obcecadamente o desatender por incapacidad intelectual la espontaneidad política del movimiento estudiantil, la cual implicaba precisamente un cuestionamiento de la índole del poder gubernamental. Los estudiantes, por su parte —así lo demuestran sus peticiones estrictamente antiautoritarias—, imaginaban la posibilidad de un resquebrajamiento de la autocracia priista gubernamental, anhelo que analistas y políticos habrían de definir como el deseo de una “apertura democrática”. Ejemplar y oportunamente el gobierno de Luis Echeverría Álvarez habría de acuñar y ostentar esta frase como principio de su política durante el siguiente sexenio.

Si bien muchos analistas y políticos han querido ver en el 68 mexicano el origen del proceso que llevó el país a las elecciones democráticas de 1997 y del 2000, Jorge Volpi refuta semejante análisis en el “epílogo” de su ensayo, aunque matiza sus afirmaciones:

Afirmar que el movimiento estudiantil del 68 cambió a México es una metáfora hermosa pero improbable. Resulta difícil creer que la verdadera apertura democrática, iniciada hace muy poco, sea meramente una de sus consecuencias tardías. Tuvieron que pasar varias décadas para que algunas de las peticiones expresadas entonces llegasen a cumplirse [...] Una cosa es que la realidad actual de México no pueda explicarse sin la rebelión juvenil —o sin Madero, o sin Lázaro Cárdenas, o sin la guerrilla zapatista, pero asimismo sin Victoriano Huerta, sin el jueves de Corpus o sin el fraude electoral de 1988—, y otra que éste haya vencido a la represión gubernamental. (1998: 432)

Lo que sí pone de relieve el ensayo es que, pese a la censura y la desinformación sistemática que siguieron la noche de Tlatelolco, el 68 mexicano arrojó una luz cruda y definitiva sobre la naturaleza autoritaria del poder priista.

*La imaginación y el poder* se presenta como una obra teatral en cinco actos y un epílogo, que siguen el desarrollo cronológico de los acontecimientos internacionales y nacionales a lo largo del año. El tercer acto, titulado, no podía ser menos, “la imaginación al poder”, abarca el período del primero de mayo al 21 de julio, incluyendo así el examen pautado del mayo francés. Como tema, el 68 francés se declina de tres maneras: primero, es objeto de una sucinta cronología (3 de mayo-7 de junio), entre las referencias a los movimientos juveniles del 68 en Estados Unidos, Europa occidental y Europa del este; segundo, destaca como materia de análisis de los intelectuales mexicanos cuyos artículos contemporáneos de los hechos se citan profusamente; tercero, es referido a través del testimonio único y relevante de Carlos Fuentes desde París, publicado como reportaje en *La cultura en México* y que dará lugar al libro: *París: La revolución de mayo*. El trabajo de Jorge Volpi, o sea la cuidadosa edición de las fuentes que cita —textos de periodistas e intelectuales— subraya cómo, más allá de simpatías y condenas del movimiento francés, la prensa mexicana,

incluso la más crítica, consideraba que en México no podían surgir parecidas revueltas estudiantiles ya que éstas parecían ligadas a la cuestión de la autonomía universitaria, resuelta en el país desde 1929. Con la salvedad del analista político Francisco Martínez de la Vega, nadie pareció prever el despertar de las llamadas “masas estudiantiles” en México.

Para comentar el 68 francés, *La imaginación y el poder elige*, desde su perspectiva teatral y analítica del 68 mexicano, antes que la voz del coro antiguo, la expresión de los ciudadanos excelsos de la República. Sin embargo, el también novelista que es Jorge Volpi no se resiste a cierta tentación narrativa al resumir cronológicamente los hechos parisinos y, más aún, al citar, editar y glosar los artículos de Carlos Monsiváis, José Emilio Pacheco o Manuel Aguilar, y la crónica de Carlos Fuentes, cuyo cariz novelístico no deja de saludar:

Como podía suponerse, Fuentes era demasiado novelista para describir una mera crónica de los hechos. Por el contrario, su “reportaje” utiliza los mismos recursos narrativos de su obra con la intención de proporcionar relieves y contraluces a los dramas que narra. Así, Fuentes se convierte en un personaje más en el escenario de los jóvenes rebeldes. (1998: 209)

Cierto antecedente narrativo de la novela satírica *El fin de la locura* (2003), que Jorge Volpi dedicó al mayo francés como anamorfosis del 68 mexicano, escenificando a un pícaro mexicano, acrítico imitador de los intelectuales parisinos del llamado “pensamiento del 68”, yace sin duda en esas páginas de *La imaginación y el poder*.

Amén de su vertiente dramático-narrativa, el ensayo también practica la glosa crítica, a la manera de Carlos Monsiváis, de un concretísimo discurso del poder: el informe presidencial de Gustavo Díaz Ordaz leído ante el Congreso el primero de septiembre de 1968. Así, la rigidez genérica del informe presidencial se ve

sometida a un análisis pautado que recoge los recursos retóricos deconstructivos de un Carlos Monsiváis. Jorge Volpi, como novelista y ensayista, ejerce así su derecho a desempeñar todos los papeles y a probar todos los disfraces. De este modo, su glosa a lo Monsiváis del discurso de Díaz Ordaz, cuyo contenido sintetiza esclareciéndolo críticamente en unos 21 puntos cumple su propósito: subrayar la determinación del gobierno, la “institucionalización de la mano dura” y la crudeza de “la guerra ideológica”. En suma, en el género de la no ficción, *La imaginación y el poder* usa las armas retóricas que empuñaron otrora los intelectuales mexicanos de *La cultura en México*, singularmente las de Carlos Monsiváis, para enseñar la naturaleza del poder priista y representar el drama del 68.

### ***Ficción: Amuleto de Roberto Bolaño***

Convirtiendo la anécdota real en motivo de ficción, eligiendo un minúsculo episodio del movimiento estudiantil como reflector de la historia política mexicana y latinoamericana, la novela *Amuleto* de Roberto Bolaño amplía la perspectiva a un nivel continental. No sólo recuerda la represión del 68 en México, sino que también alude al golpe de Estado militar de 1973 en Chile y a los jóvenes latinoamericanos caídos en las guerrillas de los sesenta y los setenta. *Amuleto* vincula el 68 con la experiencia de la generación del post-68, a la que pertenece Bolaño, y participa así del conjunto de obras latinoamericanas que, desde fines de los años noventa, elabora la memoria continental de los crímenes de Estado. Al confiar la palabra a la ficticia poeta uruguaya Auxilio Lacouture, la novela le busca una forma y un valor poéticos al género del testimonio, remodelado por la ficción. La paradójica hazaña y el trauma más agudo de Auxilio coinciden, como sabemos, con los de Alcira Soust Scaffo, sobre quien *Revueltas* se prometía escribir más al enterarse de su reclusión en los baños de la Torre de Humanidades

durante la ocupación de la Ciudad Universitaria. Compañera de los miembros del Comité de Lucha de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM en el 68, Alcira Soust también compartió la vida bohemia de los jóvenes poetas del México de los setenta, entre los cuales se contaba Roberto Bolaño.

En el ya famoso *incipit* de *Amuleto*, Auxilio Lacouture define con firmeza el supuesto género verdadero de su relato: “Ésta será una historia de terror. Será una historia policiaca, un relato de serie negra y de terror. Pero no lo parecerá. No lo parecerá porque soy yo la que lo cuenta. Soy yo la que habla y por eso no lo parecerá. Pero en el fondo es la historia de un crimen atroz” (Bolaño, 1999: 11) Con semejantes declaraciones, todo queda anunciado de la distancia o la tensión entre la atrocidad del crimen referido —la matanza de Tlatelolco; las violentas represiones que emprendieron las dictaduras en el Cono Sur— y la voz de quien la va a proferir.

La forma del monólogo dramático escogida para *Amuleto* favorece la sutil aleación entre el lirismo y la ironía, cuando no el humor, que caracteriza la obra del chileno. Errático, a semejanza de la misma memoria, el relato de Auxilio Lacouture se funda en la confusión entre pasado, presente y futuro que devuelve sin cesar la narradora a la actualización del momento de su reclusión en el 68, foco temporal de su decir. Aquella perturbación, atribuible al trauma sufrido por la poeta errante aunque no menos a su personalidad excéntrica o frágil, se confunde con su inspiración, así como sus visiones oníricas o alucinatorias se sustituyen, con no pocos efectos cómicos, a la percepción prosaica, cuando no materialista, que tiene de las circunstancias inmediatas. La cándida grandilocuencia de una de sus oraciones iniciales la sitúa más allá del más remoto tiempo histórico, como mítica Mnemosina, madre de las musas: “Podría decir: soy la madre y corre un céfiro de la chingada desde hace siglos” (*ibid.*). Poco antes de concluir su relato, afirma: “Yo no puedo olvidar. Dicen que ése es mi problema” (144), y vuelve a recordar su encierro en el 68 para declarar que entonces

pensó: "yo soy el recuerdo" (146). Figura de la memoria, mítica e histórica, falible a más no poder pero viva e insistente, fantasiosa y enlutada, Auxilio profiere un discurso prosaico y elegíaco. Su monólogo concluye con un envío lírico sobre el destino de la legión de jóvenes latinoamericanos a quienes, presa de una visión, ve dirigirse cantando, cual nueva cruzada de los niños, directamente al abismo al que da un alto e inmenso valle. Al discernir los acentos del amor tras aquellos, guerreros, de su canto, lamenta que junto con ellos mueran su valentía y generosidad, su deseo y su placer. Queda aquel canto, aquel amuleto.

Queda la poesía, quedan su memoria y su porvenir. En el antepenúltimo capítulo de *Amuleto*, al hilo de otra visión recurrente cuyo escenario es aquel alto y helado valle, Auxilio profiere hilarantes predicciones sobre el accidentado, y a menudo incongruo, porvenir de la literatura del siglo XX, muchas de cuyas novelas famosas se ven prometidas a un definitivo olvido o a insólitas y exóticas resurrecciones. Sin embargo vaticina la metempsicosis de la poesía. La palabra de la poeta vagabunda permite así que la novela introduzca sin solemnidad, en un decir jocosa y patéticamente inspirado, una profesión de fe en el "no poder" de la poesía, por irrisorio que resulte frente a las violencias de la historia.

Así se justifica la firme elección de un discurso contradictoriamente prosaico y lírico, elegíaco y utópico, para esta novela que, antes que abocarse a un discurso testimonial respecto de precisos hechos históricos, da a oír por medio de la voz, a la vez muy subjetiva y polifónica, de su narradora, el traumatismo colectivo, el desencanto ante la falsa esperanza en la revolución y la esperanza en la poesía de toda una generación. La novela de la memoria histórica, tal y como se escribe o se reivindica aquí, se inscribe en una visión de la literatura como auxiliadora, falible o inventiva memoria frente a la historia: aquella, política, de la represión del 68 en México y del terrorismo de Estado en Chile o en la España franquista, aunque no menos la memoria de la utopía revolucionaria-



ria; aquella, artística y literaria, de la poesía y la pintura creadas en el México que conoció Auxilio y, más allá, la memoria de las obras creadas en América y en Europa a lo largo del siglo XX.

La elección de aquel testigo a la vez marginal y central que es Auxilio, confinada en la insólita atalaya que son los baños de la Torre de Humanidades de la UNAM, presa de terror, de consoladores sueños, de pesadillas y alucinaciones debidas a la inanición, imprime al relato una interpretación visionaria, jocosamente surrealista o infrarrealista, de la represión del 68. De ésta, confiesa Auxilio entre lágrimas y risas, ella sólo habrá visto u oído concretamente el comienzo de un episodio: el de la violación de la autonomía de la Universidad por el ejército que ocupa Ciudad Universitaria. Pero el discurso de resistencia que se le presta a la poeta; su lectura en los mismos baños, con los calzones bajados hasta los tobillos, de un poemario del transterrado español Pedro Garfias; sus intentos por transcribir poemas rememorados la convierten en una heroica, patética e irrisoria defensora del honor de la Universidad y el honor de la poesía. Al darle la palabra, la novela retoma, entre otras, aquella consigna política de la memoria del 68: “el dos de octubre no se olvida”, que reformula Auxilio en el flujo de su discurso: “No, en la Universidad no hubo muchos muertos. Fue en Tlatelolco. ¡Ese nombre que quede en nuestra memoria para siempre!” (28).

Trátese de recordar la historia política o la historia literaria y artística, central o marginal, el doble movimiento prospectivo y retrospectivo de la memoria de Auxilio recuerda la necesidad de la transmisión pese a la inconmensurable fuerza del tiempo, que condena las obras literarias al olvido y decuplica el silencio que oculta los crímenes políticos. A la perspectiva de un tiempo histórico se agrega la de un tiempo casi metafísico, fuera del alcance de toda memoria. Tan implacable patrón de medida otorga a los libros un plazo de gracia apenas más cuantioso que aquel que otorga al recuerdo de los hechos históricos más traumáticos que haya vivido una generación. Salvador, el relato de *Amuleto* escapa

sin embargo a su movimiento temporal retrospectivo o prospectivo para ingresar en el presente del decir poético en la última oración de Auxilio, que, en nombre de los sobrevivientes o de la posteridad, celebra el canto de los jóvenes difuntos: "Y ese canto es nuestro amuleto" (154).

A 30 años del movimiento, el ensayo de Jorge Volpi y la novela de Roberto Bolaño recogen tendencias y géneros inaugurales de la literatura del 68 o sobre el 68, convirtiendo así en tradición el conjunto de los escritos anteriores. *La imaginación y el poder* ejercita, entre otros muchos géneros de discurso, la eficiente glosa crítica de los discursos oficiales al estilo de Carlos Monsiváis; *Amuleto* desplaza hacia la ficción, reinventada como canto, las páginas que prometía el testimonio lírico y militante de José Revueltas. El examen del clima intelectual del año 1968 da fe de la fuerza crítica del grupo de *La Cultura en México* que, en el espacio público mexicano, se resistía al control gubernamental de la prensa; la intensidad elegíaca, la imperativa tenacidad de la memoria frente al crimen de Estado hallan su frágil e indómita musa, llorona y vidente, en *Amuleto*. Para analizar las fuerzas en presencia durante 1968, para rendir un justo tributo a la memoria del movimiento estudiantil, uno y otro libro eligen representar el 68 mediante sendas formas teatrales, como drama político nacional, latinoamericano y generacional.

### Bibliografía

- Araujo Benjamín, "Los libros del '68", *Zurda*, "A veinte años del '68", Número extraordinario/ Segundo semestre de 1988, vol. I, núm. 4, pp. 177-179.
- Bolaño Roberto, *Amuleto*, Barcelona, Anagrama, 1999.

- De la Torre Gerardo, "La literatura del '68", *Zurda*, "A veinte años del '68", Número extraordinario/ Segundo semestre de 1988, vol. I, núm. 4, pp. 109-111, 1988.
- Escalante Evodio, *Tercero en discordia*, México, Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Iztapalapa, Col. Correspondencias, 1982.
- Fuentes Carlos, "París: la revolución de mayo", 31 de julio 1968, núm. 788 suplemento *Siempre!*
- Fuentes Carlos, *Los 68. París, Praga, México*, México, Random House-Mondadori, 2005.
- López Moreno Roberto, "¿Existe la literatura del '68?", *Zurda*, "A veinte años del '68", Número extraordinario/ Segundo semestre de 1988, vol. I, núm. 4, pp. 112-124, 1988.
- Monsiváis Carlos, *Días de guardar*, México, Era, 1970.
- Olivier Florence, "El 68 entre dos orillas, del ensayo a la novela: *La imaginación y el poder, El fin de la locura de Jorge Volpi*", *México/Francia 1968: representaciones e interpretaciones, Cahiers de la Maison de la Recherche*, Université Lille 3, núm. 39, 2008.
- , *Poesía + novela = poesía. La apuesta de Roberto Bolaño*, Jalapa, Editorial de la Universidad Veracruzana, 2015.
- Poniatowska Elena, *Fuerte es el silencio*, México, Era, "Serie Crónicas", 1980.
- Poniatowska Elena, *La noche de Tlatelolco*, México, Era, 1971.
- Revueltas José, *México 68: juventud y revolución*, "Obras completas" vol. 15, México, Era, 1978.
- Taibo II Paco Ignacio, *68*, México, Planeta, 1991.
- Volpi Jorge, *La imaginación y el poder*, México, Era, 1998.
- Volpi Jorge, *El fin de la locura*, Barcelona, Seix Barral, 2003.

**POÉTICAS DEL ARCHIVO EN LAS NARRATIVAS DOCUMENTALES DEL CONO SUR:  
¿UN MODELO EXTENSIBLE A LAS ESCRITURAS MEXICANAS DE LA “POSMEMORIA” DEL 68?**

**Paula Klein\***  
**Cécile Quintana**

**A modo de introducción:  
aclaraciones sobre el sentido de nuestra apuesta**

**ESTE ARTÍCULO A DOS VOCES, que introduce una reflexión sobre delineamientos teóricos para darle énfasis a la idea de ficción-no ficción que enmarca los trabajos presentados en este libro, raya en una apuesta que puede parecer discutible pero que no se nos hace del todo descabellada. Para mayor legibilidad, hemos querido que el mismo título imprimiera de manera simétrica y conjunta, aunque “por separado”, los dos ejes de este trabajo. De esta forma se vi-**

\* El presente artículo reproduce la primera parte de un artículo panorámico de Paula Klein titulado “Poéticas del archivo: el ‘giro documental’ en la narrativa rioplatense reciente”, que será publicado, junto con un análisis de la novela *Aparecida*, de la escritora argentina Marta Dillón, en el número 20 de la revista en línea *Cuadernos LIRICO*, hacia finales de 2019.

sualizan las dos líneas paralelas que postulamos con la pretensión de que en algún momento se crucen.

El concepto de posmemoria sería el primer punto de enlace posible para reflexionar sobre las condiciones de producción de las obras mexicanas del 68, a partir de un modelo importado desde la narrativa rioplatense. En efecto, el concepto de posmemoria se ha contextualizado respecto a las dictaduras del Cono Sur y a un corpus de obras que ha ido abordando desde los noventa la realidad histórica de los setenta de manera mediada. De hecho, la noción de “mediación” como condición de producción de una obra de ficción o no ficción merece cuestionarse. En efecto, quienes cuentan con una *memoria viva* los sucesos que han presenciado tienden a ocupar el lugar enunciativo de la no ficción, cuando los que se relacionan en forma indirecta con esperpénticos hechos históricos lo harán necesariamente *por medio de* otros recursos que pueden ser los de la ficción.

Podría considerarse que la posmemoria del 68 mexicano también existe para una generación de autores que no han vivido los hechos pero que se ven atropellados y de cierta forma determinados por la memoria colectiva inalienable de un hecho que nadie olvida. Somos conscientes de que muchos autores no se interesan en el tema, pero el 68 mexicano marcó un antes y un después de forma irrepetible, aun para los que no opinan o no quieren opinar sobre el tema. Para introducir una comparación y de paso un pequeño ajuste de cuentas, mencionaremos las conclusiones que saca Diana Palaversich en su artículo “Rebeldes sin causa. Realismo mágico vs. realismo virtual” (2000) en el que denuncia el fingido apolitismo de los *McOndianos fuguetanos* en el contexto de la posdictadura de Pinochet. Recuerda que tal postura puede resultar peligrosa sobre todo cuando la supuesta ausencia de posicionamiento político se acompaña de una crítica desatada y repetida contra las izquierdas que tratan de resistir al modelo neoliberal dominante y a sus terri-

bles estragos. Podríamos hacer extensivas estas conclusiones de Palaversich a quienes, en México, consideran que al 68 se le dio y se le sigue dando demasiada importancia. Para ilustrar el caso, traemos a cuenta el comentario del crítico Michael Christopher Domínguez quien, en 2000 (*Proceso* núm. 1248), declaró que el 68 era “un tópico aburrido y rebasado por la historia reciente”.

Si asumimos que los años y a veces las décadas de dictadura no crean el mismo clima ni las mismas condiciones de escritura que un año de represión como el 68 en México, aunque la barbarie sangrienta se inscriba en una continuidad histórica, como lo podremos observar con algunos casos estudiados en este libro, pensamos que la noción de ficción-no ficción manejada para catalogar las obras de las posmemoria en el Cono Sur, en función del grado de proximidad de los escritores a los hechos narrados, puede ser una nueva pista para reorganizar el corpus mexicano de/sobre el 68.

Los análisis literarios detallados de algunas de estas obras mexicanas, que citaremos a continuación, aparecerán más adelante en algunos de los artículos recopilados en este libro.

### **Narraciones documentales**

Asistimos actualmente a un interés renovado por el documento en la literatura rioplatense. Desde fines de los años noventa hasta hoy, el campo literario se ve atravesado por “un giro documental” que se expande más allá de las fronteras de las literaturas nacionales, asimilando el fenómeno a una corriente global. Movilizando nociones tan variadas como las de “narraciones documentales” (Ruffel, 2012), “literaturas factuales” (Genette, 1991; Jeannele, 2007), “obras-documento” (Bessière, 2006), “factografías” (Zenetti, 2014), o incluso “novelas sin ficción” (*Anatomía de un instante*, Javier Cercas, 2009; *Una novela criminal*, Jorge Volpi,

2018), la crítica literaria se propone entender la especificidad de esta tendencia que parece rehabilitar el diálogo entre literatura e historia con marcada insistencia en los últimos diez años.

Desde la teoría del americano Mark Nash, quien observa una “vuelta a lo documental en el siglo XXI”, se puede abordar una serie de obras que se sitúan “en la frontera entre la ficción y lo documental, entre la realidad y la fantasía” (2008: 3). La figura del escritor como “investigador” aparece como una manifestación particular de este fenómeno. Si, por un lado, estas obras exploran diferentes maneras de incorporar los documentos en el cuerpo del texto, ya sea a través de su transcripción, por efectos de *collage* o de montaje, se trata además de textos “documentados” a partir de fuentes bibliográficas variadas como reportajes, entrevistas, testimonios, libros de historia especializados y otros tipos de documentos.

En líneas generales, las narraciones documentales atribuyen un rol central a aquello que Jean-François Soulet llama la “historia inmediata” o la “historia del tiempo presente”, aquella que se refiere a los últimos cuarenta años y de la que podemos considerarnos testigos directos (2012). A partir de la articulación entre documentos e imaginación, las “novelas documentadas” se proponen volver inteligible el pasado desde la óptica del presente.

En primer lugar, destacamos obras que en este giro documental dan cuenta de una transformación que concierne el pacto de lectura, su estatuto genérico y que conduce finalmente a los autores a intensificar los cruces entre literatura y ciencias sociales. La ambición cognoscitiva y epistemológica de estas obras se ve así afectada como consecuencia de este triple cambio.

Paralelamente, podemos distinguir tres grandes sub-corrientes literarias asociadas a este fenómeno. Para comenzar, un conjunto de obras que se desprenden del modelo de la investigación histórica y archivística; en segunda instancia obras que se concentran

sobre el modelo de la crónica policial y el periodismo<sup>1</sup> y, en último lugar, obras que ubican la *performance* del escritor en el centro de la escena<sup>2</sup> presentando el texto que resulta como documentación de dicha experiencia.

Los ejemplos que tomaremos se concentrarán únicamente sobre la primera corriente con el objetivo de resituar el fenómeno contemporáneo de las narraciones documentales en un espectro cronológico amplio. En efecto, desde los años setenta hasta hoy distinguimos por lo menos cuatro momentos centrales en el debate entre literatura e historia. Las poéticas del archivo adquieren un rol destacado precisamente durante los dos últimos períodos.

### **El modelo de la investigación: escritores archivistas**

El recurso al archivo y a los documentos resulta indispensable para abordar hechos que no suponen nuestra experiencia personal. Como lo mencionábamos al inicio, críticos como Marianne Hirsch (*Family frames: photography, narrative and postmemory*, 1997) o James Young (*At memory's Edge*, 2000) se sirven del término

<sup>1</sup> Se trata de obras que tensan los límites entre la crónica, la novela policial y el periodismo de investigación. Los temas privilegiados por los autores son en general hechos violentos, crímenes irresueltos, abusos y otros casos judiciales o incluso *faits divers*. Entre algunos ejemplos recientes de esta tendencia en Argentina mencionaremos: *Chicas muertas* (2014) de Selva Almada; *Magnetizado* (2018) de Carlos Busqued; *Por qué venías cada verano* (2018) de Belén Peiró. En Uruguay, algunos títulos de la Colección "Cosecha Roja" de Estuario editora dan cuenta de este fenómeno. Por ejemplo: *Matufia* (Premio Nacional de Literatura 2013) de Rodolfo Santullo o *El simple arte de caer* (2018) de Renzo Rossello.

<sup>2</sup> Entendemos por esta subcorriente un conjunto de obras que se presentan como la documentación de una experiencia que implica una determinada *performance* de escritor. En general, estos textos exploran la permeabilidad del género "diario" (íntimo, de viaje, del proyecto) o "carnet de notas" para incorporar materiales documentales. Entre algunos ejemplos que pueden incluirse en esta tendencia mencionaremos: *Buenos Aires Tour* (2004) de Jorge Macchi y María Negroni, o la "trilogía luminosa", integrada por los "diarios" del uruguayo Mario Levrero.



“posmemoria” para referirse al carácter esencialmente “mediado”, discursivamente transmitido de los recuerdos que no han sido vividos de primera mano. Es en este contexto donde el rol del archivo y el cruce entre literatura y documentos adquieren una gran productividad. Relatos y testimonios de terceros, recurso a fuentes históricas, periodísticas y artísticas, consumo de films y de literatura ficcional y/o documental; estos recursos están presentes a la hora de construir nuestra propia visión sobre un pasado del que no tenemos recuerdos directos. Así, el valor de “verdad” asociado al archivo no descansa tanto sobre su estatuto de “prueba”, sino sobre su calidad de huella o de vestigio del pasado capaz de desestabilizar el orden de cosas actual.

Para empezar a analizar esta cuestión tracemos una distinción inicial entre los archivos personales y familiares<sup>3</sup> y los archivos oficiales. Por su estatuto intermedio de huellas de la experiencia social individual y colectiva, los archivos personales y familiares abren el campo de las “escrituras del yo” —diarios, memorias, autobiografías, y diversos tipos de relatos autobiográficos— a una generalidad más difusa. El recuerdo personal se nutre así de los materiales factuales: cartas, documentos, diarios íntimos que inscriben al sujeto protagonista en el marco de una historia familiar, privada y social. Si bien estos archivos no están exentos de su valor de “prueba” son, en líneas generales, más permeables a la sensibilidad y a la afectividad de lo cotidiano. Estos archivos hacen resurgir una nostalgia por las pequeñas anécdotas y gestos que pueblan nuestro presente, en una ida y vuelta entre la gran historia de los acontecimientos y las pequeñas historias de nuestra cotidianidad.

<sup>3</sup> Es el caso de los archivos movilizados en el film *Los Rubios* de Albertina Carri, en las piezas teatrales de Lola Arias y especialmente en *Mi vida después* o en la trilogía de la memoria de Laura Alcoba, particularmente en lo que respecta a las cartas de su padre en *Le bleu des abeilles* (*El azul de las abejas*) (Gallimard, 2013; Edhasa, 2015).

Por otro lado, son los archivos oficiales<sup>4</sup> los que sirven de documentación a otro conjunto de obras. Este segundo tipo de archivos, indispensables para la investigación histórica, le asegura a la literatura una función de atestación histórica más concreta abriendo nuevas vías de contacto entre el material autobiográfico y la ficción. Con su jerga neutra y objetiva, los documentos oficiales actúan como “recuerdos externos” nutriendo la memoria personal con su versión de los hechos.

### **Breve cronología de la narrativa memorialista**

Para entender la particularidad de estas obras que proponen una reapropiación literaria de archivos y documentos, resulta útil esbozar una cronología que nos permita identificar las estrategias que predominan al reflexionar sobre el pasado reciente. Detengámonos en cuatro momentos centrales para pensar esta narrativa memorialista en Argentina y Uruguay,<sup>5</sup> buscando posibles líneas de fuga con la producción mexicana del 68.

El primer momento es el de la literatura producida en simultáneo a los acontecimientos. En el contexto específico de la violencia de Estado que se vive en el Cono Sur en la década del setenta, la literatura desarrolla un conjunto de técnicas para eludir la censura. La escritora uruguaya María Teresa Porzecanski se refiere a estos procedimientos como “formas del decir elusivo”: la elipsis, el des-

<sup>4</sup> Es el caso de los archivos movilizados en las obras de Marta Dillón, María Moreno, pero también en *Puño y letra* (2005) o *La dimensión desconocida* (2016), de las chilenas Diamela Eltit y Nona Fernández; *El material humano* (2009), del guatemalteco Rodrigo Rey Rosa, o *Una novela criminal* (2018), del mexicano Jorge Volpi. Sobre el 68 en México: la novela de Fabrizio Mejía Madrid, *Esa luz que nos deslumbra* (2018), es una obra basada en una documentación muy completa y precisa de los hechos.

<sup>5</sup> Esta división en cuatro momentos sigue la cronología propuesta por el escritor argentino Carlos Gamerro en su nota “Tierra de la memoria” (2010).

plazamiento, la alegoría, la distorsión de contextos sociales por la vía de la imaginación o de la fabulación lúdica, fantástica o mítica. Obras como *Respiración artificial* de Ricardo Piglia (1980); *Nadie nada nunca* de Juan José Saer (1980) o *Cuarteles de invierno* de Osvaldo Soriano (1982) se inscriben, por ejemplo, en este primer periodo. En el caso de la literatura uruguaya podemos señalar novelas como *Construcciones* de María Teresa Porzencanski (1979); *París* (1979) o *El lugar* (1982) de Mario Levrero, *La rebelión de los niños* (1980) y *La nave de los locos* (1984) de Cristina Peri Rossi.<sup>6</sup>

En México, el 68 no generó un clima de censura duradero como lo suponen interminables y asfixiantes años de dictadura. En las obras que se crearon de modo casi simultáneo a los hechos, no se encuentran huellas de estas formas de discurso elusivo comprobadas por María Teresa Porzencanski. Al contrario, la crónica como género documental privilegiado intentó ser el canal de difusión más inmediato de la verdad silenciada por las autoridades (*La noche de Tlatelolco* de Elena Poniatowska, 1971; *Días de guardar* de Carlos Monsiváis, 1970). Por centrarnos en narrativa, descartamos el abundante corpus de películas y poesía que también enfocaron los hechos desde la perspectiva de la verdad; nos limitamos a recordar la película *El grito* de Leobardo López Arretche, del mismo año 68, que exhibe una visión interior del movimiento.

Un segundo momento se caracteriza por la producción de autores que fueron participantes directos de los hechos, militantes, víctimas y sobrevivientes de la dictadura. El testimonio en sus múltiples variantes aparece como una forma privilegiada durante este período con novelas que oscilan entre la ficción y el testimonio. En el campo argentino mencionaremos novelas como *Recuerdo de la muerte* de Miguel Bonasso (1984), *Villa de Luis*

<sup>6</sup> La elección de las obras literarias uruguayas para estos cuatro "momentos" sigue, en líneas generales, la periodización propuesta por Hugo Verani en su artículo "Narrativa uruguaya contemporánea: periodización y cambio literario" (1992).

Gusmán (1995) o *El fin de la historia* de Liliana Heker (1996). En el caso de Uruguay mencionaremos obras como *Días y noches de amor y de guerra* de Eduardo Galeano (1978), *Primavera con una esquina rota* de Mario Benedetti (1982) o *Memorias del calabozo* de Mauricio Rosencof (1988).

En México, algunos testimonios de los actores o víctimas se escribieron desde la cárcel Lecumberri. No podemos ilustrar esta sección sin citar a los dos líderes del movimiento, José Revueltas (*México 68: Juventud y revolución*, 1978) y Luis González de Alba (*Los días y los años*, 1971), ampliamente estudiados en dos artículos recopilados en este libro. No olvidemos que también hubo mujeres para dar voz a las que resistieron al gobierno de Díaz Ordaz, desde la cárcel para mujeres. La ex líder estudiantil de Derecho, Ana Ignacia Rodríguez Márquez, conocida como *La Nacha*, mantuvo una correspondencia con sus compañeros presos en Lecumberri. Se presenta una nueva edición (Ediciones Quinto Sol) en 2018, compilada por Citlali Esparza González: *Cartas de libertad. Ana Ignacia Rodríguez Márquez*.

Consideramos oportuno ocupar este espacio para señalar que, a 50 años, hay quienes siguen entregando, como actores del 68, un testimonio tardío. Es el caso de Joel Ortega Juárez, quien era militante de la Juventud Comunista desde el 63 y participó en el movimiento estudiantil como brigadista de la Escuela Nacional de Economía de la UNAM. En 2018 publica *Adiós al 68*, que en realidad es una antifrased para decir que el 68 en México todavía no está cerrado debido a que las condiciones de producción de la verdad, justicia y reparación, sobre todo respecto a la matanza de los estudiantes el 2 de octubre, no se han dado del todo. Aunque la Fiscalía Especial para Movimientos Sociales y Políticos del Pasado (Femospp) creada por Vicente Fox en 2002, avanzó y acreditó el genocidio, desapareció dicha Fiscalía antes de que se pudiera castigar a los genocidas por la prescripción del delito. De ahí se entiende el desafío, entre muchos, al que tiene que enfrentarse hoy Manuel

López Obrador, acorde con lo que siguen reclamando exdirigentes estudiantes, como Félix Hernández Gamundi o David Roura.

Precisemos que la particularidad del 68 fue generar por parte de los panegiristas de Díaz Ordaz un discurso cínico después de la matanza, para sostener que habían sido los defensores de una república amenazada por jóvenes violentos y posiblemente vinculados con las fuerzas oscuras del comunismo. “A la matanza impune, seguiría la burla”, como lo subraya Julio Scherer García en un fragmento del “Prefacio a la nueva edición” de *Parte de Guerra II. Los rostros del 68* (Nuevo siglo Aguilar/UNAM 2003) publicado en *Proceso* (30 de septiembre de 2018). Dentro de este “segundo momento del 68” coincidente con la producción de discursos memorialistas por parte ya no de las víctimas sino de los verdugos, se encuentran *Mis memorias políticas*, desplegadas ante la opinión pública el dos de octubre de 1995 por el general Alfonso Corona del Rosal, quien fue regente de la Ciudad de México cuando la barbarie del 68. Frente a estas voces oficiales, las disonantes dentro del propio ejército, como la de Marcelino García Barragán, secretario de defensa en el 68, se expresaron por escrito en documentos que Julio Scherer García descubriría gracias al nieto del secretario. Gracias a estos archivos familiares, Julio Scherer García publicó con Carlos Monsiváis *Parte de Guerra. Tlatelolco 1968. Documentos del general Marcelino García Barragán* (Nuevo Siglo Aguilar, 1999).

Nos gustaría destacar una publicación póstuma del escritor Vicente Leñero, también actor del movimiento, *Historias del 68* (2018), cuya fecha exacta de redacción nos ha sido imposible encontrar. El caso es que este texto fue pensado como un guión cinematográfico. Seix Barral lo publica en 2018 como un texto de teatro, en cuyas primeras partes se abisma el mismo acto de escritura a través del trabajo que el joven cronista Avelino emprende desde la cárcel Lecumberri para contar el 68 como si se metaforizara la producción de un texto simultáneo a los hechos, que pareciera confundirse con el que estamos leyendo. La primera escena descrita

coincide con el inicio del movimiento; se trata de la riña entre los del Politécnico y los de la Prepa de la UNAM. La perspectiva descriptiva enfoca una escalada de la violencia con la extensión de esta riña a nuevos pleitos campales en los que interviene la policía, como para figurar el proceso de expansión del movimiento. Las nuevas voces y los personajes que se van a ir sumando a los primeros actores conformarán con sus historias, de manera consciente, directa o informal, la historia del 68 mexicano, en la que cada individuo es partícipe, a pesar suyo, de un proceso histórico.

En tercer lugar, reconocemos la literatura de los testigos-observadores. Se trata por lo general de niños o adolescentes durante la época de la dictadura que no han participado de manera directa en los hechos, aunque los hayan presenciado y tengan recuerdos sobre la actuación de los adultos. Entre los innumerables ejemplos de esta narrativa podemos señalar, en el caso argentino, novelas como *Lenta biografía* (1990) y *Los planetas* (1999) de Sergio Chejfec; novelas de Martín Kohan como *Dos veces junio* (2002) y *Ciencias morales* (2007), o bien la trilogía memorialista originalmente escrita en francés de Laura Alcoba: *La casa de los conejos*, *El azul de las abejas* y *La danza de la araña*. En Uruguay, obras como *Las cartas que no llegaron* de Mauricio Rosencof (2000) y *El furgón de los locos* de Carlos Liscano (2001) corresponden a este periodo.

Si bien existe una obra canónica que rescata la visión de un niño, actor de la Revolución mexicana de 1910 (de la propia Nellie Campobello en *Cartucho*), no encontraríamos su equivalente en el corpus del 68. Sin embargo, hay obras que juegan con la mirada de niños, no para recuperar una memoria que no les pertenece directamente y de la cual se sienten deudores, sino para armar el gran fresco de la Historia nacional, sugiriendo que todo *parte de y vuelve a* la sangrienta Plaza de Tlatelolco. Pensamos en la “cromovela” de María Luisa Mendoza, *Con él, conmigo, con nosotros tres*, a la que se dedica un artículo de este libro. A pesar de haberse publicado en 1971 y de que Mendoza tenía 28 años en 1968, no

puede sumarse, por su estética literaria, al corpus de los testimonios. La novela propone una forma “mediada” de tratar los hechos; los pone a distancia mediante una narradora cuya visión se confunde de repente con la mirada huidiza de una niña que trata, como testigo “exterior”, de enhebrar hechos colectivos y vivencias familiares.

El último momento es el de la literatura de los que no tienen recuerdos personales, sino que intentan reconstruir el pasado a partir de historias y testimonios de terceros mezclando investigación e imaginación.<sup>7</sup>

*La imaginación y el poder* de Jorge Volpi (1998), al que se le dedican dos artículos de este libro, sería muy significativo de este periodo pensado a partir del estudio de las novelas del Cono Sur. Cabría mencionar también, dentro de las publicaciones más recientes, el monumental trabajo de investigación de Fabrizio Mejía Madrid (nacido en 1968), para su novela *Esa luz que nos deslumbra* (2018).

En el Río de la Plata, la particularidad de la última fase en la que nos centramos radica en un ambiguo pacto marcado por la “veracidad” —los autores afirman no tergiversar la verdad de los hechos incluso si las obras no renuncian a la ficción—. En la mayoría de los casos del tercer y cuarto momento, los relatos se presentan como el resultado de una investigación que suele incluir un trabajo con archivos —públicos y/o familiares— y están fuertemente atravesados por la reflexión sobre el uso literario de dichos documentos. Una de las escritoras mexicanas que más ha trabajado con la noción de archivo es, en este sentido, Cristina Rivera Garza. No se ha interesado en una reescritura del 68 sino en los archivos médicos de La Castañeda para su novela *Nadie me*

<sup>7</sup> Valga la aclaración de que el tercer y el cuarto momento coinciden con lo que Elsa Drucaroff llama la “Nueva Narrativa Argentina” (NNA) o “narrativa de las generaciones de la postdictadura”, a saber: “la narrativa de escritores y escritoras que nacieron después de 1960 y surgieron a partir de los años 90” (Drucaroff, 2011: 17).

*verá llorar* (1999). Sería interesante ver cómo las novelas de hoy sobre el 68 mexicano, al menos las que pretenden entregar una visión documentada de los hechos, crean una tensión productiva con el estatus de documento del archivo.

### **Un nuevo pacto de lectura: entre literatura y documento**

Cuestionando y volviendo permeables las fronteras entre ficción y “factual”, las obras que dan cuenta de este giro exigen ser leídas al mismo tiempo como literatura y como documentos.<sup>8</sup> A su vez, cada obra nos exige un estudio detallado del dispositivo y de las estrategias literarias utilizadas para determinar si el pacto de lectura buscado es documental —es decir, ligado a la verdad— o referencial, en el sentido de la búsqueda de adecuación con la realidad.

En este sentido, el contrato de veracidad descansa también sobre ciertos rasgos formales y estilísticos que subrayan el “efecto documento” de la obra. Procedimientos como la notación —entendida como una puesta por escrito de hechos visuales— o la transcripción —que consiste en copiar y transcribir palabras o discursos previamente leídos o escuchados— abundan en estos textos. Además, este efecto de documento se asocia a la búsqueda de una escritura blanca, neutra, despojada de formulaciones grandilocuentes o efectistas.

Detengámonos un momento en la distinción entre archivo y documento. Siguiendo la reflexión de la historiadora Arlette Farge, el trabajo de archivo es indisociable de las prácticas de recolección, clasificación, conservación y comunicación de documentos (1989: 71). Entendemos por documento toda “pieza escrita que sirve de

<sup>8</sup> Siguiendo la distinción clásica entre “ficción” y “dicción” establecida por Gérard Genette, entendemos por “factual” todos los índices textuales y paratextuales, formales y metadiscursivos que permiten afirmar la veracidad de un discurso, su relación directa con lo “real” y, en consecuencia, su pacto de lectura documental (Genette, 1991: 66).



información o de prueba”.<sup>9</sup> Aunque se caracteriza por su temporalidad doble: la de su origen pasado y la del presente del cual ha sido extraído, el documento no responde a una definición rígida. Es, en la óptica de Jean-François Chevrier y Philippe Roussin, un objeto “circunstancial” de “naturaleza variable”, definido en función de sus usos (2001: 6).

Además del interés por la historia inmediata, el cruce entre literatura y archivos permite darle voz a aquello que Farge llama una historia de “eventos frágiles, sin amplitud, los ‘*un poco*’ de la Historia” (2002: 69). Pensado como un conjunto de documentos, el archivo posee la capacidad de inscribir la duración larga de los procesos históricos en el marco de la sensibilidad cotidiana, cuestionando los lazos entre lo estructural y lo anecdótico. Desde una óptica foucaultiana, Farge subraya que, por su insistencia en “lo minúsculo, lo singular y lo casi-imperceptible”, el archivo nos conduce a reconsiderar la noción de “evento” en historia (1989: 110).

El cruce entre literatura y archivos permite así a los escritores explorar nuevas maneras de pensar el “evento”. Frente a la historia de los grandes acontecimientos, el archivo da voz a los hechos “poco audibles, a veces ininteligibles”, desprovistos de una temporalidad propia que los restituye a la lógica del relato. Intentando iluminar el “detalle sin importancia” (1989: 110), el archivo crea un diálogo entre las diferentes intensidades que intervienen en nuestra percepción de la historia.

### **Desestabilización genérica**

Examinemos algunas de las categorías críticas ligadas a este giro documental como, por ejemplo, la de “literatura factual”. Siguiendo

<sup>9</sup> Definición de “*document*” del *Larousse* en línea.

la definición de Gérard Genette, lo “factual” incluye un conjunto de textos alejados de la ficción y de la poesía que mantienen un vínculo estrecho con lo real. Esta noción tiene un interés doble, por un lado, el de no basarse en criterios negativos del tipo ficción/no-ficción y, por el otro, el de eludir otras categorías mucho más generales como la de “literatura referencial” (Dorrit Cohn; Christine Montalbetti). Ligada estrechamente a esta noción, la categoría de “literatura factual” (Jeannelle, 2007; Zenetti, 2014) sugiere que el grado de verdad de los enunciados debe poder ser cotejado en la realidad extraliteraria. Se trata de obras que sin rechazar su estatuto literario pretenden garantizarle al lector la fidelidad de su contenido respecto de los hechos.

La categoría de “factografías” de Marie-Jeanne Zenetti dialoga asimismo con esta idea de literaturas factuales. Según Zenetti, las “factografías” se presentan como:

[...] captaciones fragmentadas de lo real y de los discursos que lo constituyen. Jugando con los modelos de la fotografía, del montaje y del documento, este conjunto de formas actualiza los desafíos y las dificultades de una representación literaria de lo real que escapa a los modelos de la narración realista y de la narración factual. (2014: 15)

La voluntad referencial y el montaje de materiales documentales y literarios constituye el rasgo distintivo de este tipo de textos.

Concentrémonos, finalmente, en la categoría más amplia de “narraciones documentales”. Según Lionel Ruffel, se trata de narrativas factuales inscritas en tradiciones heterogéneas: crónicas y relatos de viaje, investigación sociológica, ensayo político, relatos biográficos y autobiográficos, relatos etnográficos, gran reportaje y no-ficción o nuevo periodismo (2012: 14). Sin buscar afiliarse al realismo, las narraciones documentales buscan abrirse a la “potencia de lo real” importando métodos y procedimientos del periodismo, pero también de las ciencias sociales.

Si las fronteras porosas entre estas categorías imponen un examen individual de cada obra, este artículo optará por la noción de “narraciones documentales” que nos parece ser la que mejor da cuenta de los cruces entre literatura y ciencias sociales. En este sentido, uno de los cambios principales que las narraciones documentales introducen respecto de las estéticas realistas es el hecho de sobrepasar el pacto referencial para crear una “mímesis de la información” (Bessière, 2006), es decir, no sólo un “efecto de real”, sino un “efecto de documento”.

### Conclusión

Las obras que se inscriben en este “giro documental” muestran que la pregunta sobre el pasado reciente no desaparece, sino que se reformula con la entrada en el siglo XXI. Los nuevos usos literarios del documento pueden ser interpretados como síntomas de una época que no sólo recupera la pregunta acerca de lo real, sino también aquella de la verdad y del conocimiento que se desprende de las obras literarias. En este sentido, la manera específica en la que cada autor se propone conciliar el trabajo sobre las fuentes documentales y el relato literario, exige una reflexión sobre el proceso de elaboración y de construcción de sentidos que caracteriza a todo proyecto documental. La intención que guía cada proyecto no es en ningún caso secundaria y entenderla nos ayuda a evitar el riesgo de confundir esta ambición documental con un simple método de registro de una realidad que sería dada de antemano.

De este modo, además de representar e interpretar el pasado, la narrativa memorialista contemporánea aspira a problematizar las representaciones anteriores a través de investigaciones que movilizan archivos. Los escritores articulan así investigación y literatura, proponiendo una reflexión crítica sobre los procedimientos de *storytelling* pero también sobre las técnicas de montaje que intervie-

nen en toda construcción documental, especialmente al momento de reponer los vacíos de la historia. La amalgama de literatura y documentos nos conduce así a considerar las consecuencias de la importación literaria de procedimientos y métodos propios a otras disciplinas y saberes como la historia, la sociología, el periodismo, la crónica policial y forense, entre otros. Bajo el prisma de este “giro documental”, la literatura parece disputarle así a la historia el rol de ser el discurso más apto para transmitir la experiencia y comunicar la verdad de los hechos, y más aún desde la conciencia herida latinoamericana relacionada con las dictaduras del Cono Sur o con el 68 mexicano; pues coincidimos con Renato Prada Oropeza cuando dice: “no es exagerado afirmar [...] que el discurso escrito, histórico y literario, no puede tener en América Latina, desde sus orígenes, otra misión que la de testimoniar sobre la verdad de los hechos” (2001: 12).

### **Bibliografía**

- AA.VV., *La fiction* (introd., choix de textes, commentaires, vademecum et bibliogr. par Christine Montalbetti), Paris, Flammarion, 2001.
- Bessière Jean, “Œuvre littéraire document”, en Jean-François Chevrier et Philippe Roussin (ed.), “Des faits et des gestes. Le parti-pris du document”, *Communications*, n° 79, 2006.
- Cercas Javier, *Anatomía de un instante*, Barcelona, Mondadori, 2009.
- Chevrier Jean-François y Roussin Philippe, en “Présentation”, *Communication*, n° 71, *Le Parti pris du document*, 2001.
- Cohn Dorrit, *Le Propre de la fiction*, Paris, Seuil, coll. «Poétique», 2001. Traducción francesa de: *The Distinction of Fiction*, Baltimore, London, John Hopkins University Press, 1999.

- Domínguez Michael Christopher, entrevista, *Proceso* núm. 1248, 2000.
- Drucaroff Elsa, *Los prisioneros de la torre. Política, relatos y jóvenes de la postdictadura*, Buenos Aires, Planeta, Emecé, 2011.
- Farge Arlette, "Penser et définir l'événement en littérature", *Qu'est-ce qu'un événement?* *Terrain* n° 38, mars 2002.
- Farge Arlette, *Le Goût de l'archive*, Paris, Seuil, 1989.
- Gamerro Carlos, "Tierra de la memoria", *Radar Libros, Página 12*, 10 de abril de 2010.
- Genette Gérard, "Récit fictionnel et récit factuel", en *Fiction et diction*, Paris, Seuil, 1991.
- Hirsch Marianne, "Family Pictures: *Maus*, Mourning, and Post-Memory," *Discourse* 15 (2): 3-29, 1992-93.
- Hirsch Marianne, *Family Frames: Photography, Narrative, and Postmemory* Cambridge, MA, Harvard University Press, 1997.
- Hirsch Marianne, "The generation of postmemory", *Poetics Today* n° 29 (1), pp. 103-128, 2008.
- Jeannelle Jean-Louis, "Atelier de théorie littéraire : Littératures factuelles: les problèmes", *Atelier Fabula*, mars 2007. URL: [http://www.fabula.org/atelier.php?Pour\\_une\\_litt%26eacute%3Bra\\_ture\\_factuelle](http://www.fabula.org/atelier.php?Pour_une_litt%26eacute%3Bra_ture_factuelle).
- Mejía Madrid Fabrizio, *Esa luz que nos deslumbra*, México, Grijalbo, 2018.
- Nash Mark, "Reality in the Age of Aesthetics", *Frieze* n° 114, April 2008.
- Oropeza Prada Renato, *El discurso testimonio y otros ensayos*, México, UNAM, 2001.
- Palaversich Diana, "Rebeldes sin causa. Realismo mágico vs. realismo virtual", *Revista Hispamérica*, núm. 86, 2000, pp. 55-70.
- Poniatowska Elena, *La noche de Tlatelolco*, México, Era, 1971.
- Porzecanski Teresa, "Ficción y fricción de la narrativa de imaginación escrita dentro de fronteras", en *Represión, exilio y demo-*

- cracia: la cultura uruguaya* (Saúl Sosnowski y Louise Popkin comps.), Montevideo, Banda Oriental, 1987, pp. 221-230.
- Ruffel Lionnel, “Un réalisme contemporain: les narrations documentaires”, *Littérature* n° 166, 2012/2.
- Scherer García Julio y Carlos Monsiváis, *Parte de Guerra. Tlatelolco 1968. Documentos del general Marcelino García Barragán*, México, Nuevo Siglo Aguilar, 1999.
- , “Prefacio a la nueva edición”, en *Parte de Guerra II. Los rostros del 68*, México, Nuevo Siglo Aguilar/UNAM, 2003 (publicado en *Proceso*, 30 de septiembre de 2018).
- Soulet Jean-François, *L’histoire immédiate: Historiographie, sources et méthodes*, Paris, Armand Collin, 2012.
- Verani Hugo, “Narrativa uruguaya contemporánea: periodización y cambio literario”, *Revista Iberoamericana* vol. LVIII, núm. 160-161, julio-diciembre de 1992.
- Volpi Jorge, *Novela criminal*, México, Alfaguara, 2018.
- , *La imaginación y el poder. Una historia intelectual de 1968*, México DF, Era, 2006 [1° ed. 1998].
- Young James, *At memory’s Edge: after-images of the holocaust in contemporary art and architecture*, New Haven, Yale University Press, 2000.
- Zenetti Marie-Jeanne, *Factographies, L’enregistrement littéraire à l’époque contemporaine*, Paris, Classiques Garnier, 2014.

## POESÍA Y TEATRO

LA LINGÜÍSTICA Y SU ROL EN LA POESÍA Y EL TEATRO  
ELABORADO POR UNO DE LOS "LINGÜISTAS"

Elaborado por el autor. (Módulo de Lengua Castellana y Literatura)

El lenguaje es el instrumento más importante de la comunicación humana. En el teatro, el lenguaje adquiere un rol fundamental, ya que es a través de él que se crea el mundo escénico. La lingüística, por su parte, estudia el lenguaje desde un punto de vista científico, analizando su estructura y funcionamiento. En este módulo, se explorará la relación entre la lingüística y el teatro, viendo cómo el conocimiento de los mecanismos del lenguaje puede ayudar a comprender mejor el texto dramático y su puesta en escena. Se abordarán temas como la fonética, la morfología, la sintaxis y la semántica, así como su aplicación en el análisis del lenguaje teatral. Se utilizarán ejemplos de obras de teatro para ilustrar los conceptos teóricos.

## LIRISMO EN MODO MENOR. JOSÉ EMILIO PACHECO, TLATELOLCO, POR UNA “EPIPOESÍA”

Nathalie Galland Boudon

*PERTENEZCO A UNA ERA FUGITIVA*, mundo que se deshace ante mis ojos, dice un famoso verso de José Emilio Pacheco (1998: 13-14). Fugacidad, mundo caníbal, afloramiento de una contemporaneidad vencida. Es un primer verso y una poética, un horizonte: el núcleo siempre lábil del ser arrojado a un mundo destinado al derrumbe. En el imaginario del poeta proliferan las ruinas, se sabe; ocupan hasta saturarlas páginas-paisajes de un mundo yacente. Concreción de tiempo, silueta petrificada del pasado, laberinto informe y desbordante, espacio de errancia, presencia espectral, las ruinas. Sin embargo, vela la escritura: los versos asen momentáneamente escombros de lo real, de la historia, de la memoria, “flores del desastre” (Pacheco, 2010: 36) reunidas bajo la sombra crepuscular. Fruto de una observación fina, depurada, el poema configura nuevamente la sintaxis deshecha del mundo con la constancia anómala del destino roto, destino humano, ecológico, universal, obviamente volcánico. 68/85: de un sismo social a otro telúrico,



dos picos erizados de íntimo tiempo agónico, de “inmenso desastre interminable”.<sup>1</sup>

Sin modificar en absoluto la cosmovisión pachequiana arraigada en la permanencia de lo transitorio, la década de los sesenta coincide con el afloramiento en su poesía de la dimensión histórica y antropológica, es decir, de una nueva mediación entre texto y realidad, referencialidad y poeticidad. Contagio de la época: a los años sesenta, la protesta, el anhelo de libertad, de democracia, el aliento ideológico guevarista, la “modulación de la historia [como] uno de los leitmotivs principales de la reflexión identitaria que la literatura hispanoamericana llevar[á] a cabo ante la convulsa situación política y cultural [...] del continente” (Sanchis Amat, 2015: 169). De ahí también la desmitificación del hecho poético y la consolidación de la poesía documental en su vertiente militante, de denuncia, de compromiso, la nueva poesía histórica, de contrapoder, el vitalizado imperio de la poesía coloquial, de tono exteriorista y conversacional, de cierta neovanguardia comunicante, la valoración de la cultura popular: la juventud se proyecta en un nuevo sujeto histórico, el poema en un etos poroso a la materia y presencia mundanas. El etos de una generación que busca:

en última estancia la revelación de la realidad, un efecto poético espontáneo que sin escapar de la estética hable con voz propia de la inmundicia; la poesía se viste así de humilde decencia cotidiana para manifestarse contra la injusticia, sin renunciar por ello a una cuidada

<sup>1</sup> “Esta ciudad no tiene historia, / sólo martirologio. / El país del dolor, / la capital del sufrimiento, / el centro deshecho / del inmenso desastre interminable” (Pacheco, 2010: 26). De un sismo a otro: interesante recordar que después de publicar *La noche de Tlatelolco*, recopilación de voces de las víctimas del 2 de octubre que dará lugar a la reinterpretación pachequiana que nos ocupa en estas páginas, Elena Poniatowska reunió en *Nada, nadie. Las voces del temblor* (México, Era, 1988) otro ensamblaje de testimonios sobre el terremoto del 85.

elaboración formal y a temas cargados de intimidad. (Alemany Bay [2]: 1997)

*Tempus fugit irreparabile*, el tiempo de soledad intrascendente vivido como desierto implacable, adquiere a partir de *No me preguntes cómo pasa el tiempo (1964-1968)* (Pacheco, 1998) una profundidad inédita. El tercer poemario de José Emilio Pacheco manifiesta en efecto la necesidad de escribir desde el presente, de cambiar el poema en sismógrafo de la contemporaneidad más inmediata, de penetrarse directamente del hecho histórico, redefiniendo al mismo tiempo el arte poética: “Tenemos una sola cosa que describir: / este mundo” (97). En este sentido, “Transparencia de los enigmas (Octubre 1966)” rebosa de una nueva ambición poética, dar cuenta más que canto,<sup>2</sup> en una actitud crítica, existencial, directa:

Basta mirar lo que hoy ocurre. Es suficiente leer un periódico para que los sentidos interroguen todo lo que fermenta en derredor de nuestra tibia ansiedad, de nuestra cólera apacible. Porque no hay filtros ni exorcismos contra lo que se gesta y se levanta. (15)

La captura en el poema de lo “que se gesta y se levanta” responde sin embargo a dinámicas escriturales múltiples. Inmediatez del mundo en palabras *in medias res*, súbita fusión vida-lengua, sismo de la presencia instantánea; insaciable reescritura trabajada por interpolación, por procesos polifónicos, intersubjetivos, dialógicos que transforman el poema en umbroso espacio de huellas y al poeta en epígono; reescritura íntima de igual tenacidad, elegía propensa a la deflación y la borradura, señales de una poesía precaria, epicedio sin dioses.

<sup>2</sup> O de manera dialéctica en voz del poeta: “Soy el que canta el cuento de la tribu”, del poema “‘Yo’ con mayúscula”, sección “II Lamentaciones y alabanzas” (Pacheco, 2010: 43).

Epicentro, epígono, epicedio, gestos poéticos de una “epipoesía” que vela entre/ante las ruinas, restaura, prolonga, actualiza en la fuerza-forma del poema la realidad trágica del mundo. La experiencia de Tlatelolco será en eso ejemplar de un lirismo en modo menor: territorio expresivo de la incompletud y la precariedad, formas de una poética de la negatividad frente al espectáculo del mundo.

### **Epicentro**

*De adentro viene el golpe, / la cabalgata sombría*

PACHECO (2010: 11)

Ejemplares de esta captura del aquí y ahora, de la libre circulación del mundo en el texto, las dos primeras secciones del *No me preguntes cómo pasa el tiempo*, respectivamente tituladas “En estas circunstancias” y “Mira cómo son las cosas” invitan a cuestionar la inestabilidad del presente. El poema acoge, como espacio documental de aproximación a la verdad, fragmentos epigramáticos/aforísticos de una historia social y política efervescente: guerra de Vietnam, muerte del Che, ideales en suspenso, movimientos estudiantiles de primavera, de verano...

“Un marine”

Quiso apagar incendios con el fuego.

Murió en la selva de Vietnam

y en vano. (17)

“Che”

Ellos

al darle muerte

le otorgaron

la vida perdurable (18)

“Agosto 1968”

¿Habrá un día en que acabe para siempre  
la abyecta procesión del matadero? (20)

“Última fase”

Ningún imperio puede  
durar mil años. (19)

“1968”

Página blanca al fin:  
todo es posible. (21)

Dos versos, tres, cuatro, el poema se da en el fulgor de la forma breve a menudo prosaica y oximorónica, como flash de tinta en el blanco, vibración intensa ampliada por el espacio de detonación de la página. Cinco micropoemas aislados evidencian la incorporación de la cronología del mundo al texto y constituyen a la vez los primeros y proféticos avisos de sacudidas sociopolíticas mayores, prueba de la tensión entre necesidad de nuevos paradigmas y permanencia del autoritarismo y de la barbarie. Vino el otoño. Y la lluvia.

De hecho, de la irradiación de la página blanca a la extensa procesión de versos discontinuos: sólo voltear la página y redescubrir el “Manuscrito de Tlatelolco (2 de octubre 1968)”.<sup>3</sup> Como

<sup>3</sup> Nos referimos al texto de la reedición en Era (1998), sabiendo que la nueva versión del poema (ya en parte reescrito) se incluyó en *Tarde o Temprano*, FCE, en 1980, fecha a partir de la cual el poema se presentará siempre como díptico. Recordemos que la primerísima versión del poema, titulada “Lectura de los *Cantares mexicanos*: Manuscrito de Tlatelolco (octubre de 1968)” estaba articulada exclusivamente por fragmentos e imágenes inspiradas en el texto antiguo de los *Cantares mexicanos* traducidos del náhuatl por A. M. Garibay. Este texto fue re TRABAJADO por el poeta y publicado bajo el título “Manuscrito de Tlatelolco” en 1980, tras haber incluido el poema “Las voces de Tlatelolco, (octubre 2, 1978: diez años después)” publicado originariamente en el poemario *Desde entonces* (1980) y elaborado precisamente a partir de las voces de los supervivientes de la masacre, transcritas por Poniowska en la obra coral *La Noche de Tlatelolco. Testimonios de historia oral*, 1970. El

epicentro de expresión telúrica ejemplar, citamos a continuación la segunda parte del poema: presencia polifónica inmediata (sin embargo, reelaborada diez años después), de abrupta proyección en la oralidad del instante —incredulidad, incomprensión, interrogación, interpelación, silencio, suspensión, elipsis, repetición, murmullo—, fondo espectral de la Plaza de las tres culturas en el *in situ* poemático por completo escindido, reconstrucción de una comunidad humana abismada, de un paisaje sonoro y semántico invisibilizado y silenciado en la realidad, por la noche y la barbarie.

2. *Las voces de Tlatelolco*\*\*<sup>4</sup>

(2 de octubre 1978: diez años después)

Eran las seis y diez. Un helicóptero  
sobrevoló la plaza/  
Sentí miedo.

Cuatro bengalas verdes.

Los soldados  
cerraron las salidas.

Vestidos de civil, los integrantes  
del Batallón Olimpia

---

conjunto poético resultó entonces en una composición articulada por una escritura cíclica, retroalimentada, *i. e.* por el doble collage intertextual (*Cantares mexicanos* antiguos por Garibay *et al.* y voces transcritas por Poniatowska) e intratextual (sucesivas reescrituras poemáticas propias).

<sup>4</sup>\*\*\*Con los textos reunidos por Elena Poniatowska en *La noche de Tlatelolco* (1971)", [nota del autor]. Recordemos que Elena Poniatowska publicó la obra dos años después de los acontecimientos del 2 de octubre, pero empezó a trabajar en su elaboración pocas semanas después de los hechos. Como se sabe, *La noche de Tlatelolco* es una recopilación de voces, testimonios (por sí mismos) habitados de intensidad y dramatismo.

—mano cubierta por un guante blanco—  
iniciaron el fuego.

En todas direcciones  
se abrió fuego a mansalva.

Desde las azoteas  
dispararon los hombres de guante blanco.  
Y disparó también el helicóptero.

Se veían las rayas grises.

Como pinzas  
se desplegaron los soldados.  
Se inició el pánico.

La multitud corrió hacia las salidas  
y encontró bayonetas.  
En realidad no había salidas:  
la plaza entera se volvió una trampa.

—Aquí, aquí Batallón Olimpia.  
Aquí, aquí Batallón Olimpia.

Las descargas se hicieron aun más intensas.  
Sesenta y dos minutos duró el fuego.

—¿Quién, quién ordenó todo esto?

Los tanques arrojaron sus proyectiles.  
Comenzó a arder el edificio Chihuahua.

Los cristales volaron hechos añicos.  
De las ruinas saltaban piedras.

Los gritos, los aullidos, las plegarias  
bajo el continuo estruendo de las armas.

Con los dedos pegados a los gatillos  
le disparan a todo lo que se mueva.  
Y muchas balas dan en el blanco.

—Quédate quieto, quédate quieto:  
si nos movemos nos disparan.

—¿Por qué no me contestas?  
¿Estás muerto?

—Voy a morir, voy a morir.  
Me duele.  
Me está saliendo mucha sangre.  
Aquel también se está desangrando.

—¿Quién, quién ordenó todo esto?

—Aquí, aquí Batallón Olimpia.

—Hay muchos muertos.  
Hay muchos muertos.

—Asesinos, cobardes, asesinos.

—Son cuerpos, señor, son cuerpos.

Los iban amontonando bajo la lluvia.

Los muertos bocarriba junto a la iglesia.

Les dispararon por la espalda.

Las mujeres cosidas por las balas,

niños con la cabeza destrozada,

transeúntes acribillados.

Muchachas y muchachos por todas partes.

Los zapatos sin nadie llenos de sangre.

Los zapatos llenos de sangre.

Y todo Tlatelolco respira sangre.

—Vi en la pared la sangre.

—Aquí, aquí Batallón Olimpia

—¿Quién, quién ordenó todo esto?

—Nuestros hijos están arriba.

Nuestros hijos, queremos verlos.

—Hemos visto cómo asesinan.

Mire la sangre.

Mire nuestra sangre.

En la escalera del edificio Chihuahua

sollozaban dos niños

junto al cadáver de su madre.

—Un daño irreparable e incalculable.

Una mancha de sangre en la pared,

una mancha de sangre escurría sangre.



Lejos de Tlatelolco todo era  
de una tranquilidad horrible, insultante.

—¿Qué va a pasar ahora,  
qué va a pasar?

Son 79 versos superpuestos en la verticalidad perforada del poema, simulando un extraño coloquio instantáneo. Presencias, fricción trágica de voces irreconciliables, preguntas sin respuesta<sup>5</sup> o con oblicuo efecto de respuesta: “—¿Quién, quién ordenó todo esto? // —Aquí, aquí Batallón Olimpia” (v. 63-64), sordo diálogo de una voz absoluta, interrogando, insistente, en la soledad y de otra, incomunicada, insistente, respondiendo sin saberlo al “quién” de la primera. Descripción puntual de tal acción represiva, de tal otra, acumulación nominal: “Los gritos, los aullidos, las plegarias / bajo el continuo estruendo de las armas” (v. 33-34) reduciendo el horizonte al horror inmediato de lo escuchado (v. 15: “Y disparó [...] el helicóptero”; v. 26: “Las descargas [...] más intensas”; v. 31: “Los cristales [...] hechos añicos”), de lo visto (v. 16: “Se veían las rayas grises”; v. 62: “—Vi en la pared la sangre”; v. 68-69: “Mire la sangre. / Mire nuestra sangre”). Una acumulación que es archipelización de voces ya anónimas, sustituibles, multiplicables, sustancializadas por la sideración y el pánico. Al borrar las identidades enunciativas

<sup>5</sup> “—¿Quién, quién ordenó todo esto?”, verso reiterado obsesivamente v. 28, 46, 64 en el poema, como hurgando en el estupor y la incredulidad, y que recuerda el uso del pronombre interrogativo en el “Memorial de Tlatelolco” de Rosario Castellanos “quién? ¿Quién es el que mata? / ¿Quiénes los que agonizan, ¿quiénes los que mueren? [...] ¿Quién, quiénes?” en Elena Poniatowska, *op. cit.*, p. 163. Versos de clausura (abierta) también “—¿Qué va a pasar ahora, / qué va a pasar?” que opera también como final interrogativo del extenso “V” poema dedicado al terremoto de 85: “¿vamos a hacer otra ciudad, otro país, otra vida?”, (Pacheco, 2010: 37). Los versos de Juan Bañuelos: “¿Todo es igual que ayer entonces? / [...] ¿Con coágulos de sangre escribiremos México?” interrogan en el mismo sentido la incertidumbre por venir (“No consta en actas (Tlatelolco 1521 y 1968)”, publicado en *Siempre*, núm. 803, en *Vivo, eso sucede*, México, FCE, 2012.

“entresacadas de las narraciones orales y, en menor medida, de las noticias periodísticas que Elena Poniatowska recoge en *La Noche de Tlatelolco*” (Pacheco, 1980: 93), el poeta las metamorfosea en voces universales, atemporales, huellas individuales, sinécdoques de un llanto colectivo.

Por la alternancia de los versos —versos únicos, dísticos, tercetos, cuartetos que crean unidades semánticas autónomas, pura oralidad intensificada en la colindancia prosaica de estilo indirecto— se elabora una nueva urdimbre espaciada: red discontinua acribillada de blanco, “red de agujeros”<sup>6</sup> que reinterpreta la escenografía originaria de Poniatowska, caleidoscopio de voces, vidas, sujetos parlantes atomizados y reunidos a la vez por el blanco tipográfico.

Pausas, silencios, suspensión del tiempo, del aliento, tensión máxima del segundo antes o después de los repetidos asaltos, instante de resonancia, detonación; puntuación minimalista, lengua depurada, vacío inquietante del intervalo: los versos se sedimentan, resistiendo a la caída, siempre orillados al abismo de lo inmediato, de lo finito, signos presos de un vértigo escritural. Al multiplicar estas presencias dolientes, como fugas sobre un tema, la repetición no hace sino profundizar la pérdida y el horror.

Operan así varios procedimientos poéticos susceptibles de encarnar la experiencia letal simultánea. Vibración (vibración orgánica del cosmos humano fracturado por el destino de los vencidos) y repetición (regularidad rítmica reiterativa, vuelta versal cíclica y repeticiones sintagmáticas y microtextuales). Pero también indistinción totalizadora de la destrucción —la de una masa civil masacrada (v. 20: “multitud”, v. 47-48: “muchos muertos”, v. 56: “son cuerpos, señor, son cuerpos”, v. 57: “muchachas y muchachos por todas partes”; v. 61: “todo Tlatelolco”)— y fragmentación visual

<sup>6</sup> Últimas palabras de la “Lectura de los ‘Cantares mexicanos’” que conforma el primer cuadro textual del “Manuscrito de Tlatelolco” en la colindancia de las “Voces de Tlatelolco”.

y semántica —particularmente la de los cuerpos (cuerpos violentos represivos: v. 9 “—mano cubierta por un guante blanco—”, v. 17 “pinzas”, v. 34 “dedos pegados a los gatillos”; y cuerpos violentados, asidos por sinécdoques: v. 56 “cabeza destrozada”; v. 59 “zapatos llenos de sangre”; v. 53 “bocarriba”; v. 54 “por la espalda”; v. 68 “la sangre”, etc.), lista de corporeidades rotas colgando de los versos como vanos exvotos profanos.

En el amplio panorama poético que seguirá la masacre,<sup>7</sup> el poema de Pacheco permanece en múltiples sentidos sintomático. Como cristalización del instante, reafirma la singular posibilidad de la poesía: convocar en palabras testimoniales<sup>8</sup> la presencia ardiente de los desaparecidos, muertos, sobrevivientes, y la verdad de su experiencia enfatizada por el cromatismo poemático. De hecho cuatro colores emergen progresivamente de los versos, respondiéndose dos a dos, o generándose hasta llegar al rojo. Primero el verde militar de las “cuatro bengalas” (v. 4) y en las antípodas de la paleta

<sup>7</sup> Además de los textos sueltos de poetas de varias generaciones, inspirados todos en la tragedia de 2 de octubre, no dejaron de publicarse antologías poéticas sobre el 68. A manera de recordatorio no exhaustivo, unos títulos: Galarza Zavala (1970), *El aire del hombre: poesía, México 1968*; Aroche Parra (1972), *53 poemas del 68 mexicano*; Marco Antonio Campos y Antonio Toledo (1996), *Poemas y narraciones sobre el movimiento estudiantil de 1968*; Alejandro Zenteno (2008), *Epopeya del 68. Antología poética*; José Tlatelpas, Leopoldo Ayala y Mario Ramírez (2009), *El libro rojo del 68*.

Lo recuerda con pertinencia Víctor Manuel Sanchis Amat: “En este contexto militar, la masacre de Tlatelolco sirvió como anatema para vertebrar en el arte mexicano una corriente cultural de época, cuyas formas literarias principales, heredando algunas de las conquistas formales de las vanguardias, tornaron los ojos al desarrollo urbano de las grandes ciudades latinoamericanas y a la convulsa problemática política y social que azotaba a todo el continente. Así, la novela urbana, la nueva novela histórica, la narrativa social, la poesía de comunicación, la canción protesta, la reinención de la crónica o el teatro testimonial emergieron como referentes de una literatura latinoamericana convertida en muchos momentos, frente a la insidia de los vencedores, en instrumento decisivo en la búsqueda del testimonio de la verdad, de la justicia y de la memoria”, en *Telar 13-24*, 2015, pp. 151-152.

<sup>8</sup> Testimonios compartidos, como género, por muchos poetas de la generación del 68 hasta definir una “literatura tlatelolca”.

poética, el rojo sangriento que culmina, autoengendrado, en “sangre que escurría sangre” (v. 75). Luego el gris agónico, color de plomo que parte el cielo (“rayas grises”, v. 16) sellando el crepúsculo de la democracia de fachada, y el blanco terriblemente polisémico figurando a la vez la ignominiosa mano armada “cubierta por un guante blanco” (v. 9) y la carne víctima, horizonte del disparo (“muchas balas dan en el blanco” v. 37), un blanco efectivamente conjunción de colores, opaca mancha en que se hunde Tlatelolco.

En fin, como texto abierto a su propia reconfiguración, reafirma la necesidad imperante de la transmisión memorial, de la supervivencia del instante en la extraña solidez de las palabras reescritas. En la cercanía memorial de la cacofonía de lo real, el poema hace de la superposición gráfica de las voces una columna vertebral para seguir de pie. Como recurso formal ante lo impensable, elabora un espacio de disenso, desfigurando por metáforas y comparaciones mecanicistas la legitimidad ruinosa de un estado autoritario y represivo; configurando más allá de la escisión y de la dinámica del collage, vínculos nuevos de solidaridad, de humanidad. Al epicentro como resonancia poética de auténticas voces *in medias res*, responde un conjunto poemático más amplio que absorbe la profunda herida del 68 y la proyecta en la inferencia de otro abismo, borrando la fractura de la historia, haciendo de la resonancia y el linde las primeras señales de solidaridad poética más allá del flujo del tiempo: solidaridad textual, semántica, dialógica, humanidad que persiste y circula en la temporalidad reinventada del poema. Conjunto poético de modulación y textura variadas, poema “colectivo e involuntario” (Pacheco, 1980: 93), la urdimbre mestiza del “Manuscrito de Tlatelolco” dice la eficacia simbólica de la reescritura pachequiana como diálogo epigónico y confiesa a la vez la íntima imposibilidad del decir definitivo.

**Epígono. Escribir al Carbono catorce<sup>9</sup>**

“Gastaste la noche en explorar los viejos manuscritos. Quisiste hallar el rumor transitivo de las generaciones, el espejo sin nadie, la pesadumbre de la historia” (Pacheco, 1998: 14). De leer y escribir: conjunción reunida como gesto lírico único. O más bien, de leer *cómo* escribir: apropiación, prolongación, reinención, tantas formas del acto estético que selecciona en la profundidad de la materia literaria existente para inaugurar nuevamente el origen de la palabra, la persistencia del palpito. Eco, palimpsesto, flexibilidad de las voces, la dinámica escritural del poeta se funda en los procesos de reescritura intertextual e intratextual, múltiples réplicas que manifiestan la hospitalidad de la poesía según José Emilio Pacheco. Hospitalidad de la poesía, es decir, apertura de la lengua a otras lenguas, otros ritmos, versificación abierta a la prosa y a la crónica, en el surco trazado entre otros por Ernesto Cardenal; relación singular con la tradición poética vista como memoria compartida y reinventada sin cesar, “colaboración entre vivos y muertos” (Oviedo, 1976: 53):

y cada vez que inicias un poema  
convocas a los muertos

Ellos te miran escribir  
te ayudan (Pacheco, 1973: 105)

“Polígrafo” (Gutiérrez de Velasco, 2014: 19) heredero de una escritura en las tinieblas,<sup>10</sup> poeta “obsesionado por los linajes” (Stanton,

<sup>9</sup> José Emilio Pacheco, “[unas palabras] se hacen dóciles / al Carbono catorce: / Criptogramas / de un pueblo remotísimo / que busca / la escritura en tinieblas”, “Aceleración de la historia” (Pacheco, 1998: 31).

<sup>10</sup> En el sentido de una poligrafía, la observación de José Miguel Oviedo: “En *No me preguntes...*, [sic] el autor cita, glosa, hurta o completa pasajes de los “Cantares mexicanos”,

2014: 96), Pacheco asimila inevitablemente la misión del escritor a un “comentar y reescribir incansablemente a nuestros ancestros, intentar variaciones y agregados a la ineludible repetición” (Pacheco, 2013: 255). El poema en estas circunstancias será infinita movilidad, réplica imponiendo presencia, circulación y coloquio de voces inmediatas y remotas. Por movilidad poética habrá que entender facultad de descolocación y re-colocación del objeto literario: desplazados y rearticulados a otro horizonte poético por una intención distinta, los textos se expresan en el *vis-à-vis* de otros, creando intermundos inéditos, elementos cognitivos dispares, puentes y espejos.

Asimilación de lo otro, fertilización por lo otro, la hospitalidad del poema también acoge la de un presente incluyente para la historia y trayectoria humana. Así vuelve lo fugitivo y se reactiva la fugacidad, viene el tiempo especular por la espiral de la historia (literaria). En la mediación del poema, se elabora una contemporaneidad insólita, compleja, elástica al *trans-parentar* los vínculos entre tiempos, cantos y experiencias, *i.e.*, reciclándolos en la transparencia de sus relaciones y la cercanía de su parentesco. “En lo contemporáneo siempre hay algo intempestivo y arcaico”, recuerda Edgardo Dobry y agrega: “sólo aquel que percibe en lo más moderno y reciente los índices y las firmas de lo arcaico puede ser su contemporáneo” (2016: 108). El “Manuscrito de Tlatelolco” no escapa de esta regla poética:

---

López Velarde, Bécquer, Darío, el Libro de Job, Manrique, Goethe, Ortega y Gasset, entre otros, pero no por un simple afán decorativo o un prurito intelectual, sino para encontrar su voz a través de ellos, para comunicarse con ellos y transmitir ese contexto al lector, estimulándolo a continuar el ciclo”, art. cit., p. 50.

**Manuscrito de Tlatelolco**

(2 de octubre 1968)

*Lectura de los "Cantares mexicanos"*<sup>11</sup>

Cuando todos se hallaban reunidos  
los hombres en armas de guerra cerraron  
las entradas, salidas y pasos.

Se alzaron los gritos.

Fue escuchado el estruendo de muerte.

Manchó el aire el olor de la sangre.

La vergüenza y el miedo cubrieron todo.

Nuestra suerte fue amarga y lamentable.

Se ensañó con nosotros la desgracia.

Golpeamos los muros de adobe.

Es toda nuestra herencia una red de agujeros.

*Las voces de Tlatelolco*\*\*

(2 de octubre 1978: diez años después)

Eran las seis y diez. Un helicóptero  
sobrevoló la plaza.

Sentí miedo.

[...]

En la tensión de la contemporaneidad compleja que habitaría posteriormente el poema, el primer gesto poético de José Emilio

<sup>11</sup> Con los textos traducidos del náhuatl por Ángel María Garibay y Miguel León-Portilla en *Visión de los vencidos* (1959) [Nota del autor].

Pacheco ante el 68 fue acudir al legado náhuatl. Como otros poetas,<sup>12</sup> volteó a leer e incorporar algunos de los testimonios de los “vencidos”, enfatizando así la ironía de una historia letal que se repetía en el mismo lugar. La plaza de Tlatelolco se cambiaba en espacio de convergencia de la violencia y de la represión desatadas a casi 450 años de distancia. En el centón de 41 versos inicialmente retomados de los “Cantares mexicanos”, se juntaban en realidad tres episodios claves de la trágica epopeya conquistadora: la matanza del templo Toxcatl (primavera 1520), la Noche triste (30 de junio del mismo año) y los 80 días de sitio de Tenochtitlán hasta su caída (13 de agosto de 1521),<sup>13</sup> cuyas crónicas proceden respectivamente de los *Cantares mexicanos*, del *Códice florentino* de los informantes de Sahagún y del *Manuscrito anónimo de Tlatelolco*. El poema se elaboró entonces como un auténtico territorio de mediación —“mediación en una cadena interminable de mediaciones” (Oviedo, 1976: 52)— de la experiencia del tiempo, tiempo trágico de la historia mexicana propensa a la repetición y tiempo de la historia literaria cultivada por el permanente préstamo de los textos. Intensa y diversamente polifónica, el poema de Pacheco actualizaba en el presente de la escritura, el *ready-made*<sup>14</sup>

<sup>12</sup> Pensamos particularmente, de Juan Bañuelos, en el ya canónico poema “No consta en actas. (Tlatelolco 1521 y 1968)”, publicado en *Siempre* núm. 803, que cita explícitamente ocho versos de los Cantares mexicanos: “esparcidos están los cabellos, / destechadas las casas, / enrojecidos sus muros. [...] Esto ha hecho el Dador en Tlatelolco / cuando nuestra herencia es una red de agujeros”. Primer tiempo del poema, en *Vivo, eso sucede*, México, FCE, 2012, p. 74) o José Carlos Becerra “El espejo de piedra”, publicado a un mes de los sucesos en el suplemento *La cultura en México* (también antologado en *El otoño recorre las islas*, Era, 2002), en que, “otras ‘Noches’ y otras ‘Matanzas’”, la figura de Huitzilopochtli alterna con “desayunos en el Sanborn’s”. Lo subraya Sanchis Amat: “La asimilación de las dos tragedias [...] se convirtió en uno de los grandes temas de la poesía sobre el 68”, art. cit., pp. 160-161.

<sup>13</sup> Sobre la intertextualidad del poema, recomendamos la minuciosa lectura de María Luisa Fischer, “Presencia del texto colonial en la poesía de Antonio Cisneros y José Emilio Pacheco”, *Inti: Revista de literatura hispánica*: núm. 32, otoño 1990.

<sup>14</sup> José Miguel Oviedo: “Mediante este arte de la elección precisa, [...] el autor ha convertido la poesía en una especie de *ready-made*, un producto cuyo mérito no está en ningún



de la *Visión de los vencidos*. Junto con una imaginería mexicana (“la lamentación de los muertos”, “la montaña de las águilas”, “la niebla de los escudos”, “la guerra florida”, “el Dador de la vida”), el canto triste de la Conquista se desplazaba como alegoría de la pérdida y de la soledad del vencido, al 2 de octubre del 68 (fecha expresadamente usada como subtítulo del poema), el nosotros del texto originario abrazando a su vez el presente del movimiento estudiantil.<sup>15</sup> Como epígono, el poeta asimila el trágico pasado mexicano y su canto de desolación al presente represivo, armando un poema a contratiempo, un contracanto al silencio oficial que siguió la masacre, “insultante” silencio denunciado en los versos indignados de “Las voces de Tlatelolco”. Porque la lectura sincrética que permitía el poema inicial basado exclusivamente, como ya lo hemos señalado, en una lectura desplazada de los “Cantares mexicanos”, será reinventada en la configuración final del poema como díptico temporal y escritural: una “Lectura de los Cantares mexicanos” ahora reducida a tres estrofas (11 versos) que coronan la trama discontinua de “Las voces de Tlatelolco”.

Precisamente, estas tres estrofas parecen encaminar la súplica colectiva hacia el agotamiento: de seis versos a un terceto (de

---

dudoso acto creador, sino en su impacto como *trouvaille* y en su hábil manipulación. El poeta [...] meramente da a ver, reanimando las zonas muertas del lenguaje y salvando la literatura de volverse del todo indiferente para la sensibilidad contemporánea: un restaurador verbal, un mediador, un intérprete. Sus poemas cumplen una función semejante a la de los *ready-made* de Duchamp o los *collages* de Max Ernst en el campo del arte: formas de obtener la anomalía y la novedad a través de la reproducción”, art. cit., p. 49.

<sup>15</sup> Añadimos que dos versos de esta versión del poema figuran también en *La noche de Tlatelolco*: “Y el olor de la sangre mojaba el aire / Y el olor de la sangre manchaba el aire” con la nota siguiente de Poniatowska: “José Emilio Pacheco sobre los textos nahuas traducidos por el Padre A. M. Garibay”, *op. cit.*, p. 199. La misma obra incluye otra versión de los Cantares mexicanos, teatralizados esta vez por los estudiantes detenidos tras el 2 de octubre, con la nota de la autora: “Textos escogidos, para su representación, por los estudiantes presos de la Cruzía C de Leccumberri. De la *Visión de los vencidos*. *Relaciones indígenas de la conquista*, traducidos de textos nahuas por Ángel María Garibay K., UNAM, Biblioteca del Estudiante Universitario”, pp. 158-159.

endecasílabos), a un dístico, se contrae y condensa el canto roto favoreciendo así su inmediata resonancia en el texto siguiente. La clausura física del espacio, la omnipresencia de la amenaza abren el cantar mexicano, entrando en tensión instantánea con la realidad del mítin estudiantil. Paralelismos léxico-sintácticos circulan de un paisaje poético a otro. El cuerpo orillado a sus extremos de sensación y expresión genera el surgimiento de un tríptico letal configurado por la cacofonía del pánico y de la angustia (“gritos” / “estruendo” “muerte”, v. 4-5, y “gritos”, “aullidos”, “plegarias” / “estruendo de las armas”, v. 33-34). Progresivamente se metamorfosean los cuerpos hacia el derrame de la voz-sangre, revelando una química de la agonía. De sonido inarticulado y confuso, la expresión humana pronto deviene sangre anárquica, olor (v. 6), flujo (v. 45), identidad (“nuestra sangre”, v. 69), aire (“Y todo Tlatelolco respira sangre”, v. 61), mancha (v. 6 y v. 74-75), chorro (v. 64, 75). Circula la sangre de un verso a otro, de una estrofa a otra, de un texto a otro, como se prolonga, más allá del uso tajante de la puntuación –uso ideológico del punto final que incomunica, asedia– y de la separación estrófica –a la vez capa de tiempo y espacio de resonancia de la aflicción– la indistinción ciega de la destrucción. En cada estrofa, la totalidad del mundo (“todo”, v. 7), de la historia (“toda”, v. 11), de la comunidad (“todos”, v. 1), sufre la clausura del tiempo. Se sustancializan la pérdida y la soledad, el linaje deshecho, la violencia vuelta contra la impotencia, la entropía del tiempo mortal en la vibración acústica asonante y definitiva de la “e”: “Es toda nuestra herencia una red de agujeros”.<sup>16</sup>

<sup>16</sup> Verso famoso, pero no por eso menos obsesivo o siquiera revelador de la permanente reinención de la contemporaneidad. Aparece reorganizado en “Crónica Mexicayótl”: “Añicos y agujeros en la red, / nuestra herencia de ruinas”, en *Fin de siglo y otros poemas*, FCE, 1984, p. 127. O en otra ligera variación, abre el segundo movimiento del poema “Los vigesimicos”: “Red de agujeros nuestra herencia a ustedes / los pasajeros del veintiuno”, *Ciudad de la memoria*, Era, México, julio 2009, p. 26 [cursivas del autor].

Poema a contratiempo, contracanto postulábamos, poema que instala en todo caso una anticronología ampliando la contemporaneidad de los textos y de las experiencias por una trama común que es “diálogo sin tiempo [...] en el río único del canto” (Millares, 2011: 215). En el “Manuscrito” pachequiano, los márgenes textuales se rozan, se interrelacionan creando una poética de las conexiones, una antropología testimonial transgeneracional cuya pertinencia se funda entre otras cosas sobre un lirismo de la sangre.<sup>17</sup> Derrame trágico,<sup>18</sup> palpito, ritmo, circulación vital del conjunto poético, la sangre fabrica al mismo tiempo una filiación de los vencidos y una fraternidad lírica capaz de abolir la separación inherente al tiempo. Obviamente de la sangre vertida en Tlatelolco, otras voces hablaron: para Jaime Sabines “la sangre echa raíces / y crece como un árbol en el tiempo”.<sup>19</sup> Pero el Manuscrito de José Emilio Pacheco también dialoga, en la cercanía po-ética,<sup>20</sup> con otras luchas, otras resistencias, otras víctimas: ante las ruinas de la república española, los versos de Neruda, los de Vallejo (“fusil doble calibre: sangre y sangre”; “¡Onzas de sangre, / metros de sangre, líquidos de sangre, / sangre a caballo, a pie, mural, sin diámetro, sangre de cuatro en cuatro, sangre de agua / y sangre muerta de la sangre viva!”<sup>21</sup>) dicen la omnipresente efervescencia de la sangre.

<sup>17</sup> Sobre esta noción, Nathalie Galland, “César Vallejo. Portrait du poète en Orphée et autres figures”, *Néo-Latines*, 2017.

<sup>18</sup> “Manchó el aire el olor de la sangre”; “Me está saliendo mucha sangre. / Aquel también se está desangrando”; “Los zapatos llenos de sangre. / Los zapatos sin nadie llenos de sangre. / Y todo Tlatelolco respira sangre. // -Vi en la pared la sangre.”; “Mire la sangre/Mire nuestra sangre”; “Una mancha de sangre en la pared, / una mancha de sangre escurría sangre”.

<sup>19</sup> Véase el poema (“Tlatelolco, 68”). Para Ángel González “nada es lo mismo, nada / permanece. / Menos / la Historia y la morcilla de mi tierra. / Se hacen las dos con sangre / se repiten” (“Glosas a Heráclito”)...

<sup>20</sup> Conforme a la idea de que el poema no es simple disposición de signos sino ‘etos’, manera de habitar el mundo, a la vez estancia del ser y propuesta de mundo, “guardián de la posibilidad de una vida no rebajada” para Jean-Claude Pinson, *Poéthique. Une autothéorie*, Seyssel, Champ Vallon, 2013, p. 104.

<sup>21</sup> Pablo Neruda, “Explico unas cosas”, *España en el corazón*, 1937 y César Vallejo, “IV” y “II Batallas”, *España, aparta de mí este cáliz*, 1937, para ambas referencias.

Puliendo los contornos testimoniales, el poeta-epígono anhela la irradiación de una voz profunda, sincrética, que absorbe la fractura temporal y actúa precisamente como cortocircuito de la historia. El “Manuscrito de Tlatelolco” resemantiza la contemporaneidad al reinventarla en los versos. Procede a una arqueología del presente, a la vez repetición del tiempo y especularidad del lugar, indagando ruinas y sombras, momentos de tensión dialéctica, instante complejo suspendido. En ese sentido, reanuda perfectamente el pensamiento de lo contemporáneo como *mirada fija en su tiempo*:

para percibir, no sus luces, sino su oscuridad. [...] Contemporáneo es, justamente, aquel que sabe ver esa oscuridad, aquel que está en condiciones de escribir humedeciendo la pluma en la tiniebla del presente. [...]

Esto significa que el contemporáneo [...] es también quien, dividiendo e interpolando el tiempo, está en condiciones de transformarlo y ponerlo en relación con los otros tiempos, de leer en él de manera inédita la historia, de “citarla”. (Agamben, 2011: 21, 28-29)

### **Epicedio**

He aquí la imagen de la Gloria forjada / por los que habitan el infierno.

(PACHECO, 2010: 58)

“Sobre las ruinas fue construida en el siglo XVI una pequeña iglesia: Santiago de Tlatelolco” (Poniatowska, 1971: 173)... Construir sobre ruinas, sobre “lo que ya no está” (Pacheco, 2000: 131): el poema mismo asume esta misión, como ensamblaje (profano esta

vez) de voces, imaginarios, épocas, sincrético retablo de dolor elaborado fragmento tras fragmento, verso tras verso por el rescate de la memoria y la confraternización con los muertos, en la mayor cercanía elegiaca.

Como epicedio, el “Manuscrito de Tlatelolco” dice primero una súplica colectiva, paisaje inicial del canto roto de los cantares, *cui-cah*, y *miccacuicatl*, cantos mortuorios, a la vez canto de lágrimas, *ixayocuicatl*, y canto de orfandad, de dolor y muerte, *ycnocuicatl*, resignado canto “que establece, mediante el recuerdo, una relación con los antepasados” (Johansson, 2014: 55). La “Lectura de los Cantares mexicanos” según Pacheco poetiza el dolor y la pérdida en una lamentación de tonalidad metafórica y sentenciosa, crónica de resonancia dramática que no deja de deplorar el vínculo roto de una trayectoria histórica, la orfandad de la comunidad, la clausura de un mundo. Como lo desglosa Johansson, la tradición nahua del *cuicah* dispone también, en la minuciosa codificación de los ritos mortuorios, la posibilidad del *tlacolcuicatl*, canto enfático inherente a “la ruptura que implicó la muerte y el dolor punzante del momento vivido” (55):

El *tlacolcuicatl*, canto de lamentación, gritos de desesperación, súplicas, imprecaciones, gemidos, aullidos se mezclan con el ritmo obsesivo de los tambores, el sonido de los caracoles y las más hermosas construcciones poéticas, en un desorden músico-verbo-afectivo que expresa el poder desgarrador de la muerte. [...] Es la expresión lírica de una aguda concientización de la muerte realizada a nivel individual pero inmediatamente socializada para fines de catársis común. (26-27 y 39)

Sin la histeria colectiva ritualizada que acompaña el antiguo *tlacolcuicatl*, el canto de dolor, canto roto de “Las voces de Tlatelolco” a su vez encarna una lamentación que encauza la “manifestación natural, lo más profundo del ser herido (33-34). Por el trabajo de

composición poética, la fábrica de un nuevo decir escueto a medias entre prosa y verso, las voces de Tlatelolco cristalizan experiencias individuales asidas en el paroxismo de la masacre. Los fraseos de dolor e impotencia reproducen, en cierta sequedad documental, agudos instantes que se yerguen como epicedio colectivo, testimonio orillado al abismo crítico del final del poema: interrogación, suspensión del sentido, *poesía ante la incertidumbre*... La observación de la derrota y su modulación poética conllevan entonces cantos lúgubres de distinto alcance, lamentaciones cruzadas y reunidas por convergencias semánticas. Más allá, sin embargo, otro campo de mayor fuerza atraviesa y trabaja los versos: el cuerpo poemático se transforma en depurado lugar de estupor, desolación y soledad. Ante una historia y una humanidad agobiadas, el “Manuscrito de Tlatelolco” se despoja, gesto lírico de quien cambió la plegaria<sup>22</sup> por lo precario. Si ambos términos comparten el mismo origen etimológico, *–precare*: lo precario remitiendo a la fundamental vulnerabilidad de una plegaria posiblemente abandonada por los dioses, una plegaria revocable— el poema elige lo inestable y fugaz de lo real, lo perecedero y frágil, lo inmediato contra lo

<sup>22</sup> De la vasta poética pachequiana, afloran unos versos relacionados directamente con el espacio de la plegaria: lamentación o alabanza, la composición poética a veces interroga la posibilidad de una redención “Para los que ayudaron, gratitud eterna, homenaje. / [...] “y tu olor, mi prójimo lejano, / es mi más hondo sufrimiento. // Para todos ustedes acción de gracias perenne” (“Las ruinas de México / 8” (para ambas citas, Pacheco: 1998/ 19). La presencia de la oración y del aparato conceptual judeocristiano sin embargo siempre es oblicua, irónica: “No el premio para el martirio esperanzado, / la aceptación de las iniquidades a nombre / de lo que nunca llega” y última estrofa: “El infierno está en todas partes y te asfixia. / El proyecto de cielo por asalto / puedes verlo de bulto / en este altar barroco”; desacralizada y propensa a la trivialización: “Pan que al romperte dejas escapar / el calor de la tierra, la humedad / de aquel suelo en que fuiste espiga / danos / el sencillo milagro de este placer,” (Pacheco: 2010, 49). La del panteón prehispánico íntimamente vinculada con las fuerzas ctónicas, el palpito de otra cosmovisión “[...] el altar es también / piedra de sacrificios a otras cosmogonías” (*Ibid.*: 58-59) o la derrota histórica: “la fiesta de quienes se alimentan de tortillas con sal, / el homenaje de la deidad vencida para los dioses / vencedores” (*ibid.*: 58).

trascendente. Si parte del poema podría decirse en voz baja, son sin embargo las variaciones de intensidad de las voces versificadas las que permiten a la vez el relato de los vivos y el murmullo de los muertos. Entendamos así la elección de un lenguaje poético arraigado en la humildad, la huella de una reescritura íntima marcada por la tentación de lo poco. El poeta elabora un decir sin ambages ni efectos, “sin filtros ni exorcismos”, capaz de asir el despojo, la desnudez, el desamparo ante la barbarie y llevarlos, como contagio, hacia la precariedad fundamental del poema, “balbuceo frente a la eternidad” (Stanton, 2014: 109), “búsqueda de un saber crepuscular, un saber de la desaparición” (Maulpoix, 2001: 249). Como si precisamente fuera la relación con las ruinas la que permitiera aun singularizar un sujeto lírico espectral, elidido “yo”, asimilado por completo al “nosotros” de los vencidos o vertido en la presencia polifónica que habita los versos. A la trascendencia perdida, corresponden la borradura del poeta en tanto figura autoral, la inquietud de nuevas formas de enunciación determinadas por una negatividad fundamental, a la vez horizonte del sentido y motor de la empresa poética: elección del verso breve, de la concisión, de la elipsis, de lo incierto; inventiva dinámica poética de la fisura que abre trampas de blanco en el texto por donde bajar *in medias res* hacia otras voces, explora escisiones, intervalos entre seres y cosas, verso y prosa, crónica y préstamo periodístico y militante. En la mayor cercanía del suceso dramático, el poema precario se impone entonces como nueva forma de conocimiento, e impone a su vez una dimensión ideológica: frente a un orden mayor que simbólicamente invisibiliza a los vencidos y silencia sus voces, se restauran una polifonía múltiple y directa, lo prosaico y trivial, la ruptura de la trama temporal, un decir alternativo con poder de circulación y de subversión. Precisamente, el poema avanza en pobreza, en la precariedad de la palabra poética confrontada al derrumbe. Inventa así un lirismo en modo menor, vehículo musical de las tinieblas, de la profunda melancolía, de la queja, de la

“languidez de la tumba, [...] de lo terrible, grave, [...] triste, [...] cruel y duro” (Rameau, 1722: 157-160); un lirismo aquí atado por completo a la existencia humana, al instante suspendido de vidas, pensamiento del artificio mínimo, de una poesía inmanente que aparenta la ausencia de escenografía. De ahí, una reescritura autógrafa con efecto goma... Las distintas versiones del “Manuscrito de Tlatelolco” lo evidencian: la (re)escritura tiende a la desnudez poética, al agotamiento estilístico que quita, borra, corta traduciendo un constante esfuerzo de deflación de la lengua y del poema. Una manera de habitar poéticamente el mundo conforme con la íntima certeza de la precariedad del canto ante la proliferación de las ruinas temporales y ontológicas. Si “la idea de texto definitivo” le es inaceptable a Pacheco,<sup>23</sup> y que el proceso poético responde a la voluntad de “aligerar el texto de todo aquello que no exprese” (Ruffineli, 1994: 174), el reescribir rima a menudo con un desescribir. Opuesta a la fastuosidad y a la ostentación, la lengua pachequiana rescata los restos, baja hacia la entidad mínima, sustrayendo amplios fragmentos antes escritos: las dos versiones anteriores a la última edición del poema que presentamos aquí, enseñan en efecto un progresivo trabajo de corte. Estrofas completas<sup>24</sup> han desaparecido progresivamente de la “Lectura de los Cantares mexicanos”, buscando en la condensación semántica y la reducción de la imaginería mexicana un espejo eficaz para “Las voces de Tlatelolco”. Réplica más oscura, la segunda sección poética en cambio fue objeto de un corte radical: las seis últimas

<sup>23</sup> Imposible “capitular ante la avasalladora imperfección”, dice José Emilio Pacheco y sigue: “No acepto la idea de “texto definitivo”. Mientras viva seguiré corrigiéndome”, José Emilio Pacheco, *Ayer es nunca jamás*, pról. José Miguel Oviedo, Monte Ávila, Caracas, 1978, pp. 9 y 10.

<sup>24</sup> La “Lectura de los Cantares mexicanos” pasa en efecto de 41 versos en la primera versión del poema, a 23 versos en la edición de 1980, para acabar con 11 versos en la última versión reescrita.



estrofas a la vez más sangrientas y más directamente políticas<sup>25</sup> desaparecen desde la segunda edición del díptico, borrando con 23 versos, la esperanza de otro destino nacional: “Brotarán flores / entre las ruinas y los sepulcros”.

Epicedio sin trascendencia, común precariedad del canto y del destino humano, contagiosa negatividad de las ruinas, el poema avanza en pobreza para alcanzar por despojos sucesivos el espacio más denso del decir. Entre cadencia rota que sella la composición poética, y costura semántica y simbólica de la versificación, el poema logra escribirse como “palimptexto” (Pacheco, 2011) en la mayor cercanía de las voces. Fraternidad lírica que adjunta crónica y testimonio oral, el texto constituye, más allá de cualquier dique, la estancia compartida de la experiencia sensible ante la abominación. De la historia, reinterpreta y asume el discurso protagónico de los vencidos en una contemporaneidad elástica asida a contraluz. Muestra ejemplar de la poesía escrita tras el 68, en testimonio, denuncia, homenaje, el “Manuscrito de Tlatelolco” es también emblemático de la poética pachequiana. Mediante distintos procesos y etapas de creación, la irradiante escritura epigónica del poeta se somete al prisma íntimo del trazo formal más conciso. El poema así inquieta la lengua, proyectando en la sobriedad de los versos, la tonalidad de un lirismo en modo menor: espectral presencia auctorial, intensa lírica memorial de la sangre, (dis)armonía umbrosa de voces entramadas y destinos desgarrados, siempre en la colindancia del vacío por agotamiento de las estrofas o acantilado de los versos. Territorio lábil y crepuscular del decir, el poema sin embargo da cuenta al dar canto.

<sup>25</sup> “Las balas expansivas abren la carne [...] Dijo entonces José Alvarado: [...] querían hacer de México morada / de justicia y verdad: la libertad, el pan y el alfabeto / para los oprimidos y olvidados. Un país libre / de la miseria y el engaño”.

**Bibliografía**

- Agamben Giorgio, *Desnudez*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora, 2011.
- Alemaný Bay Carmen, *Poética coloquial hispanoamericana*, Alicante, Universidad de Alicante, 1997.
- , “José Emilio Pacheco descubre una de sus máscaras para hablar del mundo precolombino y colonial” en *América sin nombre*, núm. 5-6, pp. 5-11, 2004.
- , “Para una revisión de la poesía conversacional”, en *Alma mater*, Lima, UNMSM, 1997, [http://sisbib.unmsm.edu.pe/bib-virtual/publicaciones/alma\\_mater/1997\\_n13-14/poesia.htm](http://sisbib.unmsm.edu.pe/bib-virtual/publicaciones/alma_mater/1997_n13-14/poesia.htm).
- Aroche Parra Miguel, *53 poemas del 68 mexicano*, México, Editora y distribuidora Nacional de Publicaciones, 1972.
- Bañuelos Juan, *Vivo, eso sucede*, México, FCE, 2012.
- Becerra José Carlos, *El otoño recorre las islas*, México, Era, 2002.
- Campos Marco Antonio y Alejandro Toledo (comp.), *Poemas y narraciones sobre el movimiento estudiantil de 1968*, México, UNAM, 1996.
- Carrillo Juárez C. Dolores, *El mar de la noche. Intertextualidad y apropiación en la poesía de José Emilio Pacheco*, México, Ediciones Eón, 2009.
- Dobry Edgardo, “Volver a los XIX: acerca de lo contemporáneo en la poesía”, en *Poéticas del presente*. Ottmar Ette, Julio Prieto (eds.), Madrid, Iberoamericana-Vervuert, 2016.
- Fischer María Luisa, “Presencia del texto colonial en la poesía de Antonio Cisneros y José Emilio Pacheco”, *INTI. Revista de literatura hispánica*, 1990, núm. 32, disponible en <http://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss32/13>.
- Galarza Zavala Jaime, *El aire del hombre: poesía, México 1968*, Quito, EPPR, 1970.

- Galland Nathalie, "César Vallejo. Portraits du poète en Orphée et autres figures", Paris, *Les Langues Néo-latines*, núm. 383, pp. 77-94, 2017.
- Garibay Ángel María y Miguel León-Portilla, *Visión de los vencidos. Relaciones indígenas de la conquista* (29 ed.), México, UNAM, 2007.
- Gutiérrez De Velasco Luzelena, "José Emilio Pacheco" en Yvette Jiménez de Báez (ed.), *José Emilio Pacheco, reescritura en movimiento*, El Colegio de México, 2014.
- Huerta David, "El 68 y la poesía", *Confabulario*, (supl. *El Universal*), 29 sept. 2018, disponible en <http://confabulario.eluniversal.com.mx/poesia-movimiento-estudiantil-1968/>.
- "José Emilio Pacheco", *Los narradores ante el público*, INBA y Joaquín Mortiz, 1966. [UANL-Conaculta-INBA, 2013.]
- Jiménez De Baéz Yvette (ed.), *José Emilio Pacheco, reescritura en movimiento*, El Colegio de México, 2014.
- Jiménez De Baéz, Yvette, Diana Morán et Edith Negrín, *Ficción e historia. La narrativa de José Emilio Pacheco*, México, Colegio de México, 1979.
- Johansson Patrick, "Miccacuicatl: cantos mortuorios nahuas prehispánicos. Textos y 'con-textos'", en *Estudios de cultura náhuatl*, núm. 48, julio-diciembre de 2014, pp. 7-87, 2014.
- León-Portilla Miguel, *La visión de los vencidos*, México, UNAM, 2012.
- Maulpoix Jean-Michel, *Le Poète perplexe*, Paris, José Corti, 2001.
- Millares Selena, "José Emilio Pacheco: apuntes para una poética", *De Vallejo a Gelman: un siglo de poetas para Hispanoamérica*, Alicante, Universidad de Alicante, 2011.
- Monsiváis Carlos, "José Emilio Pacheco: Aprendimos que no se escribe en el vacío", *Nexos*, núm. 378, junio 2009.

- , “José Emilio Pacheco: el personaje de su poesía y el autor”, *Proceso*, núm. 1396, 3 de agosto de 2003.
- Negrín Edith, “Huellas del 68 en textos de José Emilio Pacheco”, en Yvette Jiménez de Báez (ed.), *José Emilio Pacheco, reescritura en movimiento*, El Colegio de México, 2014.
- Oviedo José Miguel, “Los trabajos del mar de J.E. Pacheco”, *Vuelta*, núm. 89, abril 1984.
- , “José Emilio Pacheco: la poesía como ready-made”, en *Hispanamérica: Revista de literatura*, núm. 15, pp. 39-55, 1976.
- Pacheco José Emilio, *Los elementos de la noche [1958-1962]*, México, UNAM, 1963.
- , *El reposo del fuego [1963-1964]*, México, FCE, 1966.
- , *No me preguntes cómo pasa el tiempo [1964-1968]*, México, Era, 1998 [Joaquín Mortiz, 1969].
- , *Irás y no volverás [1969-1972]*, México, FCE, 1973.
- , *Desde entonces [1975-1978]*, México, Era, 1980.
- , *Tarde o temprano [1958-1980]*, México, FCE, 1980 / *Tarde o temprano [1958-2000]*, México, FCE, 2000.
- , *Miro la tierra [1983-1986]*, México, Era, 2010 [1986].
- , “Un palimptexto: 1956, 1990, 2011”, en *Proceso*, 28 de septiembre de 2011, disponible en <http://www.proceso.com.mx/282696>.
- Paz Octavio, *Postdata*, México, Siglo XXI, 1970.
- Pinson Jean-Claude, *Po-éthique. Une autothéorie*, Seyssel, Champ Vallon, 2013.
- Plu Raphaëlle, “Mémoire, chronique et discours culturel dans le Mexique de l’après 1968”, Paris, Cahiers du CRICCAL, Paris III-Sorbonne Nouvelle, 2003, pp. 117-124.
- Poniatowska Elena, *La noche de Tlatelolco*, México, Era, 1998 [1971].
- , *Nada, nadie. Las voces del temblor*, México, Era, 1988.

- , “Tlatelolco para Universitarios”, *La Jornada*, 23 de octubre 2007. Disponible en <http://www.jornada.unam.mx/2007/10/23/index.php?section=opinion&article=a05a1cul>.
- Rameau Jean-Philippe, *Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels*, Paris, 1722. Disponible en <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b86232459/f10>.
- Rodríguez B. et C. Zekri (dir.), *La Notion de “mineur” entre littérature, arts et politique*, Paris, Michel Houdiard, 2012.
- Rufinelli Jorge, “Al encuentro de la voz común: notas sobre el itinerario narrativo de José Emilio Pacheco”, en *La hoguera y el viento. José Emilio Pacheco ante la crítica*, sel. y pról. de Hugo J. Verani, UNAM-Era, México, 1994.
- Sanchis Amat Víctor Manuel, “La reescritura de la historia en algunos textos de la poética coloquial latinoamericana: Ernesto Cardenal y José Emilio Pacheco”, en *Philobiblion: revista de literaturas hispánicas*, núm. 2, 2015.
- , “Entre Tlatelolco y Tlatelolco: voces de la poesía mexicana en torno al 2 de octubre de 1968”, en *Telar 13-24*, pp. 160-165, 2015.
- Soto-Duggan Lilvia, “Realidad de papel: máscaras y voces en la poesía de José Emilio Pacheco”, en Norma Klahn y Jesse Fernández (eds.), *Ensayos críticos sobre poesía mexicana actual*, México, Katún, 1987.
- Stanton Anthony, “José Emilio Pacheco, poeta elegíaco”, en Yvette Jiménez de Báez (ed.), *José Emilio Pacheco, reescritura en movimiento*, El Colegio de México, 2014.
- , “Lo culto y lo coloquial en la poesía mexicana contemporánea”, *Cuadernos hispanoamericanos*, núm. 501, pp. 101-112, 1992.
- Tlatelpas José, Leopoldo Ayala y Mario Ramírez (comp. y notas), *El libro rojo del 68. Poesía y gráfica social del movimiento es-*

*tudiantil mexicano, 1968-2008*, México, FESEAPP DF-AC LGPolar Publishing Society/La Guirnalda Polar, Ed. Cibertaria-Partido del Trabajo DF-Corriente Cultural del Maíz Rebelde, 2009.

Verani Hugo (ed.), *La hoguera y el viento: José Emilio Pacheco ante la crítica*, México, UNAM-Era, 1993.

Zenteno Alejandro, *Epopeya del 68. Antología poética*, México, Nube y Arena, 2008.

## **TEATRO DEL 68 A CINCUENTA AÑOS**

**Felipe de J. Galván Rodríguez**

**SE INTRODUCE AL AMPLIO corpus del teatro del 68 en una visión panorámica que, en términos críticos, arranca con el estudio de Olga Harmony y vive su mayor expresión con Sandrine Guyomarch, continuando con algunos ejemplos posteriores a 2006, año de impresión del segundo estudio, y hasta el actual año del 50 aniversario del movimiento estudiantil del 68 mexicano, 2018. Se propone una clasificación de las numerosas propuestas sobre el tema, partiendo del 68 mismo: 1. Teatro del 68 en el 68. 2. Teatro post68 por autores participantes o testigos del movimiento. 3. Teatro post68 por autores infantes o nacidos posteriormente al 68. En los tres casos se ejemplifica con uno, dos o tres textos. Finalmente, ubicando a propuestas en ejercicio actual (2018), nos acercaremos, críticamente a algunos textos, estrenados al mismo tiempo de la elaboración del presente trabajo. A esto lo ubicaremos con el número 4. Algunas propuestas en 2018.**

## Introducción

Cincuenta años han pasado a partir de que el movimiento estudiantil sentara las bases de un cambio social en los Estados Unidos Mexicanos, medio siglo en los que existen vivencias para testimoniar, declarar y realizar ejercicios memorísticos desde las conciencias de los participantes o de los que aún pueden hacerlo. Por supuesto que el fresco total de los acontecimientos en aquel importante paso calendárico no puede plasmarse, por el tiempo y por la imposibilidad de hacerlo en el discurso histórico y/o artístico. Pero es quizá por ello que la producción artística parece, por momentos, más voluminosa que la histórica; por lo menos ahora, a cinco décadas de los acontecimientos.

Por otro lado, la existencia de emociones, intereses y orientaciones encontradas y enconadas se manifiestan, en declive, pero con la fuerza de la pasión anteponiéndose a la razón, la cual requiere de asentamientos, frialdad y agudeza que fluye con mayor facilidad cuando el tiempo ha pasado con la largueza necesaria para poder mirar el horizonte con el espíritu tranquilo y la mente concentrada por necesidad de análisis. Resumiendo, podríamos repetir que “50 años es tarde para testimoniar, pero es temprano para escribir la historia” (Palacios, 2018: 5). Mas tanto el primero como la segunda son herramientas que caminan en pos de la verdad y el establecimiento de ésta en singular. Esto es que a un hecho corresponde una verdad; lo cual no coincide con el arte, donde un hecho puede corresponder a múltiples verdades. Tal vez a ello se deba la aparición de documentos múltiples artísticos, que son bastante más numerosos que los documentos testimoniales y/o pretendidamente históricos.

En el caso de la creación dramática esto es evidente. El hablar del teatro del 68 es hurgar en una enorme creatividad, numéricamente hablando, que es enfrentada por pocos críticos y eventualmente; por ello son escasos los estudios al respecto. Es



cierto que primero se acumulan las obras y después se estudian, esa es la razón que fundamenta la tarea. Desde el mismo 68 se produjo teatro, pero inmediatamente después continuó tanto la necesidad de hacerlo, pero con más calma o, al menos, sin la presión de la militancia que supuso la participación en el movimiento estudiantil. Estos creadores inmediatos que hicieron teatro del 68 después del 68 lo han propuesto desde el 1969 y, algunos, hasta la fecha; todos con una característica que los señala, aunque no necesariamente los unifica: el haber vivido el 68, dentro o fuera del movimiento.

La temporalidad cronológica y la trascendencia de los hechos en aquel año han propiciado propuestas posteriores de creadores dramáticos que no vivieron el 68, por ser infantes o por no haber nacido aún ese año, pero que han sido capaces de recrear en propuestas para ser concretadas escénicamente con la temática del movimiento estudiantil *sesentaiochero*. Estos tres grupos nos evidencian la necesidad de continuar trabajando en el tema. Esa es la razón del presente trabajo.

Desde el siglo pasado Olga Harmony, habló sobre la materia, podemos incluso hablar de ella como la pionera en los estudios que ahora volvemos a abordar. Ya en la primera década de este siglo, Sandrine Guyomarch entregó un amplio reporte donde cita cerca de un centenar de textos. De esas primera y segunda cuentas se desprende que faltarían por registrar en el corpus del teatro del 68, lo escrito en parte de la segunda década del presente siglo, el XXI; una tarea necesaria que aunque dialéctica por el constante movimiento debido a las nuevas creaciones propuestas, bien le convendría descansar con un registro adecuado o cercano a la realidad del cúmulo creativo en cuestión.

Harmony se acercaría a unos pocos textos a los que tuvo acceso por producción escénica, principalmente, pero no toca textos ya, para entonces, editados o que circulaban fuera de los circuitos cercanos a ella: las producciones de la UNAM, del INBA o que por su impacto tuvieron una resonancia propagandística; el resto de la

ya entonces producida en comunidades distintas estaba fuera de su conocimiento. Sin embargo, su aportación es fundamental como punto de partida; le corresponde el importante mérito de señalar una de las vetas más ricas en el teatro mexicano de las últimas cinco décadas. Hasta ahora el movimiento estudiantil del 68 mexicano oculta innumerables respuestas a interrogantes varias. Tal vez a causa de eso las denuncias, las memorias y los tropos sobre él, siguen siendo material de arranque para propuestas artísticas, en el teatro particularmente, que es lo que en este trabajo nos ocupa.

Guyomarch, por su parte, aporta el trabajo de mayor ambición y logros, en lo hasta ahora hecho. Su texto es el material de su disertación o tesis doctoral, presentada en l'Université de Perpignan (Francia). Aunque la edición data de 2006, continúa siendo en 2018 lo de mayor amplitud en cuanto a lo que abarca en propuestas temáticas. De ese año, 2006, al actual 2018 los textos dramáticos han crecido. Por otro lado, aunque lo hecho por la autora estudiosa de Perpignan es amplio y suficiente para la comprensión del tema y la amplitud de la temática, no es total. Recientemente hemos encontrado un texto dramático escrito, producido y presentado escénicamente en diversos planteles participantes en el movimiento estudiantil de 1968, la creatividad provenía de alumnos de la nómina de la Escuela Superior de Medicina del Instituto Politécnico Nacional.

Además de lo cuantitativo, el teatro del periodo presenta una diversidad ideológica de amplio espectro. La mayoría de las propuestas suele ser de un supuesto compromiso, bien con la denuncia o el testimonio; en muchas de ellas, que en principio intentan ser obras didácticas, por el abuso de lo descriptivo simple o lo épico exacerbado, rebasan la verosimilitud e incluso rasguñan la proposición panfletaria; más en contraposición a ello podemos encontrar hallazgos metafóricos de gran sensibilidad.

Políticamente hablando hay, igualmente, variaciones que tocan los orígenes o identidades ideológicas e incluso evidencian mili-

tancias. Muchos, la mayoría podríamos decir, como el movimiento estudiantil mismo, miran los hechos desde su perspectiva que, sin ser posturas revolucionarias, aunque algunas lo son francamente, es el horizonte general del participante en el movimiento o de simpatizante del mismo lo que se asoma. En ellos lo juvenil, ágil, alegremente vital parece brincar en los corazones de los principales personajes que, como la postura ideológica del autor, miran con los ojos del participante del movimiento; que no son los únicos que lo miraron. Hay visiones partidarias que se ven reflejadas en el modo de pensar de los personajes y su consecuente andar: *Uriás en Tlatelolco*, de Jorge Eugenio Ortiz y *Buenos días, señor Presidente*, de Rodolfo Usigli, son los ejemplos partidarios típicos; respectivamente uno desde una evidente filosofía proveniente del PAN y, el otro, amén de lo filosófico, con indudable ritualidad practicada constantemente en el PRI.

Genéricamente, entre las propuestas teatrales sesentaiocheras, podemos ver teatro didáctico, melodrama, pieza, tragicomedia, farsa e híbridos, muchos híbridos en donde los géneros madre: la tragedia y la comedia, aparecen entre asociaciones con poesía, esto es, con la farsa. En ellos, siendo rigoristas, tal vez podamos destacar la superación de estos, de los géneros, por necesidades más humanas. Existe el teatro documento, tal como en la escuela de Peter Weiss; el teatro de la memoria, como lo esbozara Bixler; el teatro necesario, igual que en las tesis de Enrique Ballesté; el teatro invisible, como lo describe Boal en sus experiencias del *Teatro arena do Brasil*. Esto significa que el teatro del 68 va de la mano con el boom del independentismo teatral en México. Las poéticas tradicionales, dominantes o hegemónicas serán sacudidas por la irrupción de una novedad contundente y que llegaría para permanecer por un tiempo bastante largo; por lo menos de medio siglo, el tiempo que nos separa de su nacimiento o iniciación. Y habría que apuntar que lo hace con una demostrable salud por su

producción abundante, constante, atractiva y, en algunos casos, seductora, por catártica.

El teatro independiente, más allá de las definiciones bizarras o exclusivamente pedestres económicas es, ante todo, independiente del canon o de los cánones hegemónicos. Y el teatro del 68 lo es, razón que potencia su trascendencia, su empuje, su recepción por original o diferente de los discursos elaborados desde el poder del cenáculo olímpico, de las mafias artísticas o culturales y desde el poder burocrático estatal.

Estamos, pues, ante un amplísimo corpus dramático temático que bien puede soportar e incluso requerir, una propuesta sistemática de primer acercamiento, tal vez gruesa, pero punto de partida, o básico, para lograr un ordenamiento académicamente ilustrativo y creativamente iluminador que sirva de antecedente y potencia nuevos trabajos de otros autores noveles ya conocidos y otros por venir, o, ¿por qué no?, de los mismos, pues el tema del 68 aún tiene verdades ocultas, resquicios recién descubiertos, o a descubrir, por los cuales mirar e incluso enfrentar *verdades históricas* que cínicamente están ahí pero que pueden lavarse en el detergente poderoso de las verdades vitales, pues el 68 fue y es un parteaguas en la Historia mexicana y la Historia es asunto de naturaleza humana, por lo tanto, ateniéndonos a Aristóteles, es material susceptible para ser imitado con objetivos artísticos. Y el teatro pretende serlo.

Dividido en cuatro bloques, el presente trabajo propone una primera clasificación, de origen temporal y generacional, sobre el corpus hasta el ahora conocido gracias al trabajo de Guyomarch, del teatro del 68. Por ello lo dividimos en cuatro apartados para su desarrollo, los tres primeros basados en los tiempos de elaboración de las propuestas y las generaciones de los dramaturgos que las realizaron, el cuarto ocupándose del acercamiento a algunos ejemplos de textos dramáticos contemporáneos a 2018, año del cincuentenario y ejemplo de vitalidad temática del tema que,

como el mismo 68 en la sociedad, ha diversificado numéricamente y transformado formalmente las visiones del imaginario escénico. ¿Cuáles son los textos y quiénes son los autores, con características incluídas, del fenómeno creativo literario para la escena del *teatro del 68*?

### **Teatro del 68 en el 68**

La efervescencia contundente del movimiento estudiantil inicia el viernes 26 de julio. Es importante señalar que ese día fue viernes y por ello algunos estudiantes no se enterarían sino hasta el lunes siguiente, el 29; uno de ellos fue Enrique Ballesté. Ese lunes tenía estreno en el auditorio de la Facultad de Filosofía y Teatro. Como buen director estudiantil llegó dos o tres horas antes al lugar y se encontró con que de ninguna manera lo podría ocupar para presentación teatral. La asamblea estaba en un punto álgido. Se informaba de los tres días de enfrentamientos entre estudiantes y policías en el centro de la Ciudad de México, se hablaba de las primeras reuniones organizativas, de la declaración de paro indefinido en varias escuelas del IPN, del apoyo de algunas Facultades a la Preparatoria y se intentaba tomar una posición. La conclusión fue la entrada de la FFyL al paro y su incorporación al naciente movimiento estudiantil. Al entrar a detallar las tareas, naturalmente surgió la propuesta, la obra de Enrique Ballesté, *Mínimo quiere saber*, se estrenaría como parte del movimiento y su temporada se desarrollaría en la Facultad y en gira por diversos planteles, decisión asumida por Enrique y el elenco. Podemos hablar de esta obra producida, como la primera del teatro del 68 en el 68 mismo. No hay alusión al movimiento, no se escribió pensando en él y mucho menos por tarea de él; pero por su oportunidad, coincidencia y, en cierto sentido, contenido; el texto plantea acciones desafortunadas por el personaje principal que, desde la perspectiva del autor, es el ínfimo de los ínfimos en

una sociedad que le paga para que realice una labor ingrata, quizás deplorable e incluso lastimosa para los demás y para él mismo; por si fuera poco, las posibilidades de desarrollo o de salir de esa situación son, como el personaje, mínimas. ¿De quién se trata? ¿A quién pone en escena el texto, como ínfimo personaje de la escala social? A un policía raso.

Ya desde el viernes pasado, el inicio de los enfrentamientos en los alrededores de las Preparatorias 3 y 1, en el centro de la Ciudad, el policía es enemigo del estudiante, es perseguidor y, contradictoriamente, perseguido, pues si bien los granaderos poseían vestimenta, equipo y herramientas especiales para el choque, el policía simple carecía de ellos; sin escudo, casco y gases lacrimógenos, pasaba a ser el más golpeado en las escaramuzas; por ello rápidamente lo retiraron de las zonas calientes y lo llevaron a adiestramientos para equiparlo adecuadamente con posterioridad. Tal vez por eso el personaje tratado en un híbrido de pieza y melodrama causaba sentimientos encontrados: odio, risa de escarnio y compasión. Los elementos catárticos se evidencian con gran tino. La obra fue un importante acontecimiento entre los participantes del movimiento que pudieron verla.

Algo relativamente semejante, pero enriquecido, ocurrió en la Escuela Nacional de Ciencias Biológicas del Instituto Politécnico Nacional. El grupo teatral ENCB-Arte acababa de ser designado triunfador del Concurso teatral del Instituto con el texto de Figueiredo, *La zorra y las uvas*, rebautizada por Velasco como *¡Que liberen a Esopo!*, en alusión a los hechos. Al iniciar el movimiento, también el lunes 29 de julio del 68, sus compañeros del recién creado Comité de Huelga les solicitan que presenten su obra en temporada en la escuela y en gira por distintos escenarios de Escuelas en el Movimiento. Hugo Velasco, el director, accede, pero pone condiciones; *sí, pero únicamente podemos hacerlo donde existan tantos reflectores... etc., etc.* Ante esa respuesta, algunos integrantes del Comité deciden hacer ellos una obra para llevarla

a donde fuera necesario. Finalmente, dos puestas en escena de la ENCB del IPN participarían activamente en el movimiento. Una de ellas, la original, hecha por y para el movimiento, aparecería en un paneo presentado en la paradigmática película *El grito*, de Leobardo López. Esta propuesta desarrollada por estudiantes del Politécnico, abre aquí, la puerta a la creación teatral del movimiento desde el movimiento mismo, a diferencia de la producción de Enrique Ballesté y la ganadora del Concurso teatral politécnico, la propuesta marca el inicio de la construcción creativa escénica desde el movimiento; no se aprovecha teatro anteriormente producido y que por girar entre los huelguistas se considera teatro para el 68 y por ende forma parte de él como hecho cultural; el realizado desde él ya conforma el inicio de una voz teatral del movimiento que habla desde sí mismo.

No hemos podido rescatar los textos de aquella experiencia, es probable que no existan, pues como dice Juvencio Galindez, uno de los participantes en aquella experiencia: *improvisábamos o tomábamos textos hechos que adaptábamos*. Interesante planteamiento que, por desgracia no podemos profundizar, más allá que fueron conducidos escénicamente por un alumno y asistente de Fernando Wagner. Por fortuna ese hecho, ahora sólo recuerdo entre quienes participaron de él, abre las puertas para hipotetizar en que habría otras experiencias semejantes. Y en efecto, ahí mismo, en el Casco de Santo Tomás, en la Escuela Superior de Medicina, se daría una rica experiencia.

José Luis Sánchez Mejía escribió y dirigió *¡Fue en un café!*, texto escrito a partir de un original de Alejandro Galindo, llamado *La rebelión de los sueños*. La obra tiene diversas particularidades, una de ellas es la participación actoral de uno de los estudiantes de Medicina del IPN, que en la manifestación del 27 de agosto repicara las campanas de la Catedral Metropolitana, Garibay; otra particularidad fue la introducción que, cual si fuera una loa, interpretaban el mismo José Luis Sánchez Mejía y José Luis Toledo,

un estudiante de Medicina del IPN de quien no se supo nunca nada más a partir del 2 de octubre.

Menciona Sánchez Mejía que la susodicha entrada mencionada *cual, si fuera loa*, era un *sketch*, juguete cómico en buen español, en el que cómicamente presentaban los hechos recientes en el movimiento. Lo hicieron en su escuela ocho o diez ocasiones y después giraron por Ciudad Universitaria acompañados por América Villavicencio y Margarita Bauche, llegando incluso a presentarse en la Universidad Autónoma de Puebla.

Mientras esto sucedía en el IPN, en la UNAM un alumno de la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales se asociaría con otro de la Facultad de Filosofía y Letras para cantar y hacer parodias; el dúo variaría en personal e iniciaría una actividad performativa que lo llevaría a la fundación de un grupo estandarte del 68: Los Nakos.

En lo personal, los hermanos Weisz Carrington, uno de la FFyL y el otro de Ingeniería, presentarían trabajo teatralizado en espacios alternos. En una de sus primeras presentaciones fueron aprendidos y llevados a la comisaría para su resguardo. Su madre y amigos solidarios lograrán su excarcelación y casi inmediatamente la madre se los llevaría fuera del país.

En la Escuela de Arte Teatral, la actriz Margarita Isabel y otras compañeras suyas realizarían ejercicios de teatro invisible, tal vez sin saber que lo estaban haciendo. La teoría de Augusto Boal llegaría a México hasta el inicio de los setenta. Margarita y sus compañeras fueron vanguardistas en la introducción de esta forma. Colocada en un puesto de periódicos, nerviosa, apurada; tras un breve retraso comienza a increpar a los estudiantes como culpables de todo lo que pasa; entonces otra, le contesta:

—Señora, me va usted a tener que aclarar qué es lo que está diciendo porque está diciendo puras estupideces, fíjese, ¿cómo la ve?

Y yo alzaba la voz. Entonces ella me la alzaba más. Y yo la alzaba más aún hasta que acabábamos a los gritos... Siempre al principio



cundía el silencio entre nuestro público, hasta que de repente, cuando menos lo sentían, empezaban a tomar parte, y un señor decía:

—Oiga señora, esta muchacha tiene razón, fijese, tiene razón porque usted no conoce ni los seis puntos que están pidiendo. Son éstos y éstos y éstos. (Poniatowska, 7° ed. 2018: 70)

Y la fila, los cercanos y hasta los cajeros atendían a los sucesos. Inmediatamente y antes de cualquier acción represiva, un grupo se llevaba a las *rijosas* actrices con ellos. E iban a otro supermercado.

Ya años antes, el grupo llamado *Mascarones*, llevaba años de práctica en lo que bien podría decirse teatro de identidad. Hurgando en la poesía náhuatl y negra o buscando y produciendo textos con orientación social como *Los invasores*, de Egon Wolf, escarbaban en la búsqueda del naciente teatro independiente. Su origen universitario y su política inmersión en su práctica, parecían conformar o caminar hacia la formación de un *arte poética*. Ellos representan el antecedente obligado, en práctica, del teatro del 68. Por supuesto, desde los primeros momentos de movimiento, el grupo Mascarones, dirigidos por Mariano Leyva, con propuestas anteriores y con nuevas, ha de participar en el movimiento que, precisamente por Mascarones, podemos asegurar que no es un movimiento teatral improvisado, que no es un movimiento que parta de cero, y que no es de generación espontánea.

### **Teatro post68 por participantes o testigos del movimiento**

Este es, hasta ahora, el grupo creativo mayoritario cuantitativamente hablando. Desde el mayo de 1969, en términos de producción, o desde poco antes, si acotamos la primicia a la escritura, se vería en escena *Vida y obra de Dalomismo*, de Enrique Ballesté. Nuevamente Enrique Ballesté tomaría la vanguardia en propuestas de obra dramática post68. Y hubiera sido la primera de no haber

existido meses antes, tal vez en el mismo 68, *Plaza de las tres culturas*, de Juan Miguel de Mora. Esta incluso pudiera entrar en el primer grupo a no ser porque no se dio a conocer directamente en el movimiento antes de su finalización, los primeros días del mes de diciembre de 1968, cuando el día 4 el Consejo Nacional de Huelga lanza públicamente el *Manifiesto 2 de octubre*, en el que anuncia el cambio de táctica, regresando a clases y transformándose en Comité Coordinador de Comités de Lucha. Hasta ese día el texto de Juan Miguel de Mora es un texto inédito. Queda la duda si se publicó antes de mayo o no. En el segundo caso nuevamente la primacía quedaría en el texto de Ballesté.

*Vida y obra de Dalomismo* se estrenó en el III Festival de Primavera Celestino Gorostiza, para obra inédita de autor mexicano. En dicho festival la obra fue declarada ganadora. El premio fue a parar a las manos de un autor partícipe directo, como estudiante y creador, en el movimiento estudiantil de 1968. Buena suerte para el autor e inicio de la mala suerte para el premio. Un año después, en 1970, el premio sería obtenido por Jesús González Dávila con la obra *La Fábrica de los juguetes*, una obra más sobre el movimiento estudiantil. Era demasiado para la Jefatura de Teatro del INBA, órgano oficial del Gobierno mexicano para el teatro, una instancia oficial del Gobierno responsable de la represión al movimiento estudiantil, que tuvo que otorgar el premio a dos obras cuyo motor de progresión dramática era, precisamente, el movimiento estudiantil. El Premio Celestino Gorostiza fue suspendido.

A partir de ese año, 1970, la producción de teatro del 68 se dispara. Pablo Salinas, Ismael Colmenares, Carlos Fuentes y Pilar Campesino darán a conocer sus respectivas propuestas: *Tizoc*, *emperador*; *Solo sí, sólo mí, mejor hasta mañana*; *Todos los gatos son pardos* y *Octubre terminó hace mucho tiempo*, poseen acta de nacimiento ese mismo año, y desde entonces no ha cesado la aparición de nuevas propuestas que toquen el 68 desde la creación teatral.

En 1971 Miguel Ángel Tenorio estrenará *El paletero tenía la razón*. Ese mismo año Rodolfo Usigli inicia la obra priista que terminará en el siguiente, 1972, *Buenos días, señor Presidente*. Vale la pena detenernos un poco en esta obra, por lo que significa el autor y por lo que hemos escrito de ella. El texto abre editorialmente con una dedicatoria a Luis Echeverría Álvarez, el chacal de San Cosme, el Halcón mayor, el responsable directo y sin ninguna duda de la matanza estudiantil efectuada por el grupo paramilitar denominado Los halcones, además de ser el sospechoso operador intelectual y dirigente de la acción de francotiradores disparando contra el ejército en la Plaza de las Tres Culturas el 2 de octubre de aquel año de 1968. Es posible que Usigli no estuviera enterado de ello por su trabajo en el Servicio Exterior Mexicano, pero el desarrollo borra toda duda sobre su forma de pensar e interpretar los hechos.

*Buenos días, señor Presidente* es una paráfrasis de *La vida es sueño* calderoniano. Aquí Segismundo es sustituido por el principal dirigente del movimiento estudiantil, el cual despierta al fin de la convalecencia en Los Olmos, la residencia oficial del gobernante máximo. Sucede, le contarán al susodicho, que el Congreso ha decidido deponer al jefe máximo y sustituirlo por el dirigente del movimiento. Con esta premisa el líder estudiantil o exlíder estudiantil ejerce el poder, pero sucede que en unos cuantos días se ha convertido en un dictadorzuelo peor, bastante peor que el anterior. No queda entonces más remedio que volver al estado inicial, y el gobernante emergente es desaforado por sus excesos, para que el original jefe máximo retorne al puesto. Eso, en 1973, puso a Rodolfo Usigli, al gran padre de la dramaturgia moderna mexicana, al mismo nivel que el anónimo autor del libelo *El móndrigo*, de infausta memoria.

En 1973 Claudio Obregón debuta como dramaturgo con *Examen Tlatelolco* y Felipe Reyes Palacios escribe *Los colmillos de la ballena* o *Con napalm las cosas son mucho más fáciles*.

Y así podríamos continuar la lista de lo hasta ahora conocido, pero por espacio nos detenemos aquí para hablar de las dos obras ganadoras del Celestino Gorostiza.

### *Vida y obra de Dalomismo*

Una farsa tragicómica en la que resalta lo inmediato de su facturación, siete meses después del 2 de octubre, cinco meses posteriores al regreso a clases. Si tomamos en cuenta que la obra debió haber tardado unos tres meses en producirse con ensayos incluidos y que para estos debió haber estado terminada, podemos hipotetizar que se escribió en cuatro o en dos meses, según si la inició después del asesinato masivo en Tlatelolco o inmediatamente del regreso a clases; sea cual sea el caso fue realizada con una rapidez inusitada. Dalomismo, después de nacer por accidente o equivocación de la cigüeña, vive buscando la transformación del mundo, pero esto es imposible pese a enfrentar diversos obstáculos y saltarlos, ello resulta imposible pues en la vida no hay posibilidad de cambiar la vida, por lo tanto no queda otra posibilidad que reintentarlo en otra vida, para la que hay que morir en esta para renacer en otra. Así como cayó un objeto del cielo, volverá a caer otro que puede ser el mismo.

La poesía escénica es la norma de la progresión dramática por la que transita la vida y desarrollo del personaje en un mundo estático, inalterable, imposible para la felicidad, para la realización, para el simple bienestar; deja un sabor reflexivo que lleva a la decodificación del simbolismo hecho metáfora de la búsqueda del camino para transformar el mundo. No habla nunca de Tlatelolco, tampoco menciona para nada el movimiento estudiantil; pero una de las significaciones de este gran significante *ballestiano*, puede ser: *los muertos del movimiento, los muertos del movimiento que*

*no pudieron cambiar el mundo mexicano durante el año anterior, no han muerto, renacerán o ya han renacido.*

Por supuesto la anterior es una de las muchas o de las infinitas interpretaciones de esta propuesta dramática que se ha repetido y repetido en producciones distintas a la original de aquel mayo de 1969, como lo que ha llegado a ser: una de las favoritas del teatro del 68.

### ***La Fábrica de los juguetes***

En mayo de 1970 se presenta la obra que ganará el Festival de Primavera de aquel año y, por consecuencia, el Premio Celestino Gorostiza para obra inédita de autor mexicano. La nomenclatura propuesta por Jesús González Dávila es esa precisa *Fábrica* con F mayúscula después del artículo que inicia el nombre y por ello va en mayúscula, entonces la segunda palabra debiera iniciar con minúscula, pero no; el autor la escribe con letra inadecuada para la corrección ortográfica, pero con letra adecuada al planteamiento, la *Fábrica* no es la *fábrica*, aunque debiera serlo por la sencilla razón de que es una factoría especial y ello le da la singularidad que se expresa con la letra diferenciada. Es pues señalamiento de particularidad, de diferencia, de no ser cualquier *fábrica*, es la *Fábrica*. ¿Denota esto que es una codificación? No, el autor juega con la fantasía y coloca a los personajes en la situación de juguetes, juguetes porque antes eran seres y en algún momento, por alguna causa, fueron estacionados en la cronología en la que se presentan como seres estáticos cronológicamente. La juguetería es una facturación que detuvo a esos humanos que ahora son eternos con la misma edad; mágico o fantástico, evidenciando a costas una herencia postgarrulfiana, González Dávila muestra una propuesta dramaturgica realista mágica, según los amantes de esta categoría

artística, o de realismo fantástico, desde la perspectiva de la escuela de la revista *Sur*, de la triada Borges-Casares-Ocampo.

... son "almas", "espíritus" o "almas"... que se quedaron jóvenes, tan jóvenes como el momento en que la fabricación los detuvo en la cronología de su desarrollo... no es una factoría en términos tradicionales, es un sistema que detiene a los jóvenes en la juventud para conservarlos así por la eternidad. (Galván, 2018: 11)

Tal vez valga la pena establecer quién puede ser la Fábrica. ¿El Estado? ¿El mundo? ¿La represión? ¿La sociedad? ¿El movimiento? ¿El 68? Cualquiera, pero lo cercano al movimiento, al 68, hace ineludible el apuntar a esa circunstancia que nunca se menciona: el movimiento estudiantil mexicano de 1968.

Después de estos autores primigenios vendrían muchos más, tan importantes como Emilio Carballido, Fernando del Paso, Julio Castillo-Blanca Peña, Juan Tovar, Adam Guevara, Xavier Robles, Vicente Leñero, Dante del Castillo, Tomás Espinoza, Gabriela Yncán, José Vásquez, Martínez Tamez, José Ramón Enríquez, Galván Rodríguez y un largo etcétera de autores presentes, participantes o no en el movimiento estudiantil del 68, pero vivos, maduros y de alguna manera personajes que han creado y en algunos casos continúan creando mundos, universos, con personajes; mundos o universos en los que ellos, los autores, pueden ser personajes intra o extradiegéticos.

### **Teatro post68 por autores infantiles o nacidos posteriormente al 68**

Este apartado puede parecer corto, pero se encuentra en ascenso, pues los jóvenes postsesentaiocheros cercanos al sesentaiocho por

cronología infantil en aquellos tiempos o en el año de 1968 específicamente, se encuentran ahora en plena madurez y nuevos jóvenes, de ahora y del porvenir, vendrán a aumentar cuantitativamente el corpus producido por este grupo o apartado cronológico, en el cual podemos enlistar a Hugo Salcedo, Arturo Amaro, Gonzalo Valdés Medellín, Alejandro Celia, David Olguín y González Mello, entre otros. Todos ellos en febril actividad en su quinta década de vida o menos, lo cual asegura una producción por largo tiempo en un tema que, a sus cincuenta años, aún le resta mucho que decir, develar, reflexionar y crear, artísticamente hablando. El teatro del 68 se encuentra en crecimiento y continuará así, principalmente por estas generaciones que, creativamente, estuvieron en condiciones de proponer sus aportaciones, en tiempos posteriores a los hechos temáticos.

Para los fines de éste, habría que decir que estamos en el apartado más abierto de nuestro tema de reflexión puesto que nos encontramos ocupándonos de un segmento de creadores que en el presente, se encuentran en plena producción. Recibimos invitaciones para ver *Mexico68*, de David Olguín; *Extraños*, de David Psalon y otras más, que nos dejan con una inmediatez contundente para la reflexión y el análisis tan cercano.

Las visiones dejan de ser vivenciales, material fundamental para las producciones de los anteriores segmentos aquí enunciados, y pasan a ser visiones escuchadas, investigadas, registradas desde participantes directos o indirectos, pero no desde ellos mismos. Esto abre posibilidades diferentes que, estéticamente, darán resultados distintos; no mejores o peores, pues como en el caso de la Revolución Mexicana y su literatura las visiones desde la segunda mitad del siglo XX, por creadores que no vivieron los hechos revolucionarios refrescan visiones, sensaciones e incluso significados de aquellos lejanos acontecimientos.

## Algunas propuestas en 2018

Este año, ya lo señalamos, por cumplirse cincuenta años del movimiento estudiantil mexicano de 1968, las propuestas se multiplicaron. Expondremos aquí tres de ellas que llegaron a su fin, exposición de hechos desde una perspectiva teatral de acontecimientos a medio siglo de haberse efectuado.

Un desarrollo escénico de un hecho mediado por un tiempo perentorio y en el lugar de los acontecimientos, es una concreción artística desde el recuerdo, el rescate del olvido, la divulgación de acciones silenciadas o escondidas; por ello mucho tienen de ceremonia, como una búsqueda o eco de verdad; tal vez incluso como un rito. En ese sentido quizás se practicó un rito en términos de propuesta a partir de ahora.

Tres lugares, correspondientes a tres fechas específicas en ese año, fueron el punto de partida para desarrollar tres propuestas artístico teatrales. El Hemiciclo a Juárez el 26 de julio; la puerta Mariana del Edificio de San Ildefonso, de la UNAM, el 30 del mismo mes y el *fantasma* de la Escuela Preparatoria Técnica Piloto Cuauhtémoc, Vocacional número 7, del IPN, el 18 de septiembre.

### *El 68 ante Juárez*

El 26 de julio del 68, estudiantes del Politécnico que intentaban llegar al zócalo de la Ciudad de México para protestar contra la represión policial, fueron detenidos, golpeados y perseguidos por la policía. Paralelamente, en el Hemiciclo a Juárez se desarrollaba un acto en celebración conmemorativa del inicio de la Revolución cubana, efectuado por las juventudes comunistas, entre quienes militaban y estaban presentes algunos estudiantes universitarios, comunistas principalmente. Después de una primera golpiza, los politécnicos regresan al Hemiciclo y los comunistas, solidariamen-



te, se agrupan alrededor de los recién golpeados y arremeten contra la policía que, por unos momentos, es derrotada. Posteriormente, los policías resentidos atacarían despiadadamente a todo joven con apariencia de estudiantes. Los alumnos de las Preparatorias vespertinas 3 y 2 salían de clases y eran atacados por policías. Esto generó una reacción insospechada durante varios días. El movimiento estudiantil, como necesidad de autodefensa, había comenzado.

Algunos aspectos pueden ser resaltados. Primero el hecho solidario de comunistas con estudiantes politécnicos, segundo la tozudez, terquedad o imposibilidad de otra manera de actuar de las fuerzas policiacas, tercero el salvajismo indiscriminado contra todo estudiante y, por último, y quizás lo de mayor importancia, la solidaridad de universitarios con politécnicos.

A partir de este material, proveniente del 26 de julio de 1968, se propuso el texto estrenado el 26 de julio de 2018 en el mismo lugar: el Hemiciclo a Juárez.

### *Si yo hubiera*

La madrugada del 30 de julio de 1968, en las afueras del edificio de San Ildefonso, tropas del ejército nacional dispararon una bazuca sobre la puerta Mariana, la principal de las tres en la misma calle de Guatemala. Adentro existían muebles colocados para que funcionaran como barricada, y también cuerpos de muchachos vivos que con su humanidad pretendían impedir que la tropa allanara su Alma Mater. ¿Qué hizo la bazuca? ¿Quiénes, con nombre y apellido, estaban atrás de la puerta? La verdad es incierta, lo real es que más allá de la *historia oficial* que reporta limpieza absoluta en la invasión del ejército al recinto autónomo universitario, hay quien habla de más de diez o cerca de treinta jóvenes que entonces fueron víctimas de esa arma mortal para tanques militares metálicos.

¿Por qué estaban ahí? ¿Quiénes eran? ¿Qué hubieran sido o qué querían ser después de la Preparatoria? Con estas preguntas se diseñó, facturó y presentó el 30 de julio de este año, dentro de la conmemoración en la quinta década.

### *La noche que no fuimos historia*

El 18 de septiembre de 1968 se iba a realizar una reunión del Consejo Nacional de Huelga en la Facultad de Medicina de la UNAM, hasta allá acudieron tres jóvenes de la Escuela Vocacional 7, desde Tlatelolco hasta Ciudad Universitaria de ida y vuelta, la primera normal con la gran distancia de entre quince y diecisiete kilómetros urbanos, la segunda apresurada y conflictiva porque huía. Esa fecha el ejército nacional mexicano invadió la Ciudad Universitaria, el objetivo era aprehender a los miembros del Consejo Nacional de Huelga que iban a sesionar en el Auditorio de la Facultad de Medicina; por fortuna no aprehendieron a nadie del CNH, todos, avisados, lograron escapar; los tres alumnos que fueron desde Tlatelolco entre ellos. Por eso el retorno fue complicado, se sentían prófugos, intentaban saber a ciencia cierta qué había pasado después de que salieron de CU, y tomaron precauciones para no ser detenidos en el largo retorno. Al llegar a su escuela se encontraron con que todo mundo, excepto la guardia de la hora, estaban descansando, dormidos. No encontraron lugar ni cobijas disponibles para descansar ellos. Decidieron dormir en la cafetería sobre un colchón de hule espuma y bajo otro que los tapó completamente, después de cerrar con llave, desde adentro, la puerta de vidrio de la entrada. Durmieron profundamente, sin que nada ni nadie los despertara. Tal vez por eso no escucharon nada y su despertar, con lo que se encontraron, fue impactante.

Al salir el sol o poco después, los tres se sorprendieron por varias razones: la puerta de vidrio estaba destruida, el colchón de hule

espuma que los cubría se encontraba lleno de partículas de vidrio y ellos no se habían percatado de nada. Se levantaron, fueron al exterior y la sorpresa se transformó en impacto indescriptible por lo que descubrieron. Varios caminos de sangre marcado en el piso, como de cuerpos arrastrados, señalaban acciones mortales en la escuela mientras ellos descansaban. Salieron rumbo a la puerta, en el camino se les agregaron otros jóvenes que salían del auditorio. Ellos fueron los únicos sobrevivientes de una noche de asesinatos incuantificables, realizados por un grupo paramilitar. ¿Cuántos murieron esa noche? ¿Quiénes fueron los asesinados? Preguntas sin respuesta.

En la puerta, fuera de la escuela, decenas de vecinos y estudiantes que no se atrevían a entrar, les aplaudieron, los vitorearon y con lágrimas en los ojos les pidieron que no se quedaran más en las noches, haciendo guardia.

Nadie publicó la noticia, entre los participantes del movimiento no se comentó nada más, pero el eco o la notificación del hecho se ahogó ante la gran noticia de ese día: la invasión de Ciudad Universitaria.

No hubo noticias impresas en México. Un investigador del Colegio de México ha anunciado la aparición de una nota en un periódico europeo, pero hasta ahora no se ha podido observar físicamente; lo único que disponemos es del testimonio verbal de uno de los sobrevivientes, Jaime Iván Uranga, quien fue uno de los tres del viaje a Ciudad Universitaria y el sueño profundo en la cafetería. A partir de ese testimonio se escribió la obra estrenada el 18 de septiembre de 2018, a cincuenta años del hecho, en el fantasma de la Escuela Preparatoria Técnica Piloto, Cuauhtémoc, Vocacional número siete del Instituto Politécnico Nacional. Edificio de arquitectura atractiva y paradigmática de entonces, terreno baldío en el ahora, por obra y gracia del priismo de Díaz Ordaz a Peña Nieto.

## Conclusiones

El teatro del 68 realizado en el 68 mismo muestra dos características fundamentales, la primera es que el movimiento estudiantil del 68 mexicano es un movimiento con cultura creativa, que deja ver la presencia de producciones realizadas con anterioridad al estallido del 26 del mes de julio, evidenciándose con ello como un movimiento social protagonizado por participantes cultos, creativos y artísticamente productivos. La segunda característica es la evidencia aristotélica de la creación de un teatro del movimiento que habla del movimiento mismo; puntualizando a éste como un asunto de naturaleza humana, da lugar a una rica y trascendente propositividad artística en el teatro y, aunque aquí no nos ocupan, otras artes.

La fuerza e importancia del movimiento es tal, que inmediatamente provocarían la creación que, casi en tiempo fronterizo con el 2 de octubre, se manifestó desde terrenos autorales de participantes activos o testigos de primer nivel. Esa rapidez creativa desconcertó a diversas autoridades, que responderían con posturas tan contrastantes que lo mismo premian, como en el caso de Ballesté y González Dávila, que censuran, tal cual actuaron con Pilar Campesino. Evidenciando que la creación antecede a las medidas de control, o a los intentos de establecer este sobre ella.

Las generaciones posteriores al movimiento del 68, han retomado la temática con inusitada energía, dando como resultado una propositividad signada en su origen por creadores que eran niños en el 68, o que nacieron poco después; demostrando con ello la vitalidad y la trascendencia histórica y social del acontecer sesentaiochero, desde aquel entonces y hasta la contemporaneidad; en teatro en particular, en arte en general y en la sociedad y la academia en términos de mayor amplitud.

En la actualidad, a cincuenta años, la propositividad novedosa textual escrita y escénica continúa vital, contundente, sensible e

imaginativa. Ello asegura una larga vida a la creación de teatro del 68 por venir.

### Bibliografía

- Ballesté Enrique, “Pulques finos”, *Cuadernos para los trabajadores del teatro*, mayo-julio, año II, núm. 4-5, pp. 6-9, 1980.
- , en *Teatro joven de México*, 15 obras..., por Emilio Carballido. México, Novaro, pp. 265-290, 1973.
- , en *Antología de Teatro del 68*, por Felipe Galván, 2a ed., México, Tablado IberoAmericano, pp. 17-81, 2002.
- Barragán Sebastián, “A cincuenta años del 68: Bazucazo del Ejército a la Prepa 1”, *Aréstegui noticias*, julio 30, 2018.
- Batres Viétnika, “1968: Con inusual brutalidad, granaderos y judiciales reprimen durante cuatro horas a estudiantes”, *Animal político*, julio 27, 2018.
- Bixler Jacqueline, “Re-membering the past: Memory-theatre and Tlatelolco”, *Latin American Research Review*, pp. 119-135, 2002/1/1.
- Boal Augusto, *Teatro del oprimido 1*, 4a ed., México, Nueva Imagen, pp. 44-49, 1989.
- Figueiredo Guilherme, *La zorra y las uvas*, España, Nueva Visión, 1963.
- Galván Felipe, *Antología de Teatro del 68*. México, CECUT, 2018.
- , “El 68 ante Juárez”, Ed. Inédita de autor, 2018.
- , “Si yo hubiera”, Ed. Inédita de autor, 2018.
- González Dávila Jesús, en *Antología de teatro del 68*, por Felipe Galván, 2ª. Ed., México, Tablado IberoAmericano, pp. 83-114, 2002.
- Guyomarch Sandrine, “Le teatro del 68 au Mexique”, Thèse de doctorat, Perpignan, Francia, Université, 2006.

- Harmony Olga, "El movimiento del 68 en el teatro mexicano", *Tramoya*, abril-junio, núm. 3, pp. 86-105, 1992.
- López Leobardo, *El grito* (film), México, 1969.
- Oliva María de la O, *Drama y narración. El teatro documental de Peter Weiss*, Valladolid España Universidad, 2008.
- Palacios Guillermo, *De la protesta callejera a la lucha por otro mundo posible*, México, Edición de autor, 2018.
- Poniatowska Elena, *La noche de Tlatelolco*. Sexta reimpresión en bolsillo, Era, México, 2018 [1a ed. 1971].
- Ortiz Gallegos Eugenio, *Urias en Tlatelolco*, México, Ed. Repertorio de Autores Mexicanos, Ediciones 8pm, 1978.
- Sánchez Mejía José Luis, "¡Fue en un café!", Ed. Inédita del autor, México, 1968.
- Uranga Jaime Iván, "La noche del 18 de septiembre", *Testimonio oral*, 2018.
- Usigli Rodolfo, *Buenos días, señor Presidente*, Teatro Completo de Rodolfo Usigli III, México, FCE, pp. 226-275, 2001.
- Voz del Anáhuac, "1968, el camino de las artes: el teatro popular del Politécnico", *La voz del Anáhuac-Sexta X la libre*, 29 de abril, 2018.

### ***Documento electrónico***

La voz de la Anáhuac. <https://www.lavozdelanahuac-sextaxlibregratis/2018/04/voca-7-ipn-la-noche-que-no-fuimos.html>.

## TESTIGOS DEL 68: LOS «MAYORES»

El 14 de mayo de 1968, el día del golpe de estado, los estudiantes de la Universidad de Chile se levantaron contra el gobierno de Eduardo Frei Montalva. El movimiento se extendió a otras universidades y a la población en general.

Los estudiantes de la Universidad de Chile se levantaron contra el gobierno de Eduardo Frei Montalva el 14 de mayo de 1968.

El movimiento del 68 fue un momento crucial en la historia de Chile. Los estudiantes de la Universidad de Chile se levantaron contra el gobierno de Eduardo Frei Montalva el 14 de mayo de 1968. El movimiento se extendió a otras universidades y a la población en general. Los estudiantes de la Universidad de Chile se levantaron contra el gobierno de Eduardo Frei Montalva el 14 de mayo de 1968. El movimiento se extendió a otras universidades y a la población en general. Los estudiantes de la Universidad de Chile se levantaron contra el gobierno de Eduardo Frei Montalva el 14 de mayo de 1968. El movimiento se extendió a otras universidades y a la población en general.

El movimiento del 68 fue un momento crucial en la historia de Chile. Los estudiantes de la Universidad de Chile se levantaron contra el gobierno de Eduardo Frei Montalva el 14 de mayo de 1968. El movimiento se extendió a otras universidades y a la población en general.

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 creer—, 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, convocaciones, 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 incipit 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 "subjetiva 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.

**EL TITÁNICO 68 MEXICANO DE JUAN GARCÍA PONCE:  
*CRÓNICA DE LA INTERVENCIÓN* (1982)**

**Karim Benmiloud**

Uno se aleja de su jardín original, el de su casa, donde miró tantas veces florecer la jacaranda y abrirse las flores —como Adán siempre expulsado del paraíso— pero [...] no es posible afirmar que se repite la historia.

**JUAN GARCÍA PONCE**

**PUBLICADA EN 1982, *Crónica de la intervención*, la novela total de Juan García Ponce, es, ante todo, una trágica historia de dobles, que cuenta las trayectorias paralelas de Mariana y de su doble María Inés, antes de su fatal encuentro, que será un preludio a la muerte de la primera en la matanza de Tlatelolco. También es, más allá de ello, la crónica laberíntica de destinos individuales múltiples y polifacéticos, a lo largo de un amplísimo fresco urbano que se tornará novela apocalíptica. Y es al fin una, más que monumental,**

*monstruosa* novela histórica, llena de ruido y de furor, que concluye con una “intervención” que acaba en un horrible baño de sangre: Tlatelolco (o, lo que da lo mismo, la plasmación/transposición de Tlatelolco en el titánico mundo ficcional elaborado por Juan García Ponce). Pero la novela es un hápax en la trayectoria de García Ponce, ya que, como señala acertadamente Ángel Rama:

Su mundo es el de la ciudad. Sus personajes los integrantes de la clase media intelectual que se le parecen: escritores, intelectuales, estudiantes, artistas. Sus temas las relaciones sentimentales entre esos seres, los modos cómo llegan a veces a la cama y otras veces al amor. (188)

Veremos, por tanto, cómo el autor despliega el fresco del Festival Mundial de la Juventud (trasunto de los Juegos Olímpicos en la novela), cómo se escenifica la matanza de Tlatelolco como culminación de una novela de más de 1,100 páginas, y cómo se entrelazan sutilmente los destinos individuales y el destino colectivo para abogar por una función transformadora del arte.

### **De los Juegos Olímpicos al Festival Mundial de la Juventud**

Si la “intervención” del título de la novela remite en realidad a la intervención militar de 1968, conocida como tragedia o masacre de Tlatelolco, la novela tarda mucho en abordar el tema. Es más: es especialmente llamativo el hecho de que la Historia no sea una preocupación mayor de los protagonistas, aquellos escritores, intelectuales, artistas o estudiantes que conforman la mayoría del elenco de las novelas de Juan García Ponce. Empero, unos cuantos detalles significativos preparan la entrada de la Historia en la novela. Mencionemos por ejemplo la biblioteca especializada reunida por José Ignacio Gonzaga, el esposo de María Inés, en una de sus fábricas: “Pensó en la gran biblioteca de historia que había



formado en una de las fábricas. Jamás se había acercado a uno de esos libros. ¿Por qué de historia cuando a él no le interesaba la historia?" (I, 244). Pero como un volcán dormido, la Historia pronto despertará en *Crónica de la intervención*. Y si al protagonista no le interesa la historia, le interesa en cambio sobremanera el tema político, que ocupa gran parte de sus conversaciones con Santiago, el marido de Cristina y cuñado de María Inés:

José Ignacio hablaba con Santiago [...] de política nacional y de política internacional [...]. Pero María Inés se mantenía aparte, obligada por su absoluta imposibilidad de haber sabido nunca [...] qué tragedia habría ocurrido en alguna república socialista del centro de Europa [...]. (I, 257-258)

Al revés de José Ignacio Gonzaga, su esposa María Inés —y con ella muchos personajes de la novela— no se interesa para nada por la cuestión política, ni por los debates socio-históricos, ni por los temas de "actualidad". Tal es el caso de Esteban, el fotógrafo; Anselmo, el amigo de infancia que se hizo monje en Japón; o Mariana, justamente, el doble de María Inés, de la que Esteban se enamora inmediatamente cuando Anselmo se la presenta en el primer capítulo. Pero la Historia está agazapada, escondida a unos pasos apenas del pequeño círculo que conforman estos personajes; y la tragedia "ocurrida en alguna república socialista del centro de Europa" (*Ibid.*) no es otra que la de la Primavera de Praga, aquella misma que prepara la tragedia mexicana de Tlatelolco. En el país de José Ignacio y María Inés, están preparando en efecto un evento de suma importancia, un evento que uno de sus conocidos, Aurelio Pérez Manríquez, ha sido encargado de organizar: "Él acaba de ser nombrado director del importante suceso deportivo con un carácter mundial que pondrá el nombre de la nación en bocas que hablan todos los idiomas del mundo" (I, 180). El suceso en cuestión se parece mucho a los Juegos Olímpicos, que han de tener lugar

en México en octubre de 1968. Pero así como la novela apenas pronuncia el nombre de México (tartamudeándolo, tal vez involuntariamente, dos veces en más de dos mil páginas<sup>1</sup>), los Juegos Olímpicos tampoco serán nombrados explícitamente en la novela, y el texto hace alusión gracias a una serie de perífrasis o expresiones que se contentan con acercarse al referente sin nombrarlo jamás. En apariencia, la titánica novela de Juan García Ponce es una novela *de boudoir* más, en la continuidad de sus novelas anteriores, que cuentan “los ires y venires *más o menos amorosos de la clase media universitaria y cuasi-artística*” (José Joaquín Blanco, 1982: 32). Sin embargo, al final del capítulo IX del primer tomo, titulado “Grandes perspectivas”, la Historia entra *oficialmente* en la novela. El narrador anónimo cuenta la larga Historia del país hasta allí alusivamente referido:

[...] desde que [...] obtuvo su independencia, gracias [...] [a]l antiguo jefe de las fuerzas realistas que se unió [...] al capitán de las huestes insurgentes con el propósito, declarado a la fracción conservadora, de traer al monarca original a gobernar desde sus estas tierras ignotas y bravías, y oculto [...] de nombrarse a sí mismo emperador [...], la nación no había dejado de progresar. (I, 304)

Se establece a partir de allí un principio implícito, que se respetará escrupulosamente: éste consiste en negarse a identificar y a nombrar

<sup>1</sup> En realidad, salvo error de nuestra parte, “México”, como país, sólo viene citado dos veces a lo largo de las 1,100 páginas de las que constan los dos volúmenes de la novela, en el capítulo XI de *Crónica*, de modo que sería posible considerar que se trata de un error involuntario. El topónimo sólo surge cuando se relata la vida de Berenice Falseblood: “se había casado con un joven de promesa [...] apellidado Falseblood [...], se había divorciado conservando el apellido [...], había viajado como turista a México [...], se había establecido en México” (I, 317-318). Otra interpretación posible, tampoco muy convincente, es considerar que el nombre prohibido (¿maldito?) sólo puede ser pronunciado por un punto de vista *exterior* o *extranjero* (en este caso en el relato de la vida de una “gringa” radicada en el país).

tanto los personajes históricos reales como las fechas y los hechos de la realidad mexicana extratextual. Se reconoce aquí, a pesar de todo, a Agustín de Iturbide, actor de la independencia en 1821 antes de ser coronado emperador en 1822. Claro está: la vaguedad podría deberse al hecho de que muchos de los eventos y de los fenómenos referidos les son comunes a varios países latinoamericanos (la historia de las Independencias, por ejemplo), como lo demuestra este fragmento sobre las relaciones entre criollos y metropolitanos en la época colonial: “después de la Conquista, durante la Colonia, los nuevos habitantes de sus vastos y a distancia inmensamente ricos territorios, despreciados por la metrópoli y por sí mismos con el nombre de criollos, no habían tenido ocasión de romper unos lazos que los ataban dolorosamente al poder central” (I, 304). Pero, hay otros fragmentos que no dejan lugar a la menor duda, el país cuya historia se cuenta en la novela, tiene mucho que ver con México:

[...] el país ha tenido [...] varios tipos de república, dos dictaduras, una sangrienta revolución [...]. También ha perdido una gran parte de su territorio, ha visto sus riquezas naturales [...] explotadas por extranjeros, [...] las ha recuperado al menos parcialmente [...], ha [...] continua[do] en su suelo el destino de la casa de Habsburgo [...] y ha puesto una vez más al improvisado emperador ante el pelotón de fusilamiento [...]. El suceso inspiró a grandes artistas extranjeros. (I, 305)

Se reconoce allí a la Revolución de 1910, la pérdida de más de la mitad del territorio mexicano bajo la presidencia de Santa Anna (consecutiva a la secesión de Texas y a la derrota militar en la guerra contra Estados Unidos), la nacionalización del petróleo por Lázaro Cárdenas (1938), el reinado de Maximiliano de Habsburgo y su fusilamiento en 1867 en el famoso “cerro de las campanas”, cerca de Querétaro, por las tropas juaristas. Incluso destaca la figura del pintor Edouard Manet (ayudado por su amigo el escritor Emile Zola), detrás del anonimato de los *grandes artistas extranjeros* que

se inspiraron en los últimos instantes del emperador Maximiliano.<sup>2</sup> No en vano se abre la novela, por cierto, con un epígrafe sacado del *Manet...* de Georges Bataille: "... la indiferencia se muestra en la intervención que la manifiesta, que expone su fuerza y, por decirlo así, su intensidad. Georges Bataille, *Manet*" (I, 7). Lo que sigue tiene la misma *efectividad* referencial:

La Revolución [...] apenas pudo nos dotó de una nueva constitución. El desorden terminó cuando uno de los últimos presidentes salidos de las filas revolucionarias desterró al último caudillo. [...] Los restos del caudillo regresaron al país y fueron enterrados en uno de los pilares del Monumento con el que la Revolución imponía su desconcertante arquitectura a la antigua Ciudad de los Palacios [...]. (I, 306)

A pesar de la ausencia de fechas exactas, y aunque se mezclen épocas y eventos, es posible identificar a la vez la nueva Constitución mexicana de 1917, la proscripción de Plutarco Elías Calles por Lázaro Cárdenas en 1936, o el brillante pasado colonial de México-Tenochtitlán, que le mereció el celeberrimo apodo de "Ciudad de los Palacios" (Gruzinski, 1996: 92). Después de este velocísimo resumen, vuelve a brotar la acuciante actualidad del país, es decir la gran "fiesta mundial de la juventud":

[la nación] se sintió capaz de probar ante el mundo su equilibrio. Nada mejor para ello ser elegida como escenario para la fiesta mundial de la juventud. [...] era [...] revivir el mundo griego en tierras latino-

<sup>2</sup> Inspiradas en el famoso *Tres de mayo* de Francisco de Goya y Lucientes, existen cinco versiones del suceso, tituladas *La ejecución de Maximiliano*, realizadas por el pintor francés Edouard Manet, entre las cuales tres pinturas de gran formato, un pequeño boceto al óleo y una litografía. La primera versión es la del Boston Museum of Fine Arts (julio de 1867), la segunda la de la National Gallery de Londres (fines de 1867), y la versión final la de la Kunsthalle de Mannheim (1868). El boceto al óleo se encuentra en la Ny Carlsberg Glyptotek de Copenhague.

americanas. [...] la gran fiesta mundial de la juventud se convirtió de inmediato en el Gran Proyecto que le entregaría al país [...] la confianza de todas las demás naciones [...]. (I, 306-307)

Varios elementos merecen ser destacados: como los acontecimientos históricos anteriores, éste se evocará siempre mediante sinónimos o perífrasis, callando el sintagma "Juegos Olímpicos". Toda una serie de detalles lo vuelven sin embargo identificable, por ser el evento a la vez mundial y deportivo ("un importante suceso deportivo"), y por más señas, dotado de orígenes griegos, que son a la vez los de esta serie de pruebas deportivas y los del epíteto *olímpico* que los caracteriza. De hecho, el epíteto *olímpico* será empleado una vez, más de ciento veinte páginas después (pero sin referirse a los "Juegos"): "El fuego olímpico ardería con mayor intensidad que nunca durante el Festival" (I, 437). Es más: el sintagma "Fiesta Mundial de la Juventud" remite a dos características evidentes de la manifestación ya que ésta es a la vez *festiva* y destinada a celebrar las virtudes *atléticas* que son propias de la juventud.

Por fin, el evento debe ser la coronación de la Historia del país, su entrada oficial en el concierto de las Grandes Naciones. Pero esta glosa sobre el entusiasmo del país sólo cobra un valor irónico a la luz del trágico desenlace (la masacre), porque la exaltación aquí referida reproduce exactamente la del pueblo mexicano en los años y los meses anteriores al evento. Recordemos las palabras de Octavio Paz en su famosa *Postdata a El laberinto de la soledad*:

Como una suerte de reconocimiento internacional a su transformación en un país moderno o semimoderno, México solicitó y obtuvo que su capital fuese la sede de los Juegos Olímpicos en 1968. Los organizadores no sólo salieron airoso de la prueba sino que inclusive añadieron al programa deportivo una nota original, tendiente a subrayar el carácter pacífico y no competitivo de la Olimpiada mexicana: exposiciones de arte universal, conciertos y representaciones de teatro y danza por

compañías de todos los países, un encuentro de poetas y otros actos de la misma índole. (Paz, 1998: 376)

Pero el evento coincide también con un espectacular triunfo económico, ya que los habitantes asistirán al mismo tiempo al auge de una nueva clase social, es decir el de la clase media, sinónimo de un desarrollo equilibrado y armonioso del país: “la fiesta del pueblo que fuese la Revolución, sería sustituida por la de la reciente clase media que se expresaría como espectadora en vez de como protagonista” (I, 316). Pero si bien la Revolución había sido la auténtica fiesta del pueblo (como organizador y como actor), el Festival Mundial de la juventud, en la novela, escenifica más bien el triunfo de una clase media que sólo opera entre bambalinas como escenógrafa o como espectadora (delante de sus pantallas de televisión). En dicho evento se juega pues un acontecimiento social de gran magnitud: el advenimiento (que será o no un éxito) de una nueva clase social, que va a tener una relación estrecha con la credibilidad y el destino del país. Con este discurso socio-histórico, se abre en la novela una nueva dimensión, la de la novela histórica entendida como “una realidad social determinada en una época determinada con todo el color y toda la atmósfera específica de aquella época” (Lukacs, 1977: 177). A su vez, el contemplativo fotógrafo Esteban toma conciencia del peso histórico del evento a la hora de integrar el equipo del Departamento de Publicaciones del Comité Organizador del Festival: “[...] nunca había pensado en qué era un Festival de la Juventud. [...] Imaginó unos jóvenes griegos jugando tenis hace dos mil años y luego a los amantes del deporte de su contradictorio país coronando de pámpanos al tarahumara que acababa de ganar el maratón (I, 319)”.

Más que a la estricta esfera atlética o deportiva, el triunfo, o la coronación, atañe en realidad a la explícita ambición del país entero. Se trata de gritarle a la faz del mundo aquella verdad suprema (y anhelada desde hace tanto tiempo): el país ha entrado en una nueva

era, que ha de permitirle codearse con las más destacadas civilizaciones. Al respecto, la imagen del tarahumara es irónica en más de un sentido: primero porque, en este retrato mítico y *a lo antiguo* de la coronación que pretende conocer el país, el Maratón –prueba olímpica por antonomasia– caricaturiza la carrera al Progreso que el país ha emprendido (al soñar con salvar la distancia mítica que lo separa de las Naciones modernas); y segundo, porque dicha imagen no toma en cuenta la información anterior según la cual la verdadera coronación no será la del pueblo (y por consiguiente de los pueblos autóctonos o indígenas) sino de la recién nacida “clase media”, que precisamente no se preocupa nada por la suerte de los tarahumaras. Prueba de ello es este pasaje, que en el primer tomo no dejaba lugar a dudas sobre el sitio que se les reserva a los indígenas en el Gran Proyecto: “[el proyecto concernía] a cada uno de los habitantes, con la única honrosa excepción de los grupos étnicos indígenas que conservaban su pureza y su marginalidad a cambio de una miseria sin lugar a dudas atroz y que ninguna habilidad artesanal podía disimular” (I, 327).

Señalemos de paso que, a nivel temático, la titánica novela de García Ponce, que demarca obsesivamente la monstruosa novela inconclusa *El Hombre sin cualidades* (1930-1933) de Robert Musil (1880-1942), empezando obviamente por la tan llamativa estructura en dos tomos, parece duplicar ciertos aspectos fundamentales de la obra magistral del austriaco. Así, al Comité de Organización encargado de coordinar las festividades destinadas a celebrar el 70 aniversario de la subida al trono del Emperador Francisco José I de Austria, que integra en la novela de Musil el héroe Ulrich, corresponde simétricamente el Comité Organizador del Festival Mundial de la Juventud que integra Esteban en *Crónica de la intervención*. Es más: en las dos novelas, los dos eventos ofrecen la oportunidad de interrogarse sobre lo que fundamenta la identidad de una Nación. En el prólogo a la traducción de la novela austriaca al francés, Jean-Pierre Maurel apunta:

Ulrich [...] encabeza el Comité encargado de organizar el 70 aniversario de la subida al trono de Francisco José en agosto de 1913. Es la oportunidad [...] de plantear las preguntas esenciales: ¿Qué es Austria? ¿Cómo se puede ser austriaco? Por cierto, ¿qué es un hombre y qué significa su inserción en la estructura social y política de una nación? Por cierto, ¿es Austria una nación? En este aniversario, ¿qué mensaje, qué luz deslumbrante debería proyectar sobre el mundo? Son éstos algunos de los planteamientos en los que debe indagar el Comité reunido por Ulrich, un verdadero microcosmos de la sociedad vienesa; del conde al militar, del político al artista, del financiero a la cortesana. (Musil: II)

Como puede verse, cada una de estas palabras podría aplicarse a *Crónica de la intervención*. Y si a ello añadimos el tema del doble y del incesto (siendo Ulrich dotado, en el segundo tomo de la novela de Musil, de una hermana gemela con la que experimenta una pasión incestuosa), vemos hasta qué punto García Ponce no duda en retomar los grandes ejes de la novela de Musil, aplicándoles o trasladándoles al trágico 68 mexicano. En todo caso, ni que decir tiene que con la organización del Festival Mundial de la Juventud, la novela de Juan García Ponce acaba de *entrar* en la Historia.

### **Crónica de una intervención militar: Tlatelolco**

Es en el tomo dos, a partir del capítulo XXVIII, titulado “Dificultades imprevistas”, donde el espectro de la tragedia de Tlatelolco empieza a rondar y, como un monstruo depredador, a buscar la sangre de la que podría nutrirse: “En tanto, los incansables preparativos para la celebración del Festival Mundial de la Juventud se vieron entorpecidos por ciertos impedimentos creados por una parte de la misma juventud” (II, 373). Si bien en este momento los primeros movimientos juveniles sólo son evocados como una



serie de disturbios o de complicaciones creadas por la juventud, se entiende mejor por qué Juan García Ponce ha elegido designar los Juegos Olímpicos como Festival Mundial de la Juventud: se trata de evocar paralelamente dos movimientos, uno oficial (el Festival) y otro espontáneo, y de mostrar cómo el movimiento espontáneo en realidad sólo celebra los valores que deberían ser promovidos por la *manifestación* oficial. La novela establece por cierto un parentesco significativo entre los dos movimientos: "En el Departamento de Publicaciones del Comité Organizador del otro Festival de la juventud, Berenice Falseblood estaba escandalizada" (II, 397).

Por otra parte, si la acción de la juventud es presentada primero como una voluntad de oponerse terminantemente al Gran Proyecto, es porque se trata de la visión de las élites, que sólo piensan en el éxito social, comercial, político y diplomático de esta vasta empresa que constituyen los JJ.OO. En realidad, la juventud les reprocha sobre todo a las élites que gobiernan al país el poder excesivo de un partido único y hegemónico (el PRI, o el PR en la novela) y la forma en que éste ejerce este poder, es decir el monopolio electivo y la famosa prepotencia:

[...] el Partido de la Revolución era el Partido de la Revolución y el Partido de la Revolución representaba al pueblo y tenía el poder. No es imposible que fuera precisamente eso lo que con una irresponsable ignorancia [...] los jóvenes pretendían no olvidar sino ni siquiera llegar a saber. (II, 374)

Octavio Paz, en *Postdata*, corrobora con su análisis esta lectura: "El movimiento de los estudiantes mexicanos mostró semejanzas con los de otros países, tanto de Occidente como de Europa Oriental. Me parece que la afinidad mayor fue con los de ésta última: nacionalismo, sólo que no en contra de la intervención soviética sino del imperialismo norteamericano; aspiración a una reforma democrática; protesta, no en contra de las burocracias sino del Par-

tido Revolucionario Institucional” (1998: 375). Hay sin embargo un punto de arranque más preciso: “Uno de los cuerpos [...] de la policía intervino en una pequeña escaramuza entre los miembros de una escuela de enseñanza superior y una pandilla de vagos y malvivientes. Algunos suponen que ése fue el principio” (II, 375).

También se trata de la historia de un poder que se niega a ceder y que sólo sabe expresarse mediante la violencia implacable y ciega: “la violencia de la policía no se volvió contra los pandilleros, sino contra los estudiantes y entonces éstos [...] lleva[ron] a cabo dos simultáneas manifestaciones de protesta. Nuevamente la policía cumplió con su deber” (II, 375). Aunque los hechos, y las repetidas manifestaciones estudiantiles, hubieran podido suceder en cualquier lugar del planeta en 1968, es fácil reconocer sucesos propiamente mexicanos, en este caso la primera escaramuza, de donde se supone que todo salió, que tuvo lugar el 22 de julio de 1968 en los edificios de la Preparatoria Isaac Ochoterena (UNAM), entre alumnos de dicha escuela y otros alumnos de la Vocacional 2 del IPN. En cuanto a la doble manifestación, se trata de la transposición ficcional de la del 26 de julio de 1968 (Martré, 1998: 11). Es de notar que el propio narrador confiesa sus dudas, subrayando que en tales condiciones era “difícil decidir quiénes creaban el desorden y quiénes representaban al orden” (II, 375).

A partir de este inicio de los disturbios, el texto no deja de oscilar entre análisis socio-políticos (oposición entre el movimiento y la parálisis, entre acción y reacción, etc.) aplicables a otras situaciones y circunstancias que la del 68 mexicano, y por lo contrario descripciones muy precisas del movimiento estudiantil mexicano de 1968 —pero sin indicaciones de fechas ni de lugares, en virtud del principio narrativo ejemplificado más arriba—. Pero la historia del 68 mexicano es contada de forma muy escrupulosa, como lo sugiere la primera gran manifestación del Zócalo, que aparece debidamente en la novela: “Y en perfecto orden [...] se hizo una nueva manifestación que recorrió algunas de las principales ave-

nidas de la ciudad con más de ciento cincuenta mil participantes y concluyó en la plaza principal [...]” (II, 385). A dicha manifestación del 13 de agosto de 1968, sucede, dos semanas después, la del 27 de agosto, que parte del Museo de Antropología para desembocar en el Zócalo (II, 393). Alternan pues en la novela el recuento de las sucesivas manifestaciones con consideraciones más generales sobre el estatuto del individuo en la multitud, o sobre la conciencia colectiva que va emergiendo del movimiento estudiantil. Un individuo colectivo cobra cuerpo poco a poco en esta serie de movilizaciones:

Nadie consigue ser el mismo que era antes de unirse a la protesta cuando se forma parte de una columna humana [...]. Hay un principio y un final, una cabeza y unos pies, sin duda alguna, pero no hay ningún rompimiento entre el principio y el final. Cuatrocientas mil personas son una sola persona [...]. No es una multitud. Se trata exactamente de lo opuesto. En vez de disolverse en el número, la conciencia y la intensidad se coagulan en un solo número. (II, 393)

Manifestación tras manifestación, se llega a la última antes de la matanza, la famosa Gran Manifestación del Silencio del 13 de septiembre, que junta a más de 400,000 personas (II, 397). Se acerca la hora del desenlace, aunque el movimiento no sea propio del país, como lo han afirmado fuentes de las más altas capas del Estado: “el mandril con lentes de miope [...] dijo una verdad en su informe anual a la nación [...]: en el curso del año, en todo el mundo, había podido advertirse que la juventud tenía una cierta tendencia a rebelarse contra los poderes establecidos” (II, 396). Empero, en México, el desenlace trágico marcará para siempre las conciencias y quedará grabado en la memoria colectiva y en la Historia como Tlatelolco.

El texto nos ofrece pues un desenlace en forma de apoteosis trágica en el capítulo siguiente, el penúltimo capítulo de *Crónica*,

significativamente titulado “Sucesos (Públicos y privados)” (cap. XXIX): “unas luces de Bengala aparecieron en el cielo todavía neutro del fin de la tarde. Luces como las de una feria o una celebración patriótica, pero anacrónicas e inesperadas. Eran una señal casi tierna. Las luces de Bengala elevándose en el cielo, lentas, lentas, y desparramándose después hacia abajo” (II, 434). Aunque el narrador se atiene al anonimato de los individuos y de los lugares (principio de composición que rige toda la novela), es fácil identificar detrás de la “plaza” la famosa Plaza de las Tres Culturas, en la que el movimiento estudiantil fue sangrientamente reprimido y, de hecho, *sepultado*:

Los primeros disparos los hicieron militares sin uniforme, desde arriba. Después hubo otros muchos salidos de los soldados que rodeaban la plaza. No fue una batalla, no se trató de un enfrentamiento entre enemigos. Sólo hubo víctimas y verdugos. Un puro y salvaje afán de sobrevivir y una ciega obediencia o un puro y salvaje afán de aniquilar. (CI, II, 434)

La Plaza de las Tres Culturas es descrita de forma indudable un poquito después, cuando los movimientos tratan de escapar de la matanza: “Algunos lograban salir de la plaza por entre los intersticios creados por las ruinas de las antiguas construcciones indígenas; otros por un lado de la iglesia colonial; otros por debajo de los automóviles estacionados en varias de las calles laterales. Se podía intentar entrar a alguno de los edificios” (II, 435). La triple mención de las construcciones indígenas, de la iglesia colonial y por fin de los edificios modernos, es decir, de las tres capas arquitectónicas que se han sucedido en este lugar emblemático, verdadera encrucijada histórica de la ciudad, permite identificar las “Tres Culturas” que le han dado su nombre a la Plaza. Por otra parte, en la medida en que este suceso remite a un hecho histórico preciso, fechable (nada menos que la terrible represión del 2 de octubre de 1968,

que ya pasó a la Historia), prohíbe en última instancia cualquier confusión, y acaba *identificando* aquel inmenso fresco con el de la Ciudad de México el año de gracia de 1968, y el evento como Tlatelolco. Pero, al darles un estatuto anónimo a hechos históricos tan identificables, el autor elige subrayar la ejemplaridad trágica del suceso y convierte el enfrentamiento, no en enésimo avatar de la lucha entre el Bien y el Mal, o entre el Progreso y la Reacción, sino en un choque primordial, ejemplar, que convoca la potencia del Mito. El evento se vuelve por tanto el modelo mítico del combate entre la vida y la muerte.

Aquella ferocidad, aquel diluvio de fuego, de violencia y de muerte, en fin este “puro y salvaje afán de sobrevivir y una ciega obediencia o un puro y salvaje afán de aniquilar” no dejan de hacer pensar, de paso, en el *Guernica* (1937) de Picasso, proeza del pintor español que llegó a plasmar, en una obra maestra universal, la quintaesencia de la violencia y de la guerra tomando como tema la destrucción de una pequeña ciudad del País Vasco. Citado al inicio de la novela (I, 21), Pablo Picasso es en efecto a la vez un gran pintor de mujeres (e incluso un gran pintor del Eros) y un pintor que logró sintetizar en un solo cuadro la derrota sufrida por el bando republicano durante la Guerra Civil española, así como Juan García Ponce mezcla en su obra magna el Eros con la tragedia histórica estilizada y universalizada (nótese también de paso la eufonía *Guernica/Crónica...*). En este sentido, la novela de Juan García Ponce bien podría constituir la primera “gran novela de Tlatelolco” que Gonzalo Martré buscaba encontrar en su precursor ensayo de 1986 (Martré, 1998: 145).

### **Fusión de los destinos individuales y del destino colectivo**

*Crónica de la intervención* cuenta también un compromiso, o mejor dicho una serie de compromisos. Poco a poco, todos los personajes

están involucrados en la tormenta del Movimiento Estudiantil. En el segundo tomo, se observa una progresiva intersección de las dos grandes líneas temáticas de la novela: la de los destinos individuales por una parte (fundamentada en el cruce de intrigas erótico-amorosas) y la del destino colectivo por otra parte (el del país o de la nación). Según Graciela Gliemmo, “dos rieles por los que la crónica avanza” y “las historias individuales, condimentadas con erotismo y perversión, se enfrentan a esta otra línea [la histórica] mostrando una organización en la combinación de dos géneros del sesenta y del setenta: la novela erótica y la novela testimonial” (1997: 172-173). Aunque tal vez sea discutible el término “novela testimonial”, es cierto que la novela también es una novela del compromiso. Este compromiso radical es el de Mariana, Esteban y Anselmo, cuya relación fusional —y espectacularmente triolista— abre justamente la novela, y que se lanzan con el mismo ardor en la batalla del movimiento estudiantil: “Mariana participó con Esteban y Anselmo en la nueva gran manifestación [...] y viéndola compartir el entusiasmo general, [...] Esteban sintió de pronto que la exaltación de ella tenía el mismo carácter que el deseo [...]” (II, 393).

También es el caso de la pareja formada por María Inés y José Ignacio que, después de haber contemplado desde lo alto del noveno piso de un edificio de oficinas de José Ignacio la famosa manifestación en la que ambos saben que participan Mariana, Esteban y Anselmo, acaba por confesarle a Aurelio Pérez Manrique, el arquitecto responsable del Gran Proyecto: “me entusiasmaron las manifestaciones. [...] las vi desde lejos y hubiese querido estar entre los estudiantes” (II, 403). Se trata aquí de una toma de conciencia, la de uno de los representantes de la alta burguesía mexicana que, después de vivir a la sombra del poder, está dispuesto ahora a pedirle cuentas y a exigirle más, en nombre de la juventud que representa el futuro del país. Pero es en su comportamiento erótico, o en su desorden amoroso, donde mejor se lee este “compromiso”

arrasador y radical y este rechazo al Orden que les son comunes a casi todos los protagonistas de *Crónica de la intervención*: “Quizá Anselmo había acertado cuando calificó la actitud sexual de Mariana de política porque tanto ella como María Inés, Esteban y José Ignacio sentían el impulso de participar gozosamente en el desorden” (II, 396).

Ya que en ellos el deseo se confunde con la exaltación política y ya que el sentimiento de pertenecer a un *movimiento* (o a una multitud, que también es un *cuerpo en movimiento*) responde también exactamente a aquel este deseo de *unidad*, o incluso de *fusión*, que ha sido constante en todos los personajes de la novela, no sorprende que el compromiso político sea el perfecto reverso del anverso que constituye su compromiso erótico, y más que una culminación, un complemento lógico en su trayectoria vital. Y se puede relacionar este doble movimiento complementario que anima a los personajes de *Crónica*: “Podría decirse que en *Crónica de la intervención* se fusionan dos objetivos de las juventudes de los años sesenta: el compromiso social con el correspondiente deseo de cambio y el pedido de liberación sexual” (Gliemmo, 1997: 172). Y si, en palabras de José Ignacio, “los viajes hacia el interior no terminan en ningún lado” (I, 244), por el contrario, todo lo que conduce al (re) conocimiento del cuerpo del *otro* —entiéndase el mismo movimiento del deseo— permite afirmar mejor su propia identidad. Así, en el tomo segundo, Anselmo acaba por regresar de Japón (y cancelar su decisión de hacerse monje budista) y fray Alberto Gurriá, su doble católico, después de insistir mucho en su pérdida de fe, acaba suicidándose. La contestación permanente y devastadora que puede simbolizar el deseo, en su vertiente más hiperbólica, no es por lo contrario menos vehemente que la contestación o que la protesta política del movimiento estudiantil, ya que, en palabras de Georges Bataille, “el mundo de los amantes no es menos verdadero que el de la política. Es más, absorbe la totalidad de la existencia, lo que no puede hacer la política” (Bataille, 1938: 19).

También es innegable que ambos movimientos se nutren el uno del otro (transfundiendo la exaltación erótica en la exaltación política, y recíprocamente) y que se confunden en realidad en una suerte de figura de unión al cuadrado: unión del cuerpo de los amantes/constitución de un cuerpo colectivo fusional; unión espiritual de los amantes/brote de una consciencia colectiva, subsumiéndose este doble movimiento corpóreo y espiritual, en el último acto, por la unión fusional de la triada original (Esteban/Mariana/Anselmo) a la multitud reunida en la Plaza de las *Tres Culturas*. El compromiso de la triada, en efecto, lejos de limitarse a las manifestaciones pacíficas de los inicios, encuentra su cumplimiento definitivo en el desenlace trágico de la matanza: "De pronto, la vida privada y las acciones públicas tenían una secreta relación que le daba una poderosa calidad sensible a cada acontecimiento, como si fuera posible no estar solo, como si fuera posible pertenecer a una comunidad que no existía" (II, 416-417). Es la hora del desenlace apocalíptico, Anselmo y Mariana caen bajo las balas ciegas de la represión:

Mariana fue alcanzada por algunas de las balas en las piernas. Anselmo la levantó antes de que llegara al suelo. Las balas que lo hirieron en el pecho, en las piernas, tocaron también el cuerpo de Mariana y desfiguraron su cara. Sus cuerpos sin vida se separaron en el piso, yaciendo entre las prendas de vestir, los volantes, las pancartas abandonadas, las bolsas de mujer, los zapatos. (II, 435)

En la Plaza de las Tres Culturas, concluye de forma trágica el compromiso de Anselmo y Mariana, mientras que Esteban logra escapar. La fusión erótica se ha vuelto fusión en la muerte. Después del largo proceso que nos los ha mostrado acoger con la máxima apertura tanto las fuerzas liberadoras del deseo como las de la exaltación política, su muerte es una apoteosis. Su muerte ilustra por



tanto los terribles peligros que les ha hecho correr su *doble* actitud política y sexual, es decir, según Anselmo, política porque sexual. Este doble compromiso consagra la supremacía del deseo sobre cualquier fuerza y la de la libertad sobre cualquier forma de norma social. Es significativo, en este sentido, que Esteban, presente en los lugares de la tragedia, se salve inesperadamente, mientras que José Ignacio, que siempre se mantuvo más aparte (y que nunca participó en las manifestaciones) acaba siendo asesinado por Evidio, el chofer de su esposa María Inés. El suceso íntimo muestra que el complejo juego de voyerismo que se había instaurado poco a poco alrededor de la persona de María Inés era tan liberador, pero también potencialmente mortífero, como lo era el compromiso político radical de la triada Esteban/Mariana/Anselmo.

Como puede verse, la Plaza de las Tres Culturas no es otra, para Juan García Ponce, que el teatro del enfrentamiento de dos pulsiones: la pulsión de vida y la pulsión de muerte. Tlatelolco escenifica la lucha grandiosa, a la vez terrible y patética, entre Eros y Tánatos: un formidable apetito de vida (encarnado en la triada Esteban/Mariana/Anselmo) que choca contra una terrible voluntad de destrucción (encarnada por el soldado Ramiro Morales, el hermano de Zenaida, la criada de José Ignacio y María Inés Gonzaga). La pulsión de muerte se plasma en efecto en el personaje diametralmente opuesto a la triada que es el soldado Ramiro Morales. En la Plaza de las Tres Culturas, él forma parte de los verdugos:

Ramiro tenía una sensación parecida a la que experimentaba al cerrar el corral donde los cerditos se pegaban a las ubres de su madre armado con su largo cuchillo. Entonces se es el agente de la muerte. [...] También a través de la obediencia se entra a uno mismo y en el desorden y la semioscuridad mientras avanzaban, sin romper filas, sin dejar de disparar, a veces era posible reconocer [...] el aspecto de algunas de las personas que caían. (II, 434-435)

Ya en el primer tomo, de vacaciones en el campo de su prima infancia que le hacía visitar a Evodio, Ramiro se había revelado un hombre marcado por la violencia y la muerte, en una larga escena caracterizada por una gradación de la pulsión de muerte y de la crueldad. Primero, con los perros: "Evodio supuso que iba a acariciar el perro [...], pero Ramiro le dio una fuerte patada en el costado. El perro se alejó ladrando lastimeramente" (I, 396); luego en su pasión por la caza: "lo que le gustaba en verdad [...] era cazar. Más que cazar; disparar contra cualquier animal que se moviera y verlo caer deshecho y sangrante si era un pájaro o saltar y luego quedarse quieto, inmovilizado por la bala, cuando se trataba de algún roedor" (I, 397); y por fin en la escena en la que degollaba a los cerdos: "Sacó el cuchillo, [...] acercó una olla al cuello del ruidoso animalito [...] y le clavó el cuchillo en la yugular" (I, 399).

Aquí es donde la función del personaje cobra todo su sentido, cuando se vuelve simbólicamente un agente de muerte, es decir un hombre que se deja vencer por una pulsión destructora todopoderosa y ciega (aunque el texto no deja de subrayar que él es, al mismo tiempo, sólo una parte de un mecanismo y el maniquí de otros hombres que lo manipulan para sus propios fines). La misma pulsión de muerte se observa en la escena en la que José Ignacio Gonzaga es asesinado por Evodio, el chofer, escindido entre su amor puro por María Inés y el odio secreto que siente contra su rival, el esposo legítimo.

Probablemente, José Ignacio no llegó a ver a Evodio. Cuando al fin se volvió, incorporándose a medias, el agudo gancho en el extremo del pesado atizador descendía ya sobre su cabeza. No sintió ningún dolor [...]. Una luz intensísima, sin procedencia ni fin, estalló en su cabeza e inundó todo, cegándolo [...]. (II, 466)

Pero el asesinato de José Ignacio por Evodio no es un eco menor de Tlatelolco: es su contrapunto perfecto, el que viene a completar

simétricamente la tragedia histórica. Es el equivalente, en clave menor y a nivel individual, de la deflagración o del *blast* producidos por Tlatelolco en modo mayor y a nivel colectivo. Las dos escenas de muerte son, significativamente, crepusculares; y los dos agentes de muerte se conocen y se aprecian. En Evodio, la pulsión de muerte ha sido sembrada y cultivada por el propio Ramiro, en la escena del rancho, en la famosa escena de la ejecución de los cerditos: "Después Ramiro le propuso que intentara matar él al tercer animal. [...] tendió la mano hacia Ramiro y tomó el cuchillo. Tuvo que clavarlo tres veces antes de encontrar la yugular sin que el cerdito dejara de revolverse desesperadamente ante cada nueva herida. Los chillidos eran intolerables y a ellos se agregaban las carcajadas de Ramiro" (I, 400). Un último detalle vincula a los dos personajes (y por lo tanto a los dos crímenes): se trata del uniforme que llevan ambos, y que es el símbolo de su vida *enajenada*: el de chofer para Evodio (I, 75) y el de soldado para Ramiro (I, 406).

Pero la *intervención* del título no es sólo la intervención militar, sino la del arte sobre la vida, la de los artistas que, por su simple actitud y también por su creación, *transforman* la sociedad. Recordemos, en el primer tomo, la actitud de Esteban, el fotógrafo, ante la vida, y su peculiar forma de quedar a un lado de la carrera contra reloj en la que se ha lanzado el país entero:

[...] guardadas las debidas proporciones entre la Historia y los simples avatares personales, las acciones de Esteban, como el negativo de una fotografía, eran el exacto reverso en su ausencia de propósitos definidos del firme camino por el que el país avanzaba [...]. (I, 338)

Como artista, Esteban introduce la duda y la incertidumbre. Introduce también el tiempo de la reflexión y de la contemplación, precisamente éste que hace brotar la fotografía, aquel arte que, milagrosamente, tiene el poder de *detener* el curso de las cosas.

La tarea había sido definida así por Berenice Falseblood, la directora del “Departamento de Publicaciones”:

[...] crear para el mundo la imagen de algo que todavía no existía pero que, tal vez [...] llegaría a existir. [...] *ésa había sido siempre la más alta exigencia del arte y el pensamiento. La verdad de lo posible frente a la mentira de lo real.* La vida encerraba muchas más pruebas de esta [...] concepción [...] desde que [...] a alguien se le ocurrió contemplar desde afuera la vida y meditar sobre las apariencias en vez de limitarse [...] a vivir inmerso en ellas. (I, 333)

“La verdad de lo posible frente a la mentira de lo real”, la frase sería un buen lema para la novela entera, que nos muestra en todos sus niveles y en cada una de sus capas la fuerza del arte. Y el arte tampoco es extraño al deseo, como lo muestra este pasaje que asocia sutilmente una expresión del deseo fálico de Evodio y las más antiguas huellas del arte humano en las cuevas:

En la zona del pubis, su miembro, su órgano viril, ha crecido hasta alcanzar un tamaño descomunal. [...] es tan notable que no podemos evitar que nuestro propio recuerdo nos lleve hacia atrás [...] y aparezca, representado por el cuerpo de Evodio, la también yacente figura humana que se muestra dibujada con torpeza entre los precisos y hermosos perfiles de tantos animales [...] que se muestran también en los rocosos muros de olvidadas cuevas [...]. (I, 214)

La imagen procede de *Larmes d'Éros*: “las primeras imágenes del hombre, pintadas en las paredes de las cuevas, tienen erguido el sexo” (Bataille, 1964: 11). De forma que, al enseñarnos personajes movidos por el solo deseo, *Crónica de la intervención* también nos da a leer una *crónica de la intervención* del deseo (esta forma del arte) en la vida, o, lo que da lo mismo, la *crónica de la intervención* del arte (esta forma del deseo) en la vida. Con Esteban, Anselmo

o Mariana, la vida se ha vuelto un acto fundamentalmente estético, porque han obedecido —sin temor, pero no sin riesgos— a las fuerzas irreprimibles y devastadoras del deseo. Tlatelolco es, para Juan García Ponce, mucho más que una tragedia histórica, es el espectáculo del enfrentamiento salvaje entre la pulsión de vida y la pulsión de muerte; la matanza de la Plaza de las tres Culturas es el choque primordial y ejemplar que ve enfrentarse, sin remisión posible, a Eros y Tánatos; y, en última instancia, trascendiendo la misma tragedia, la novela modeliza la intervención del arte como la máxima capaz de transformar y trascender la vida de los seres humanos.

### Bibliografía

- Bataille Georges, “L’Apprenti Sorcier”, in *Nouvelle Revue Française*, n° 298, p. 19, juillet 1938.
- Bataille Georges, *Les larmes d’Éros*, Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1964.
- Blanco José Joaquín, “Aguafuertes de narrativa mexicana contemporánea: 1950-1980”: *Nexos* 56, ago., 32-33, 1982.
- García Ponce Juan, *Crónica de la intervención* (1982) (2 tomos), México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (Lecturas Mexicanas, Tercera serie, n° 59), 1992.
- García Ponce Juan, *El reino milenario* (Robert Musil, “El hombre sin cualidades”). Montevideo, Arca (Ensayo y Testimonio), 1970.
- Gliemmo Graciela, “Crónica de la intervención: el desnudo de una escritura”, in *La escritura cómplice. Juan García Ponce ante la crítica.*, México, Era, 169-179, 1997.
- Gruzinski Serge, *Histoire de Mexico*, Paris, Fayard, 1996.
- Lukacs Georges, *Le roman historique*, Paris, Payot, 1977.

- Martré Gonzalo, *El movimiento estudiantil de 1968 en la novela mexicana* (1986), México, UNAM (Diversa, 6), 1998, 2ª ed.
- Musil Robert, *L'homme sans qualités* (2 tomes) (trad. Philippe Jacottet), Paris, Points Seuil (n° 3), 1995 (reimpresión 2000).
- Paz Octavio, *El laberinto de la soledad* (1950), Madrid, Cátedra (Letras Hispánicas, 346), 1998.
- Pellicer Juan, *El placer de la ironía. Leyendo a García Ponce*, México, UNAM, 1999.
- Rama Ángel, "El arte intimista de Juan García Ponce" (1966), in Jorge Lafforgue, *Nueva novela latinoamericana* (tomo 1), Buenos Aires, Paidós, pp. 180-193, 1969.

## **OTRAS FORMAS DE PROTESTA: AUGUSTO MONTERROSO, JORGE IBARGÜENGOITIA Y SERGIO PITOL ANTE EL 2 DE OCTUBRE**

**Alejandro Lámbarry**

MÉXICO SE CIMBRÓ EN LA PLAZA de Tlatelolco con la masacre de estudiantes y jóvenes que se habían manifestado, en primer lugar, contra una reacción autoritaria de la policía en la Escuela Nacional Preparatoria y, luego, como sus marchas recibieron la misma respuesta violenta, protestaron contra la política intransigente y ruin del gobierno mexicano. Ese mismo año se realizó en México la XIX Olimpiada; se quería dar una buena imagen ante la comunidad internacional; las instituciones de seguridad del país enfrentaron el nuevo dilema con una violencia propia de un Estado dictatorial, que pretendió ocultar la inconformidad social del movimiento estudiantil. El 2 de octubre cesaron las marchas e inició el proceso lento, pero irreversible, de la caída del partido en el gobierno, el PRI, tras la transformación paulatina de las instituciones y el despertar de la sociedad civil.

En este artículo nos interesa analizar la reacción de tres escritores ante esta represión estudiantil del 68, llevada a cabo con extrema

violencia. Las opciones que tomaron Augusto Monterroso, Jorge Ibarguengoitia y Sergio Pitol fueron de no intervención, de crítica periodística y, finalmente, de protesta mediante la renuncia al trabajo gubernamental. Son tres opciones que nos revelan las formas de enfrentar, desde el campo cultural, un problema político. En los tres casos tenemos un posicionamiento que va a influir no sólo en la percepción social del autor, sino en lo que es menos evidente, su proyecto creativo. Después del 68, notamos en Monterroso un mayor compromiso político en espacios fuera de México, como Cuba y Centroamérica. A Ibarguengoitia el 68 le ayudó, en parte, para la creación de una voz periodística irónica que abordara los problemas sociales desde el espacio del pícaro o del bufón.<sup>1</sup> Finalmente, en el caso de Pitol, el cambio más importante se dio en un nivel histórico ya que, seguido de su renuncia a sus funciones en la Secretaría de Relaciones Exteriores, pasó una temporada en Barcelona, ciudad donde incursionó en el núcleo de lo que se ha dado en llamar, siguiendo a Pascale Casanova, la República Mundial de las Letras.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Entendemos este espacio como lo describe J.M. Coetzee en su libro *Giving offense, essays on censorship*: "¿Existe un lugar que no sea lugar alguno, un lugar de *ekstasis* en el que uno conozca sin conocer, vea sin estar viendo? *Elogio de la locura* nos apunta a ese 'lugar', desarmándose prudentemente de antemano, manteniendo su falo del tamaño del de la mujer, alejándose del teatro del poder y la política" (100). Hillis Miller refirió al mismo espacio en su análisis sobre la novela ejemplar de Cervantes: "el punto de vista del héroe pícaro, es fundamental para la capacidad de los perros para exponer y juzgar las crueldades, las injusticias y las hipocresías del mundo de los humanos" (72).

<sup>2</sup> Entendemos el concepto de República Mundial de las Letras como lo explica Pascale Casanova en su libro *The World Republic of Letters*; es decir, como un campo literario mundial regido por un marcador temporal de las prácticas escriturales que se validan en el centro (París, Meridiano de Greenwich literario), para ser después asimiladas en las periferias.



## Monterroso

En 1968 Augusto Monterroso era un trabajador universitario, sus amigos y estudiantes debieron estar involucrados en el movimiento estudiantil de protesta y, sin embargo, él prefirió abstenerse. No asistió a ninguna de las marchas ni emitió ningún comentario después del 2 de octubre. De hecho, a lo largo de casi 60 años de residencia en México, Monterroso no intervino, ya fuera con una sola opinión, en la política mexicana. Ésta es la misma persona que fue exiliada en dos ocasiones: primero por oponerse a una dictadura y luego a un golpe de Estado en Guatemala; el mismo que viajó a Bolivia, dejando familia y pareja, para apoyar el gobierno revolucionario de Árbenz. ¿Qué había pasado entre el Monterroso activista y militante político y el que en México siempre guardó silencio?

Para empezar, Monterroso no guardó silencio de manera voluntaria: se le impuso. El gobierno mexicano impide a todo extranjero opinar y participar en los asuntos políticos del país. El artículo 33 constitucional dice literalmente: “El ejecutivo de la Unión, previa audiencia, podrá expulsar del territorio nacional a personas extranjeras con fundamento en la ley, la cual regulará el procedimiento administrativo, así como el lugar y tiempo que dure la detención. Los extranjeros no podrán de ninguna manera inmiscuirse en los asuntos políticos del país” (Becerra, 2013). En México, sin embargo, más que la ley, importa el capital económico, político o cultural del transgresor. Mario Monteforte Toledo, escritor y político guatemalteco, vaticinó el movimiento estudiantil en México y luego lo justificó. Mario Vargas Llosa calificó al gobierno del PRI en televisión abierta como una dictadura perfecta y nada le pasó. Si Monterroso hubiera querido manifestarse, habría podido hacerlo; corriendo, claro está, un riesgo. Pero en esta estrategia de buscar los límites a la ley, él jugó una partida muy conservadora.

Esto se debe a que México se convirtió para Monterroso en un espacio literario desde el cual podía intervenir en la política de otros países y que, a su vez, estaba libre de problema sociales apremiantes. En su entorno más cercano no había marchas estudiantiles, represiones violentas y expulsiones injustificadas de extranjeros, en él había un ciclo más de la injusticia humana. En una entrevista de título sugerente, “Inutilidad de la sátira”, Monterroso expresó de manera clara esta visión: “Sea cual haya sido su posición frente a los regímenes en que les tocó escribir, lo que no parece entenderse es que ninguno de los dos [Dostoievski y Kafka] estaban en lo fundamental descontentos con ningún sistema político, sino, como todo buen escritor, como Cervantes o como Swift, con el género humano, simple y sencillamente” (Monterroso, 2001: 59). Los grandes escritores no se preocupan por su tiempo, se preocupan por la eternidad. Esta visión le permitió a Monterroso escribir un libro como *La oveja negra* (1969), innovador en la forma, pero poco o nada interesado en los temas sociales del momento.

La experiencia de sus primeros exilios y el gran recibimiento en los ámbitos laboral y literario que tuvo en México —acompañado de su ley anacrónica e intransigente— pudieron empujarlo a esta creencia. Una frontera pareció abrirse entre los dos mundos, una zanja que puede vislumbrarse en su obra literaria. De acuerdo con An Van Hecke, la selva representa en la obra completa de Monterroso el escenario de la crítica política; metonimia, a su vez, de Centroamérica y América Latina. Este espacio se diferencia del otro que es común en toda su obra, de las bibliotecas, los libros, las universidades y los congresos, donde suceden tramas librescas, metaliterarias y eruditas. Monterroso se mueve dentro de la dualidad en el nivel literario y en el nivel social. La universidad está en México; los congresos en Europa; sus amigos son escritores y académicos. La selva, en cambio, es el lugar de encuentro y explotación entre occidentales y latinoamericanos: “Míster Taylor”, “El eclipse” y “Sinfonía concluida”.

México estaba cambiando, como sucedió en la Guatemala y el Chile de su juventud, y sucedía con países de Centroamérica y el Caribe. Fue él quien se quedó quieto y, tal vez por ello, esta vez no sufrió ningún revés; por el contrario, en noviembre de 1968 Monterroso recibió una carta de la Administración de la UNAM en la que se le solicitaba aclarar cuáles eran sus labores en esa institución. Él respondió que trabajaba como corrector de estilo (latín y español) de originales y pruebas de imprenta en la Colección de Letras Clásicas *Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Mexicana*. En febrero del año siguiente, la UNAM aceptó su oposición para el puesto de profesor de asignatura nivel B.

Después del 68, México se reafirmó para Monterroso como el espacio universitario, el de los libros y las conversaciones literarias; mientras que Centroamérica y el Caribe se convirtieron en el espacio de su interés político. *Movimiento perpetuo*, su siguiente libro, es de una gran experimentación formal. En una época de vanguardias, logró con él una forma nueva. Para Jorge Von Ziegler, “aun a pesar de su clara articulación [*Movimiento perpetuo*] es ya una obra, la obra, indefinible” (1995: 53). Ángel Rama la definió de manera poética como “silva de varia lección” (1995: 25). Esta obra es resultado de los espacios librescos, literarios y del aula universitaria, que se ubicaron en México y Europa. En *La letra e. Fragmentos de un diario* existen, en cambio, varios pasajes en los que el autor se refiere a la lucha social en Cuba y Centroamérica. En el texto “El lugar de cada quien”, Monterroso describe una genealogía de artistas, escritores y luchadores políticos de la región como si todos pertenecieran a la misma estirpe, para concluir que: “Descendientes de estos hombres son los jóvenes que en ese momento libran, en las ciudades y en las montañas, la gran batalla por la libertad centroamericana” (2002: 402). Es curioso que, en otro texto del mismo libro, al preguntarle por el nombre de estos autores jóvenes centroamericanos, afirma no conocerlos, “pero siempre los imagino escribiendo desde la persecución, o en

la montaña, bajo las balas o bajo las estrellas, y los admiro” (274). Finalmente, en “Sueños realizados” citó textualmente unas frases de autoelogio de Fidel Castro.

Gloria E. González Zenteno, observa que desde *La letra e* tenemos el desarrollo en Monterroso “hacia una discreta, suave y personal politización de los textos autobiográficos” (2004: 136). Por un lado, un Monterroso político, interesado en los cambios sociales de Centroamérica y el Caribe y, por otro, un Monterroso literario, ubicado en un espacio dónde poder renovar las formas literarias clásicas. Esta dicotomía no se la pudo permitir un autor mexicano como Iburgüengoitia, de quien se esperaba un posicionamiento con respecto a los hechos sucedidos en Tlatelolco.

### **Iburgüengoitia**

La década de los sesenta representa para Iburgüengoitia el éxito de haber obtenido dos premios de Casa de las Américas de manera consecutiva y, al mismo tiempo, la imposibilidad de independizarse y poder vivir de su obra. Para mantener a su familia, y a la vez conservar un tiempo para su escritura, trabajó como profesor de tiempo parcial en universidades estadounidenses y mexicanas, escribió diálogos de películas, fungió como intérprete traductor en congresos y trabajos académicos, y en el 67 ingresó al Comité Olímpico con el nombramiento de *Chief Editor, Press Services, Organizing Committee of the XIX Olympic Game*. Básicamente debía “registrar a los periodistas y a los empleados de las compañías de radio y televisión, darles la información necesaria, y atender los centros de prensa” (1968 [2]).

Las autoridades de los Juegos Olímpicos temieron que México no pudiera organizar de manera adecuada la gesta deportiva y le impusieron como prueba unas competencias preolímpicas. De acuerdo con el texto inédito de Iburgüengoitia, “Sobre el volcán”,

los primeros días fueron terribles. Esperaban a quinientos periodistas y llegaron más de mil. Hubo desorden en las listas de competidores, demoras inexplicables y errores imperdonables en los resultados. En una ocasión les hablaron de Alemania para darles los resultados de la carrera de los cien metros. "El salón seudodórico estaba lleno de extranjeros que se paseaban de un lado a otro, como leones malhumorados" (*ibid.*). Su teléfono no dejaba de sonar para colmarlo de insultos. Una de las recepcionistas se acercó a él con lágrimas en los ojos: "México está quedando en ridículo" (*ibid.*). Para sorpresa de todos, los problemas se solucionaron como por milagro a los dos días de iniciadas las competencias. Ibargüengoitia redactó un informe de más de mil páginas sobre lo sucedido y renunció. Dejó el Comité Olímpico en el verano del 67.

En el mismo texto, "Sobre el volcán", Ibargüengoitia aborda los hechos del 68. Sin profundizar en explicaciones políticas, repasa de manera sucinta y un tanto irónica los acontecimientos previos al 2 de octubre: las peleas de estudiantes de dos preparatorias que se odian; el bazucazo que hizo un agujero a una puerta del XVIII; el Comité de Huelga convocado por el rector para crear un pliego petitorio que, al instante, fue rechazado por el Consejo Nacional de Huelga. El texto se va tornando más serio cuando describe el enorme número de manifestantes en las marchas y, sobre todo, la represión en la plaza de Tlatelolco. "En las mañanas, asomaba uno a la ventana y al ver un sol radiante y un día esplendoroso, costaba trabajo entender por qué la naturaleza no se ponía a tono con la situación" (*ibid.*).

Ibargüengoitia no publicó, sin embargo, este texto; no sabemos si fue rechazado o prefirió guardar silencio sobre lo sucedido ese año. En dado caso, a los dos meses del 2 de octubre, fue contratado como columnista en uno de los diarios más importantes del país, *Excélsior*. Se esperaban de él textos humorísticos del tipo que hasta entonces había escrito en la misma sección Marco Almazán. Si antes no había comentado ni escrito nada sobre Tlatelolco, ahora se

hizo evidente que debía hacerlo. Su primera columna salió el 13 de diciembre del 68; escribió una crónica breve sobre sus experiencias en las aduanas mexicanas en un tono humorístico. Le siguió un texto sobre las escuelas primarias donde se cuestionaba el hecho extraño de que los niños no las hubieran ya quemado. Fue hasta el 27 de diciembre cuando escribió "Frases célebres: Práctica de dudosa efectividad".

Ibargüengoitia hizo referencia en esta columna a los grafitis que los jóvenes habían escrito sobre los muros de la ciudad, muy a tono con lo que había sucedido en Francia. Sin mencionar de manera directa el conflicto armado, utilizó el grafiti "El poder se alcanza con fusiles" para comentar: "Esta frase servirá como lema (secreto) del 1° Batallón de Paracaidistas, que tiene fusiles, pero debería estar entre la lista de frases prohibidas para los estudiantes, que no los tienen" (1968 [1]: 78). En otro pasaje, usa el grafiti "Queremos hacer historia, ser la historia, no tragarnos esta ópera que quieren darnos como historia", para ironizar: "Si el que inventó esta frase llega a 'ser la Historia', o, cuando menos, secretario de Educación Pública, lo que se van a tragar nuestros nietos no va a ser ópera, va ser el Ballet Folklórico" (*ibid.*).

Ibargüengoitia libró el antagonismo que, por un lado, posicionaba a los intelectuales que apoyaban al movimiento estudiantil y, por otro, a quienes lo condenaron como resultado de una manipulación o influencia extranjera con *boutades*. El deseo revolucionario de los jóvenes era justificado y legítimo, la historia se hacía con revoluciones, pero también se hacía con pactos; y al ejército siempre había que tenerlo mejor a distancia. Al no intervenir en las luchas de poder expresando una ideología precisa, Ibargüengoitia desarmó el problema convirtiéndose en un Falstaff del periodismo mexicano. Con la libertad que le dio la risa y la burla personal, atacó después cualquier blanco arriesgando un solo peligro: el ser aburrido.

En una época de bandos antagónicos por la Guerra Fría, Ibargüengoitia creó en *Excelsior* la figura de un crítico humorístico

hizo evidente que debía hacerlo. Su primera columna salió el 13 de diciembre del 68; escribió una crónica breve sobre sus experiencias en las aduanas mexicanas en un tono humorístico. Le siguió un texto sobre las escuelas primarias donde se cuestionaba el hecho extraño de que los niños no las hubieran ya quemado. Fue hasta el 27 de diciembre cuando escribió "Frasas célebres: Práctica de dudosa efectividad".

Ibargüengoitia hizo referencia en esta columna a los grafitis que los jóvenes habían escrito sobre los muros de la ciudad, muy a tono con lo que había sucedido en Francia. Sin mencionar de manera directa el conflicto armado, utilizó el grafiti "El poder se alcanza con fusiles" para comentar: "Esta frase servirá como lema (secreto) del 1° Batallón de Paracaidistas, que tiene fusiles, pero debería estar entre la lista de frases prohibidas para los estudiantes, que no los tienen" (1968 [1]: 78). En otro pasaje, usa el grafiti "Queremos hacer historia, ser la historia, no tragarnos esta ópera que quieren darnos como historia", para ironizar: "Si el que inventó esta frase llega a 'ser la Historia', o, cuando menos, secretario de Educación Pública, lo que se van a tragar nuestros nietos no va a ser ópera, va ser el Ballet Folklórico" (*ibid.*).

Ibargüengoitia libró el antagonismo que, por un lado, posicionaba a los intelectuales que apoyaban al movimiento estudiantil y, por otro, a quienes lo condenaron como resultado de una manipulación o influencia extranjera con *boutades*. El deseo revolucionario de los jóvenes era justificado y legítimo, la historia se hacía con revoluciones, pero también se hacía con pactos; y al ejército siempre había que tenerlo mejor a distancia. Al no intervenir en las luchas de poder expresando una ideología precisa, Ibargüengoitia desarmó el problema convirtiéndose en un Falstaff del periodismo mexicano. Con la libertad que le dio la risa y la burla personal, atacó después cualquier blanco arriesgando un solo peligro: el ser aburrido.

En una época de bandos antagónicos por la Guerra Fría, Ibargüengoitia creó en *Excélsior* la figura de un crítico humorístico

que abordaba, sobre todo, temas ciudadanos. En junio y julio del siguiente año escribió, por ejemplo, una serie de columnas sobre problemas muy concretos de la ciudad: la necesidad de mejorar la limpieza, el transporte público deplorable, la falta de vivienda en el D.F., el despotismo del mexicano en coche y la total desprotección del peatón. En México no existía un proyecto de planeación urbana, el gobierno improvisaba sus decisiones al día tomando, en muchos casos, la peor posible. Había una sola escapatoria al caos, y no era una opción ideológica, se trataba de recobrar los valores del civismo: valores del respeto y la cordialidad, que los mexicanos habían perdido casi por completo. Se trataba también de crear programas sociales con temas muy específicos de urbanización.

Ibargüengoitia se convirtió así en uno de los primeros intelectuales o comentaristas que, en lugar de posicionarse de manera clara en una ideología de izquierda o de derecha, rehuyó esta dicotomía con el uso del humor irónico y enfrentó problemas locales con temáticas específicas.<sup>3</sup> Su propuesta tuvo éxito. En menos de cinco meses, el periódico *Excélsior* le pidió que, en lugar de una columna, escribiera dos por semana.

### Pitol

Sergio Pitol inició su trabajo como agregado cultural en la embajada de México en Belgrado el 14 de marzo de 1968. Su misión era concertar la participación de Yugoslavia en las actividades cultu-

<sup>3</sup> Así lo confirma Ernest Rehder en su estudio sobre Ibargüengoitia en *Excélsior*: "Jorge Ibargüengoitia es sobre todo un reformador práctico que apunta las molestias grandes y pequeñas que afligen al ciudadano mexicano" (13), y el texto de Fabricio Mejía Madrid: "A contracorriente de los bandos 'nacionalistas', 'cosmopolitas', 'estetizantes' o 'comprometidos' de los años sesenta, Ibargüengoitia construye para sí una no-pertenencia como lo que se descubre de uno mismo al regresar a casa tras una larga ausencia" (333).



rales que acompañarían a las deportivas en las Olimpiadas del 68. Belgrado le gustó desde un inicio, el clima era cálido y la población amena y sumamente alegre. En los primeros meses, no trabajó gran cosa en su obra literaria, centrada en ese momento en traducciones y ensayos. El 30 de junio escribió en su diario: "Completa entrega a los sentidos. Calor. Ayer 39 grados. Una locura. Todo el mundo descalzo, sin camisa... Quisiera convertirme en un escritor de los sentidos. Nada de metafísicas" (*Diaries*, Archivo Princeton). Pitol había sufrido de una salud muy precaria desde la infancia. En un texto autobiográfico de *El arte de la fuga* relata que su pasión por la lectura surgió durante una larga convalecencia en la población de Potrero, Veracruz. En Belgrado se encuentra, sorprendentemente, bien de salud. Pero todo esto cambia con las primeras noticias de protestas estudiantiles en México y Europa.

Pitol siguió de cerca el movimiento estudiantil mexicano, aunque no lo entendió del todo; ignoraba los ideales y las causas políticas por las que luchaban los jóvenes. En ese sentido, su esperanza se centró más en Checoslovaquia, país en el que se libraba una ola de renovación política, con ideas y no sólo "buenos sentimientos". Cuando la URSS reprimió el movimiento de la Primavera de Praga su desilusión fue tremenda. Este hecho le afectó de tal manera que el miércoles 21 de agosto tuvo una pesadilla que resultaría premonitória de lo sucedido en México:

De golpe se me vino a la memoria un sueño que me impresionó mucho. Lo tuve hará más de 10 años, cuando el movimiento camionero. La UNAM estuvo rodeada por el ejército. Vivíamos días de gloria. Soñé entonces que la tropa entraba a los locales universitarios. Yo estaba en el café de Filosofía y Letras y veía entrar a los soldados. Toda resistencia habría sido vencida. Contemplábamos al ejército entrar y disponer como en su casa. Y yo sentía odio, vergüenza, una profunda humillación e impotencia. (*ibid.*)

Aunque no lo entendiera del todo, las noticias provenientes de México fueron cada vez más desconcertantes. Pitol se sentía avergonzado de trabajar para un gobierno como el de Díaz Ordaz: "Jamás había sentido tanto la necesidad de ser independiente. Romper con todos estos agachados y perseguir mi camino solo" (*Diaries*, Archivo Princeton). Cuando sucedió la toma de la universidad por el ejército, sufrió de una depresión fuerte y volvió a escribir en su diario: "A momentos siento deseo de renunciar al puesto. La situación es terrible" (*ibid.*). Al trabajar para el gobierno mexicano, era claro que le daba a éste su respaldo. Cuando sucedió la masacre de Tlatelolco, Pitol escribió a sus varios amigos, como Carlos Monsiváis, Luis Prieto y la China Mendoza, para pedirles información. Resultó que Luis Prieto había estado presente en la Plaza de las Tres Culturas; había sobrevivido al ataque del ejército de milagro. "Me siento avergonzado, nerviosísimo, fastidiado — escribió Pitol—. Todas las primeras impresiones resultan inválidas frente a la magnitud de los hechos... me perturba representar a un gobierno que está bañando de sangre al país" (*ibid.*).

Ése fue el momento de tomar una decisión. Octavio Paz lo hizo y renunció a su puesto en la embajada en la India. Pitol, en cambio, esperó. Su situación era, sin lugar a dudas, más precaria; el trabajo en Belgrado le había costado un gran esfuerzo (para ingresar a la Secretaría de Relaciones Exteriores debía aprobarse una serie de exámenes). El 16 de noviembre, más de un mes después de lo sucedido, volvió a escribir en su diario: "Me siento muy a disgusto ante la idea de trabajar para un gobierno criminal. El 2 de octubre de Tlatelolco difícilmente se me borrará. Me siento Judas. No me importa ya irme de Belgrado" (*ibid.*). Transcurrieron, no obstante, otros cinco meses antes de que se atreviera tomar una decisión radical. En ese tiempo, volvió a México, donde pudo percatarse del ambiente social y político del país. El medio cultural más cercano a Pitol condenaba de manera clara y contundente el régimen de Díaz Ordaz: "Nadie cree en este pinche gobierno, ni en nuestra precaria

democracia” (*ibid.*). El 25 de marzo renunció a la Secretaría de Relaciones Exteriores.

La renuncia de Pitol fue mucho menos mediática que la de Octavio Paz y recibió menos atención de la crítica por la sencilla razón de que fue difícil relacionarla con los hechos del 2 de octubre. Es posible que incluso el propio Pitol hubiera ponderado otros motivos para dejar su trabajo. Cuando pudo volver a la Secretaría de Relaciones Exteriores, en 1972, lo hizo de manera inmediata, renunciando incluso a un puesto de profesor en la Universidad de Bristol. Es claro que le agradaba el trabajo y la ciudad de Belgrado, a la vez que le afectaba enormemente trabajar para un gobierno represor y asesino. Después de su renuncia, Pitol se encontró de nueva cuenta a la deriva: “Me espanta un poco la idea de haberme quedado tan en el aire” (*ibid.*). Decidió entonces regresar a Polonia, pero en el trayecto del viaje se detuvo unas semanas en Barcelona. Como lo escribió en *El arte de la fuga*, las semanas se convirtieron en meses y luego en tres años.

Esta estancia en Barcelona fue sumamente importante para Pitol. El *boom* se había proyectado al mundo desde Barcelona, las editoriales de mayor capital cultural (Seix Barral, Tusquets, Anagrama) se encontraban en esa ciudad; era, sin lugar a dudas, la capital literaria de lengua española. A pesar de su economía sumamente precaria, Pitol logró relacionarse con escritores y editores de renombre. Asistió a las fiestas y presentaciones de libros donde conoció entre otros a Félix de Azúa, Carlos Barral, Beatriz y Óscar Tusquets; fue testigo del nacimiento de la editorial Anagrama y retomó el trato empezado en México con los Donoso. Pitol se ubicó en la élite cultural hispánica, la *gauche divine* (2007: 100), y se involucró en proyectos como la colección Heterodoxos de Tusquets, y en publicaciones como la de varios títulos de Gombrowicz en Seix Barral. Barcelona fue una verdadera aventura que marcó la vida artística de Pitol de manera contundente. Su reconocimiento en el medio literario mundial se dio desde España, cuando en el

94 obtuvo el II Premio Anagrama de Novela con *El desfile del amor*. Su relación con la editorial fue clave para la obtención de dicho premio, y el propio Pitol lo sugiere en su texto “¡Y llegó el desfile!”: “Se acabó mi estancia en Mojácar y también la novela. Se llama *El desfile del amor*. Pasado mañana estaré en Barcelona para ponerla en manos de Jorge Herralde. De allí volaré a Praga, donde esperaré, aterrado, su juicio y luego, si libra, el veredicto del jurado” (97).

### Conclusión

Monterroso, Ibarguengoitia y Pitol respondieron de manera distinta a los hechos ocurridos en la Plaza de las Tres Culturas el 2 de octubre de 1968. Monterroso tomó distancia de los hechos sin emitir un solo comentario ni crítica al respecto. Esta falta de presencia política en México la compensó con un mayor involucramiento en las luchas de los países de Centroamérica y en Cuba, aunque su participación ahí estuvo siempre mediada por el ambiente cultural; es decir, se dio mediante comunicados, actividades culturales, ferias de libro y donación de ejemplares para bibliotecas. En su proyecto creativo, esta dicotomía se hizo visible en lo que An Van Heche ha estudiado concibiéndolos como dos espacios semánticos en su obra: por un lado, la universidad, los congresos y el libro —donde sucede la innovación formal y el uso del intertexto— y, por el otro, la selva —con temática social y política—.

Ibarguengoitia no fue indiferente a los hechos del 2 de octubre, pero se distanció de la polarización ideológica. Es claro que, a nivel personal, lamentó la masacre de Tlatelolco; lo escribió así en su ensayo inédito “Sobre el volcán”. Pero en la esfera pública su distanciamiento crítico lo convirtió en una figura interesada en los temas locales con agendas muy precisas, como la urbanización

descontrolada y la movilidad. Gran parte de la crítica periodística ahora se da en este mismo registro.

Por último, Sergio Pitol. Su trabajo en la embajada de México en Belgrado lo obligaba a una actitud pasiva y silente ante los hechos violentos sucedidos en México. Aceptó esta situación incluso después de la masacre del 2 de octubre. Fue hasta el mes de enero del 69 cuando dejó Belgrado, y tres meses después renunció a la Secretaría de Relaciones Exteriores. La reacción del medio cultural ante su renuncia fue inexistente, sobre todo en comparación con la que hubo con motivo de la renuncia de Octavio Paz. Esto se debe en parte al gran capital cultural de este último y, sobre todo, a la dificultad de relacionar la renuncia de Pitol con un hecho ocurrido seis meses antes. Pitol se encargó años después de reforzar la interpretación más subversiva, escribiendo en su libro *Arte de la fuga*: “Al final de 1968 dejé la embajada de México en Belgrado, donde desempeñaba mi primer cargo diplomático. Me resistí a seguir colaborando con el gobierno mexicano después de Tlatelolco” (1997: 90). Esta anotación la hizo, por cierto, en la introducción del “Diario de Escudillers”, que relata sus actividades en el medio cultural sumamente activo e importante de la Barcelona de inicios de la década de los setenta.

Así pues, el 2 de octubre es una fecha clave para entender la relación del medio cultural con el político. Las opciones de los escritores que aquí presentamos no tuvieron una gran presencia mediática, ni se aprecia en ellos análisis crítico por tratarse de actitudes de protesta más velada. Su impacto fue importante, sin embargo, para fortalecer, en el caso de Monterroso, la poética de su obra y transportar la lucha social a otros países de la región; para Ibargüengoitia representó el descubrimiento de una voz crítica con una agenda local menos ideologizada —en un periodo de Guerra Fría— y, por último, a Pitol lo llevó de un trabajo estable en la Secretaría de Relaciones Exteriores de México a la capital del mundo literario hispánico de ese momento, Barcelona, donde

pudo involucrarse con autores y editoriales que proyectarían su obra a un reconocimiento mundial. El 2 de octubre modificó de manera significativa la vida y la obra de Monterroso, Ibargüengoitia y Pitol, además de ser una fecha en la que empezó a gestarse en México una nueva noción de derechos humanos, individualidad y —en esencia— de libertad.

### Bibliografía

Becerra Ramírez Manuel, 'El artículo 33 constitucional en el siglo XXI.' Estudios en homenaje a Don Jorge Fernández Ruiz. Derecho constitucional y política. México: Instituto de Investigaciones Jurídicas, 2013.

Casanova Pascale, *The World Republic of Letters*. Cambridge, Harvard University Press, 2007.

Coetzee J.M., *Giving Offense. Essays on Censorship*. Chicago, The University of Chicago Press, 1996.

González Centeno Gloria Estela, *Arte y política en Monterroso. El dinosaurio sigue allí*, México, Editorial Taurus y Universidad Nacional Autónoma de México, 2004.

Ibargüengoitia Jorge, "Frasas célebres" (1); *Excélsior*, 27 de diciembre de 1968, p. 78.

———, "Sobre el volcán" (2) 1968; Jorge Ibargüengoitia Papers, Box 7 Folder 1; Manuscripts Division, Department of Rare Books and Special Collections, Princeton University Library.

Mejía Madrid Fabrizio, "El poder y la carcajada: Ibargüengoitia y la crónica". *El atentado y Los relámpagos de agosto*. Francia, Colección Archivos, 2002.

Monterroso Augusto, *La oveja negra y demás fábulas*, México, Joaquín Mortiz, 1969.

———, *Viaje al centro de la fábula*. Madrid, Alfaguara, 2001 (1ra ed. 1981).

- , *Triptico*. México, FCE, 2002 (1ra ed. 1996).
- , Series 4: Miscellaneous Materials; 1921-2003; Augusto Monterroso Papers, Manuscripts Division, Department of Rare Books and Special Collections, Princeton University Library.
- Pitol Sergio, *El arte de la fuga*, Barcelona, Anagrama, 1997.
- , *Trilogía de la memoria*. Barcelona, Anagrama, 2007.
- , *Diaries*; 1962-2004; Sergio Pitól Papers, Manuscripts Division, Department of Rare Books and Special Collections, Princeton University Library.
- Rama Ángel, 'Un fabulista para nuestro tiempo'. *Refracción: Augusto Monterroso ante la crítica*. México, Coordinación de Difusión Cultural, Dirección de Literatura Universidad Nacional Autónoma de México, 95/105, 1995.
- Rehder Ernest, *Ibargüengoitia en Excélsior, 1968-1976*. Nueva York, Peter Lang, 1993.
- Ziegler Jorge von, "La literatura para Augusto Monterroso". *Refracción. Augusto Monterroso ante la crítica*. Ed. Will H. Corral. México, Editorial Era/UNAM, 1995.

## MEMORIA DIRECTA Y *MEDIADA*: LA JUVENTUD DEL 68 Y DEL POST68

La memoria directa es aquella que se refiere a los hechos que se vivieron directamente. La memoria mediada es aquella que se refiere a los hechos que se vivieron a través de otros.

En el caso de la memoria directa, el sujeto recuerda los hechos tal como los vivió. En el caso de la memoria mediada, el sujeto recuerda los hechos tal como los vio a través de otros. Esto puede ser a través de un libro, un documental, un testimonio, etc.

La memoria directa es más precisa y detallada que la memoria mediada. Sin embargo, la memoria mediada puede ser más amplia y abarcar un mayor número de hechos.



EL ARCHIVO, EL ARCHIVO VIVO Y LO "ARCHIVIVO"  
EN LA NARRATIVA DE LUIS GONZÁLEZ DE ALBA:  
DE LA DISIDENCIA POLÍTICA A LA DISIDENCIA SEXUAL  
MEDIANTE LA REESCRITURA DE TLATELOLCO

Davy Desmas

EN 1970, LUIS GONZÁLEZ DE ALBA publica la novela *Los días y los años*, el primer texto redactado por uno de los líderes que participaron en las manifestaciones estudiantiles de 1968, en México. Pocas semanas después aparece en la misma editorial, Era, otro texto fundamental para la comprensión de los acontecimientos, *La noche de Tlatelolco*, en el que Elena Poniatowska recopila una serie de testimonios acerca de la matanza del 2 de octubre de 1968, entre los cuales figura el de González de Alba, a quien entrevistó mientras éste se encontraba en la penitenciaría de Lecumberri. El pleito judicial que opuso a ambos escritores en 1998, ganado por González De Alba,<sup>1</sup> lo que obligó a Poniatowska a modificar

<sup>1</sup> La principal acusación hecha por González de Alba concierne la alteración del testimonio escrito que el escritor le proporcionó a Poniatowska mientras estaba en la cárcel, dándole al mismo tiempo la autorización para utilizar el material. Para mayor información

su texto y proponer al año siguiente una edición corregida de *La noche de Tlatelolco*, así como los incesantes ataques que recibió dicha escritora por parte de González de Alba, hasta el punto de dedicarle éste a Poniatowska una gran parte de la última columna que publicó en *Milenio* el día en que se suicidó el 2 de octubre de 2016 revelan la tensión que pudo generar la “literarización” de unos acontecimientos tan decisivos en la historia de México como lo fueron las manifestaciones estudiantiles de 1968, así como su sangrienta represión. Al convertirse en material literario, especialmente cuando se trata de textos contruidos a partir de una serie de testimonios, en el caso de *La noche de Tlatelolco*, o de la experiencia personal, en el caso de *Los días y los años*, los eventos pasan a la esfera del archivo, consignados en el papel y destinados a constituir, junto con los escritos de corte historiográfico, unas fuentes de información, aunque subjetivas, sobre el pasado. De ahí que puedan generar semejantes conflictos, dada la trascendencia que tiene el archivo en nuestras sociedades contemporáneas, como lo demostró Michel Foucault, por las repercusiones que tiene sobre las futuras generaciones y su visión de la Historia. En 2008, o sea 37 después de la aparición del texto que lo hizo conocer, Luis González de Alba publica la novela *Otros días, otros años*, en la cual propone una nueva versión de la masacre de Tlatelolco y de sus consecuencias. El texto, como ya lo sugiere el título, mantiene una relación muy estrecha con la novela de 1970, tratándose de una forma de reescritura de un texto fundador, pero adopta una orientación distinta ya que, sin dejar de interrogarse sobre los acontecimientos de 1968, privilegia una exploración de la vida sentimental del protagonista, lo que no aparecía en la primera

---

acerca de los motivos por los cuales González de Alba demandó a Poniatowska, 27 años después de la publicación de *La noche de Tlatelolco*, se recomienda la lectura del texto “Para limpiar la memoria”.

novela. La homosexualidad del personaje narrador, ampliamente rastreada en *Otros días, otros años*, parece entonces intensificar el aliento transgresivo que ya caracterizaba la primera novela, por el contradiscurso que proponía sobre la masacre de Tlatelolco, en las antípodas del discurso oficial: la disidencia se vuelve doble, tanto por el carácter revolucionario del protagonista como por su adhesión a una sexualidad que, al cuestionar la heteronormatividad ambiente, es percibida como aberrante.

### **Aclaraciones sobre *Los días y los años* (1970): el estatuto del hipotexto ante el archivo**

La novela que publica Luis González de Alba en 1970 marca un hito en la literatura mexicana del siglo XX, al ser la primera que pretende relatar unos eventos vividos como un trauma nacional desde la vivencia personal. El carácter autobiográfico del texto no deja lugar a dudas, a la vez por la notoriedad que adquirió el autor durante las manifestaciones de 1968, que favorece la identificación con el protagonista de la novela, y por la aparición, a lo largo del texto, de nombres de personas reales, las que rodearon a González de Alba durante el tiempo de protesta y de reclusión, entre los cuales figura el nombre y apellido del propio autor. La novela se concibe entonces como una crónica personal, fundada en la reconstitución de unos acontecimientos que pertenecen al pasado reciente, a la vez que en un testimonio de primera mano, como lo evidencia el uso de una narración autodiegética, en primera persona. La minuciosidad con la cual González de Alba realiza dicha reconstitución lo lleva a enfocarse, mediante vaivenes temporales, en los meses que precedieron la masacre, describiendo de manera pormenorizada la creciente movilización estudiantil a lo largo de 1968, la Marcha del Silencio del 13 de septiembre, el funcionamiento interno del Consejo Nacional de Huelga (CNH), las intervenciones militares en

la Universidad, las manifestaciones y reuniones públicas, así como las disensiones entre las diversas facciones y tendencias ideológicas que componen la comunidad universitaria. Asimismo, describe las consecuencias del 2 de octubre, evocando los distintos aspectos de la vida carcelaria, que el autor comparte con otras figuras del movimiento como Félix Hernández Gamundi, Gilberto Guevara Niebla, Raúl Álvarez Garín o Eduardo Valle “El Búho”. El relato de estos años de reclusión en la cárcel ahonda a la vez en los aspectos más triviales que definen la cotidianidad de los presos y en las conversaciones o acciones que evidencian cómo éstos siguen luchando y afirmando un compromiso ideológico desde el encierro, como lo atestigua la huelga del hambre con la cual se abre la novela. En otras palabras, independientemente de su carácter literario y de la subjetividad en que se fundamenta, como lo ejemplifican las interrogaciones, explicaciones y justificaciones del narrador, *Los días y los años* constituye un documento de primera importancia para el acercamiento a los acontecimientos de 1968.

Su valor como archivo proviene, más allá del conjunto de informaciones que entrega sobre un episodio histórico, del cuestionamiento que plantea sobre el poder. Como lo escribe Bertrand Müller, “el imperativo de archivo no es sólo el de las víctimas y de los excluidos, para quienes se impone un deber de archivo, sino que consiste también en consignar por la palabra el gesto y los mecanismos de la opresión, del terror y del aniquilamiento. Es un horizonte por ahora insuperable de nuestro presente”<sup>2</sup> (2011). El vínculo que Müller teje entre el archivo y el presente recuerda que, si bien el valor “archival” de la novela *Los días y los años* se agudizó con el paso del tiempo, especialmente para un lector contemporáneo, ya se inscribía en el momento de su publicación en el marco de una exploración del tiempo presente que se asemeja a

<sup>2</sup> Todas las traducciones son nuestras.

la labor arqueológica, tal como fue definida por Michel Foucault. Según el filósofo francés, la arqueología no se puede limitar al pasado y tampoco se puede ver en ella “una especie de excavación: hurgar en la tierra para encontrar algo como huesos del pasado, un monumento a los muertos, ruinas inertes a las que habría que volver a dar vida, arreglándoselas, penosamente” (1969). Laurent Olivier agrega que “nuestro tiempo, el de la historia, es el aquí y el ahora; en otras palabras, el presente: el lugar fundamental de la arqueología” (2008: 130). Siguiendo estos planteamientos, el autor se vuelve entonces escritor-arqueólogo: reflexiona, a la manera de un arqueólogo, sobre algunos aspectos de una actualidad cuya trascendencia podría influir en el curso de la Historia, y, al proponer un texto fundado en esta tarea de desciframiento del presente, entrega una producción que será a su vez considerada como posible archivo sobre una época, con el paso del tiempo. Tanto como la filosofía, podemos pensar, citando a Foucault, que la misión de la arqueología se puede desplegar en el presente en la medida en que consiste en “hacer visible lo que precisamente es invisible, o sea hacer aparecer lo que está tan cerca, lo que es tan inmediato, lo que está tan estrechamente vinculado a nosotros que por eso no lo percibimos” (1978: 541-542). La cuestión de la visibilidad resulta esencial, en el contexto mexicano de 1968: como lo escribe Foucault, González de Alba aspira efectivamente a echar luz en lo que formó parte de la realidad más inmediata de los capitalinos pero que fue ocultado, es decir en unos eventos y en unas personas que el discurso oficial trató precisamente de invisibilizar.

La conciencia que tiene Luis González de Alba de distanciarse de la versión oficial de los hechos aparece explícitamente en la novela *Los días y los años*, donde elabora una crítica feroz en contra de los que fueron responsables de una falsificación de la Historia:

La versión oficial de los hechos era muy clara y no admitía réplica: todo el conflicto lo causaban los comunistas y otros agitadores pro-

profesionales que habían iniciado otra campaña de desprestigio contra México; los estudiantes “fósiles” y algunos golfos se prestaban a los planes de los agentes internacionales que vagan por el mundo para la perdición de las almas. En septiembre esta infantil explicación, muy de esperarse en un policía o en un burócrata asustado, recibía la más alta santificación y era elevada a la categoría de dogma: Díaz Ordaz, investido de todos sus atributos y con la banda presidencial cruzada en el pecho, hizo saber ante el gobierno en pleno, los altos jefes militares y la nación que lo escuchaba, que los disturbios de “la llamada ‘Revolución de Mayo’”, en Francia, no se habían iniciado por casualidad cuando todo el mundo estaba atento a las pláticas Vietnam-Washington; y que la proximidad de los Juegos Olímpicos convertía a México en blanco favorito para *los mismos* agitadores, quienes, después, la emprenderían con otro país donde se fuera a celebrar un señalado evento. Los diputados, senadores, ministros y militares aplaudieron a rabiar el análisis presidencial de las conmociones estudiantiles y populares que han sacudido al mundo en los últimos años. El mismo análisis fue presentado, al poco tiempo, por el Ministerio Público para dejar “probado” a todas luces que existía una conjura internacional de la que nosotros formábamos parte. (29)

La lectura irónica que González de Alba da, en estas líneas, del tratamiento que el presidente Gustavo Díaz Ordaz y los representantes del pueblo reservaron al movimiento contestatario y a la matanza de Tlatelolco, ha sido ampliamente corroborada por estudios ulteriores, como los de Pablo Tasso, que explica detalladamente cómo el Estado elaboró “[...] diferentes estrategias para ensuciar el prestigio estudiantil mediante la creación de vínculos con el comunismo para luego poder adjudicarle la masacre como parte de un boicot internacional al gobierno de México” (2016: 859). Nada más alejado de la visión que González de Alba expone del movimiento: por su carácter disidente, su versión de los hechos nos llevaría a considerar la novela *Los días y los años* como una forma

de contra-archivo, o sea como producción que entra en contradicción con un archivo oficial, vinculado con el poder y la autoridad. Como respuesta a la minusvaloración que el discurso oficial hizo de las manifestaciones, el autor elabora un cuadro vivo que pretende dar cuenta de la amplitud del movimiento y de la efervescencia revolucionaria que resonaba en las calles de la Ciudad de México:

La manifestación del 13 de agosto salió del Casco de Santo Tomás, cruzó hasta el Paseo de la Reforma, continuó por él hasta el "Caballito" y dio vuelta por la avenida Juárez. Al cruzar San Juan de Letrán y entrar en Cinco de Mayo nos esperaba una grata sorpresa: los pesados edificios de esta avenida, su altura y disposición, la convierten en una maravillosa caja acústica. [...] La sorpresa producía un breve silencio que no duraba más de algunos segundos. En seguida se desencadenaba una explosión de alegría, porras, gritos y, por supuesto, insultos. De muchas cuadras adelante, rebotando por encima de nosotros, de un lado a otro de la calle, empezó a llegar rítmico, sonoro, producido por decenas de miles de gargantas, el grito de entrada al Zócalo, al intocado Zócalo: "¡Sal al balcón, hoción! ¡Sal al balcón, hoción! ¡Sal al balcón, hoción!" Las banderas rojas, que algunos ya arrastraban sin muchas ganas, volvían a flamear entre el aplauso de la multitud aglomerada en las aceras. Estábamos en el corazón de México, no sólo de la nación que ahora es México, sino de la colonia llamada Nueva España y del Imperio anterior a ella. Hace setecientos años que esta explanada es un centro ceremonial. Ahora nos encontrábamos exactamente frente al gran Teocali y al palacio de Moctezuma. (61)

Más allá del derroche de movimientos y sonidos que caracteriza el fragmento, como manifestaciones del fervor popular, es de notar la trascendencia histórica de la que el narrador dota la marcha: siendo el Zócalo el lugar transhistórico por excelencia, el que atravesó las épocas, el narrador hace que el movimiento estudiantil del 1968

integre la vasta comunidad de los que, a través de los siglos, expresaron una forma de inconformidad, de resistencia o de disidencia.

**De la disidencia política a la disidencia sexual:  
la reescritura del archivo en *Otros días, otros años* (2008)**

La novela que Luis González de Alba publica en 2008 fue concebida desde el inicio como una reescritura, al centrarse en “una historia que ahora endereza [al narrador] en primera persona” (44). El carácter autobiográfico del texto tampoco se esconde, aunque se manifiesta con más discreción que en la primera novela: no se menciona de manera recurrente el nombre y apellido del escritor, como en *Los días y los años*, sino sólo en una ocasión el apodo de Luis González de Alba, Lábaro, durante un diálogo con Sergio Pitol (2008: 35),<sup>3</sup> con quien el autor coincidió en París. Cuando el primer título parecía aludir a la reacción desproporcionada de las autoridades ante los eventos de 1968, subrayando el desequilibrio entre la brevedad del movimiento estudiantil (“los días”) con respecto al tiempo pasado en la cárcel tras el detenimiento de los manifestantes (“los años”), la versión de 2008 anuncia un planteamiento distinto: por un lado, el relato evocará no sólo el final de los años 1960 e inicios de los años 1970 sino también acontecimientos muy posteriores; por otro lado, como lo sugiere la repetición del título, propondrá una lectura de estos periodos desde el prisma de la alteridad, la que encarna, como lo entenderá pronto el lector, la comunidad LGBTQI. Ante todo, cabe recordar que la narración no opta por un relato cronológico sino que se funda en un vaivén continuo entre múltiples periodos: los meses que precedieron la matanza de Tlatelolco, el 2 de octubre de 1968, los años del encar-

<sup>3</sup> El apodo ya aparecía en *Los días y los años*, lo que confirma la analogía entre los protagonistas de ambas novelas.



celamiento en Lecumberri, el tiempo del exilio en Chile, gracias al acuerdo firmado con el presidente Luis Echeverría, el año sabático en París y los estragos provocados por el VIH en los años ochenta, hasta concluir con varias alusiones al tiempo de la escritura, en los años 2000. Además, la imprecisión que prevalece a la hora de situar en el tiempo los eventos relatados<sup>4</sup> acentúa la confusión que puede generar dicho vaivén, como si el texto pretendiera reflejar, en el marco de una narración retrospectiva, el fluir tumultuoso y a veces caótico del pensamiento de un personaje que circula libremente entre sus recuerdos.

En realidad, el lector entiende poco a poco que la fragmentación del relato, en varias unidades temporales que van alternando, responde a una voluntad de explorar el proceso de elaboración de las dos novelas, *Los días y los años* y *Otros días, otros años*. El recorrido temporal al cual nos invita el texto de 2008 permite un acercamiento a la poética de la variación practicada por el autor, ya que ahonda en la génesis de un texto constantemente corregido y modificado, identificando las distintas etapas que condujeron al relato que estamos leyendo: se menciona en primera lugar un tiempo de escritura ya conocido, por aparecer en el hipotexto, o sea estos meses durante los cuales González de Alba consignó por escrito, gracias a una máquina de escribir traída a Lecumberri por sus compañeros de la Universidad, sus recuerdos sobre el movimiento estudiantil de 1968 y su estancia en la cárcel, lo que desembocará en la publicación de la novela *Los días y los años*, en 1970. El narrador, durante un diálogo con Pepe en Lecumberri, dice: “De esto estoy escribiendo ahora... Me trajeron una bonita máquina de

<sup>4</sup> Tras haber contado cómo llamó a Philippe durante meses sin tener respuesta, antes de darse cuenta de que había muerto, el narrador explica por ejemplo que “la historia se repitió con Daniel un año o más después. Ya no recuerdo” (155). Evoca en otro momento “[su] último recuerdo de Alcaraz, décadas después” (153), y su paso por el Campo Militar: “nos tuvieron detenidos como una semana... perdí la cuenta” (7). Abundan en la novela semejantes aproximaciones.

escribir... Es un relato del Movimiento y de estos años de cárcel... combinando los tiempos... Le pondré *Those were the days*... como la canción...” (17). Paralelamente a esta primera novela, otro fragmento revela que cuando estaba encarcelado, el narrador imaginó también el embrión de lo que será *Otros días, otros años*, muchos años después ; durante una conversación con un amigo, en los años setenta, el narrador revela: “tengo unas notas de... de mis años en la cárcel... ya sabes: Lecumberri. Verás, quise mucho a un preso, un preso común caído por homicidio accidental, pero agravado por tontería” (144-145). La descripción del preso evoca evidentemente a Pepe Mijares, de quien se enamoró el narrador y que fue encarcelado por haber matado de manera involuntaria a su compañero de piso, Neftalí Narváez, antes de huir y ser finalmente detenido. Las notas aquí evocadas se concretarán algunos años después en un texto que redacta el narrador durante el año sabático en París, mientras vivía con Daniel “en pleno Pigalle, a media cuadra del bulevar de Clichy” (44): “Así seguía esta historia de Pepe en una primera versión que escribí hace ya muchos años en este quinto piso de la cerrada Cité du Midi” (44). La elaboración de la intriga se funda, en esta primera versión de *Otros días, otros años*, en la modificación a la vez de los nombres y de los motivos por los que fueron encarcelados los protagonistas:

Hice entonces dos personajes, uno se llamó Julio y tiene en esa novela el pasado construido con las aventuras reporteriles de Saúl Álvarez, a quien le decíamos en Lecumberri el Chale por su aspecto chino [...]. Julio era el preso político heterosexual y militante de sindicatos y partidos, reportero. El otro se llamó Pepe, como ahora, y es, también, el preso común, acusado falsamente de violar a un menor. Ahora decido poner las cosas en orden: Pepe se llamó, en efecto, un preso común acusado de homicidio, y yo, que no me llamo Julio, era un preso político detenido el 2 de octubre en Tlatelolco. Voy a dejarle

su nombre real, con el que lo conocí en Lecumberri, el nombre de terciopelo que acaricié por tantas noches y madrugadas insomnes: Pepe. Aunque no su apellido. (19)

El paso del pretérito al presente, así como el adverbio "Ahora", materializan la frontera entre dos procesos de escritura distintos, entre dos épocas y pues dos textos distintos: una versión deformada de la realidad, la que fue redactada en París en los años 1970, y otra versión más fiel a los eventos, por lo menos según el narrador, escrita en los años 2000. El primer rasgo distintivo que podemos destacar entre ambas versiones es la implicación mayor del "yo", con el cual se identifica el autor: en el texto autobiográfico *Otros días, otros años*, Luis González de Alba asume plenamente sus sentimientos y proporciona una descripción pormenorizada de sus relaciones con otros hombres, sea en las celdas del Palacio Negro, sea en su vida fuera de la cárcel.

La reescritura de 1968 desde el ángulo de la disidencia sentimental y sexual constituye la principal novedad de *Otros días, otros años*. Para aclarar cómo se reescribe el texto original desde "lo sentimental" y "lo sexual", citaremos dos fragmentos emblemáticos de la nueva orientación que se da al relato. En *Los días y los años*, el narrador escribe:

Al despertar ya era de día. La celda tenía en un extremo la puerta que daba al pasillo y en el otro una ventana con no más de treinta centímetros de ancho, atravesada a lo largo por dos gruesos barrotes y cubierta por un vidrio sucio que se abría por abajo. Parado sobre la litera podía ver una franja de pasto, dos o tres metros de alfalfa y la muralla con puestos de vigilancia. A la derecha, la muralla formaba una esquina donde habían sembrado maíz; unos pájaros negros y grandes, tal vez cuervos, se posaban sobre las cañas secas. Me acosté con la cabeza hacia la puerta, vi el cielo recortado en la ventana y me

acordé de Wilde: “Ese cuadrito azul que es el cielo de los presos”; por primera vez en mucho tiempo, lloré. (183)

La cita de Wilde, así como los numerales, la adjetivación o el campo semántico de la reclusión (“celda”, “puerta”, “barrotes”, “muralla”, “presos”, etc.), sirven en este fragmento para transcribir la evidente sensación de opresión que genera el encarcelamiento, y, de manera general, la desesperación que se apodera del personaje. No nos parece anodino que *Otros días, otros años* empiece precisamente por una reescritura de estas líneas:

Me subí sobre la litera de cemento para alcanzar los barrotes helados de mi celda y sostenerme mientras miraba hacia abajo. La ventana es alta, aunque menos que en el Campo Militar No. 1 [...]. Allá era alta y estrecha, la ventana. Y me recordaba a Oscar Wilde que escribió, preso: “Ese cuadrito azul que es el cielo de los presos”. También es más amplia aquí, en Lecumberri. (7)

El cambio de tonalidad viene anunciado desde el umbral de la novela por la resemantización de un material intertextual ya utilizado, la cita de Wilde, que sirve para valorar positivamente la estancia en la cárcel de Lecumberri, mediante una comparación con los días que el narrador pasó en el Campo Militar. Además, más significativo aún sería el hecho de que esta mirada echada por la ventana por el narrador no desemboque, en *Otros días, otros años*, en el llanto, sino, poco después de las líneas citadas, en el alegre descubrimiento del hombre de quien se va a enamorar y a quien recuerda ahora con nostalgia: “en un destello, lo vi a él, al joven preso ayudante del preso encargado de vender los diarios y revistas dentro de Lecumberri. Luego sabría que se llama Pepe, Pepe Mijares, y es de Tepa, como le decimos a Tepatitlán [...]. Pepe...” (9). Dicha evolución entre las dos novelas deja presagiar desde el inicio del texto de 2008 un cambio de tonalidad, que

llega a ser, como lo escribió Alejandro de la Garza, “por momentos incluso juguetona y risueña al contrastarse con la voz de su primera novela, escrita en una situación emocional, personal y colectiva de profundo calado”. Tan sugestivo resulta otro fragmento de la novela, dedicado a los pensamientos del narrador mientras está caminando con Pepe en la cárcel:

[...] seguimos dando vueltas, en silencio, al campo de juego, esperando los silbatos que ordenarían formarse para salir rumbo a la crujía. Habían llevado sólo a la C. Y así lo hicieron en adelante. No nos mezclaban con otros reos, mucho menos con nuestros camaradas de la M o de la N. Caminando al lado de Pepe, yo pensaba en otra cosa, escribí aquel otoño en Pigalle, y ahora hago un *copy-paste* para enderezar ese relato: el apando me inquieta, pero no quiero decírtelo. [...] Anoche se me fue el sueño. Tirado sobre mi litera veía la celda donde a la misma hora él está solo, sin luz eléctrica [...]. Por la tarde vi que le pasaban una toallita y un jabón. Menos mal que ya está haciendo calor, pues no hay agua caliente en el lavabo de las celdas y no lo dejan bajar a las regaderas. Lo oí lavándose. Estaría en pantalón, pasándose el jabón por el cuello, el pelo, la cara, los hombros, las axilas, enjuagándose con trabajo y secándose después rápido y fuerte para quitarse el frío que le entrecorta el aliento. [...] Después se quitó el pantalón y se lavó jalando bien la piel del prepucio para limpiar la grasa que se acumula debajo, y al secarse... de seguro... No quise pensar en lo que sucedió porque el corazón comenzó a latirme de prisa y me detuve en ese punto mirando el techo oscuro de mi celda. (69-70)

Destacan claramente dos tiempos en el fragmento: las primeras líneas, que, describiendo la organización interna de la penitenciaría, retoman la línea temática privilegiada en *Los días y los años*, dejan paso a una serie de observaciones formuladas por el narrador para sus adentros, que no aparecieron en el hipotexto y que evocan las fantasías homoeróticas del personaje. El objetivo

explícitamente mencionado consiste en completar o “enderezar” el texto original, agregando unos comentarios relativos a la vida sexual del protagonista que, por su carácter disidente, implican una nueva problematización del archivo.

### Lo transgresivo del “archivo vivo”

En un contexto de publicación contemporáneo, el valor de *Otros días, otros años* como contra-archivo histórico y político es indudablemente menos evidente que en 1970, cuando apareció *Los días y los años*. La novela de 2008 aporta pocas informaciones nuevas sobre los acontecimientos de 1968<sup>5</sup> y, sobre todo, su relato de los hechos no resulta tan transgresivo como en 1970, por el trabajo de demistificación del discurso oficial que la historiografía realizó desde los años setenta. El interés de *Otros días, otros años*, en cuanto al cuestionamiento que plantea en torno al archivo, estriba en su capacidad para archivar la palabra de las minorías, visibilizando un modelo muy poco presente en el archivo oficial, institucional y heterocentrado. En eso, se acercaría a lo que el sociólogo y teórico *queer* francés Sam Bourcier llamó el “archivo vivo”:

Eso es el archivo vivo. El que tome en cuenta el punto de vista de los y las archivado·a·s. El que no produzca, como es el caso actualmente, una subjetividad de archivado·a, despojando a las personas y asociaciones LGBTQI+ de las emociones, de la creatividad, de los saberes que son suyos [...]. Con una moraleja del archivo pobre y triste, con la inoculación de un nuevo deber que consiste en abandonar sus archivos a los guantes blancos de los archivistas como si, ahora, mirarlos fuera

<sup>5</sup> Una de ella es la actitud de ciertos soldados del ejército que se negaron a participar en la tortura post-Tlatelolco, en el Campo Militar No. 1, fingiendo estar golpeando al narrador (102-107).

echarlos a perder o desintegrarlos con nuestras patas sucias [...] El archivo vivo, es otra cosa. Es decidir colectivamente del recorte de nuestros archivos. Autorizarnos a corregir la incompletud específica de los archivos LGBTQI+. (2018)

El voluntarismo que domina el discurso de Bourcier, al abogar por la constitución de unos archivos LGBTQI por las comunidades LGBTQI, se funda en la constatación de la visibilidad que siempre han tenido algunas facetas de la vida de dichas comunidades, en detrimento de otras:

[...] todo el siglo XIX y buena parte del siglo XX visibilizó a los y las invertido·a·s y los y las homosexuales [...] a través del discurso médico y del discurso jurídico patologizante y criminalizante. Y son estos archivos los que se benefician de una sobrevisibilización en los archivos [...]. Y que hacen vivir a los “croque-morts” [empleado de funeraria] que también pueden ser los historiadores y los archivos institucionales, *a fortiori* cuando son *straight*. Nos dicen: ¿pero de qué se quejan? Tenemos todo lo que necesitamos en los archivos nacionales. A eso debemos responder: ustedes hablan únicamente de la historia de la violencia. Hay algo más que hacer que no sea buscar las huellas de la violencia y las historias escondidas en los archivos de la policía, de la justicia, de la psiquiatría, de los archivos del Estado que tenían como objetivo vigilarnos, producir nuestras identidades y los saberes sobre nosotros. (2018)

La cuestión del desposeimiento del archivo, o sea de cierta “violencia archival”, abre un debate sobre lo que debe figurar o no dentro de los archivos, en función de una serie de criterios discriminantes que Bourcier resume así: “importante/secundario, antiguo/reciente, elitista/popular, documento/objeto, impreso/oral, monumento/documento, hecho/testimonio, famoso/anónimo”. Según el sociólogo, las comunidades LGBTQI tienen que asociarse a la constitución de

estos archivos para combatir estos binarismos ya que: “Somos los archivos. Somos focos de archivos. Somos las fuentes diversas y variadas de las temáticas de archivos que queremos hacer emerger. Todo·a·s somos posiblemente unos archivados archivantes. ¡Archivivo·a·s!” (*ibid.*).

*Otros días, otros años* pertenece plenamente a la categoría del archivo vivo, intrínsecamente transgresivo, en la medida en que elige precisamente distanciarse de este discurso patologizante y discriminante sobre las comunidades LGBTQI para elaborar, desde la subjetividad LGBTQI,<sup>6</sup> una visión vibrante de la sexualidad gay, desde los años setenta hasta la actualidad, tratándose tanto de los amores carcelarios de Lecumberri como de los encuentros amorosos fugaces cerca del Canal Saint-Martin, en París. La indagación en una sexualidad marginal se da de manera gradual, volviéndose cada vez más explícita y directa. Uno de los primeros fragmentos dedicados a la sexualidad en la novela evoca una noche de placer que el narrador compartió con un joven polaco en casa de Sergio Pitol: si bien el relato describe sin ambages la anatomía masculina, al mencionar a dos jóvenes que se sientan en el suelo “sin tapar[se] los huevos” (37), el narrador evoca el acto sexual con cierto pudor<sup>7</sup> e incluso con cierta poesía, aludiendo a unos personajes “vestidos con apenas una tenue capa de agua” (*ibid.*), tras haberse bañado. Además, el juego que emprenden en la regadera, que consiste en “mover la cadera de forma tal que pito y huevos giran en un sentido, luego a la inversa” (36), destituye la desnudez de su sensualidad

<sup>6</sup> Luis González de Alba nunca escondió su orientación sexual y se volvió activista de la causa homosexual. Entre otros ejemplos, firma en 1975, junto con Nancy Cárdenas y Carlos Monsiváis, el primer manifiesto en defensa de los derechos de los homosexuales, titulado “Contra la práctica del ciudadano como botín policíaco” y publicado en la revista *¡Siempre!*

<sup>7</sup> “Piótrek y yo acabamos durmiendo desnudos en el sofacito blanco, enlazando piernas y brazos para caber y para estar más juntos, cubiertos de sudor a pesar de las ventanas abiertas. La madrugada también fue calurosa, pero los diversos alcoholes y el sexo nos rindieron” (2008: 36).



y le da más bien a la escena un carácter lúdico e infantil. Algunos capítulos después, el narrador relata un episodio que vivió en Lecumberri, al toparse con un preso desnudo:

Tenía la navaja en la mano y se estaba rasurando... ¿qué crees? Se estaba rasurando el culo. No pude aguantarme y me acerqué a él: "¿Te ayudo?", le dije. Se quiso levantar, pero lo detuve. "No hay bronca por mí, déjame ayudarte, tú ni alcanzas a ver", y agarré el rastrillo que había dejado sobre la banca, le levanté las piernas y me hiqué. Lo rasuré bien, sin dejarle ni un vello; además, eran muy poquitos. Pero ya teniéndolo en posición... ya te imaginarás, me puse del mismo jabón con que lo había rasurado. Él no se movió, siguió con las piernas en la misma postura y entendí muy bien lo que me pedía, así que me las eché a los hombros. (85)

Otra vez, se describe una actividad vinculada con la desnudez sin que esto implique inicialmente el acto sexual. La evocación de la preparación para la penetración contiene un grado de explicitación mayor que en el primer fragmento evocado, tanto como la tensión sexual que impregna toda la escena. Sin embargo, el uso de una expresión eufemística ("Ya te imaginarás") y la interrupción del capítulo, justo antes de la penetración, dejan la narración en suspenso, sin llegar a una descripción completa del acto. Ésta aparece cuando se relatan las noches que Pepe pasó con Neftalí, su compañero de piso:<sup>8</sup> la estética elegida colinda entonces con lo pornográfico,

<sup>8</sup> "Una noche estaba Pepe recetándose su somnífero cuando llegó Neftalí. Detuvo el amplio vaivén del brazo. Esperó a que se acostara y, en cuanto lo oyó roncar, se volvió a bajar los calzones y siguió jalándosela, ya con el calcetín dispuesto para terminar adentro. Neftalí se movió en sueños y le recargó la cabeza en la espalda desnuda, luego se estrechó contra él y, como si hablara dormido, mordiéndole suavemente el pabellón de la oreja, le susurró: "Lo más rico es venirse con una adentro...", y se la colocó, ya un palo totalmente duro. "Aflójate", recomendó mientras se ponía saliva en una mano y buscaba con los dedos mojados el culito nuevo de Pepe. Este sintió el calor, la dureza, la humedad que le hacía resbaladizo el ano y se aflojó. Ayuntados pasaron toda la noche porque al venirse

mediante el uso de un léxico crudo y explícito, la transcripción, en registro vulgar, de los gritos de placer del personaje y el progresivo enfoque en las zonas genitales, haciendo desaparecer la cara de los personajes, lo que Patrick Baudry, en *La pornographie et ses images*, identifica como una de las características de la estética pornográfica.

La transgresión proviene, por otra parte, de la tradición literaria en la cual parece situarse Luis González de Alba al escribir *Otros días, otros años*, dados los ecos que surgen con uno de los textos que, junto con *El vampiro de la colonia Roma* de Luis Zapata (1979), abordó de frente la cuestión de la marginalidad sexual, en la literatura latinoamericana de los años setenta: *El beso de la mujer araña* (1976). Cualquier lector de Manuel Puig no puede sino pensar en Valentín Arregui y Luis Molina al descubrir la relación que nace, evoluciona y se concreta entre Pepe Mijares y el narrador de la novela de González de Alba. La configuración de una intriga enfocada en el juego de seducción que nace entre un reo común y un preso político recuerda inevitablemente la obra maestra de Puig, tanto como una serie de detalles de la intriga, como la recurrencia con la cual el narrador le regala al que pretende seducir la comida que le traen sus amigos desde el exterior de la celda o el hecho de que las conversaciones entre ambos presos sean fundadas en un relato que uno le hace al otro, sean las películas que Molina le cuenta a Arregui o la crónica del movimiento contestatario estudiantil que el narrador de *Otros días, otros años* le hace a Pepe.

---

a ambos los venció el sueño, el alcohol y la cruda inicial, y Neftalí no la sacó. [...] Una noche, madrugada más bien, Neftalí le pidió a Pepe la revancha. Después de todo, de él era la idea de "es rico venirse con una adentro". Pepe le cumplió, y tan bien que Neftalí, conociendo que se oían con claridad los ruidos de los vecinos, debió ahogar con la almohada un grito: "¡Aj!... ¡Aaj! ¡Ca...!... Mmh... uta... ¡Qué verga, cabrón!" Y se vino sin tocarse, por única vez en su vida, de la que restaba ya muy poco, apenas unos días, única en que se vendría así, sin tocarse, sólo con la estimulación interior, porque no era tanto lo largo, sino lo grueso" (141-142).

Más interesante aún, llama la atención un fragmento que puede pasar desapercibido en la novela de González de Alba, en que se menciona a un tal "Manuel", amigo argentino del narrador, con quien éste comparte una comida en los años setenta y con quien evoca las notas que tomó mientras estaba en Lecumberri:

–Y vos... ¿escribís algo ahora? –me preguntó Manuel con Ernesto y conmigo [...]. Vivía a dos cuadras de nosotros, en la parte de Coyoacán que ya nadie identifica como tal, y nos veíamos con alguna frecuencia. Pasó allí unos meses antes de instalarse en Nueva York... ¿o fue primero Río? Ya no recuerdo.

–Nada por ahora; pero tengo unas notas de... de mis años en la cárcel... ya sabes: Lecumberri. Verás, quise mucho a un preso, un preso común caído por homicidio accidental, pero agravado por su tontería. –Manuel me observó con interés, sin su dejo de feminidad y caída de ojos, serio, como nunca lo había visto desde que me lo presentara el Pelón Valdés—. Un preso político... homosexual, y uno común, heterosexual. A la inversa de lo que podría pensarse, ¿no crees? Los políticos nunca son gays... (144)

En varias entrevistas, Luis González de Alba revela lo que el lector ya puede sospechar descubriendo este fragmento, o sea el que Manuel Puig se haya inspirado de la vida del autor mexicano para la escritura de *El beso de la mujer araña*. Durante su exilio, el escritor argentino vivió efectivamente algún tiempo en la Ciudad de México en 1973, donde tenía un amigo en común con González de Alba, Héctor Valdés, agregado cultural de México en Argentina; finalmente, Puig dejó México y se fue para Nueva York y luego para Río de Janeiro. Sin restarle ningún mérito a Puig y anticipando que puedan tildarlo de oportunista, González de Alba explicita la filiación de *El beso de la mujer araña* en una entrevista que tuvo en 2008 con Laura Cortés, para *Milenio*:

El escritor tapatío le relató brevemente su romance carcelario en Lecumberri. “Le hablé de la historia de un preso político —que era yo— “muy entusiasmado por un preso común. Le dije: “Tengo un montón de notas sobre esto y no me he puesto a trabajarlo”, recuerda. “Manuel se quedó helado, mudo, ni siquiera parpadeó”, dice el ex activista político. No volvieron a tocar el tema. Días después, Puig regresó a la casa de González de Alba, le pidió unos libros sobre la homosexualidad, ya que, le dijo, estaba escribiendo algo alrededor de ese tema. González de Alba, sicólogo de profesión, se los prestó. El último encuentro ocurrió cuando Puig le devolvió los textos. “No hubo despedida. No volví a saber de él sino que se había ido a Nueva York”. En 1976 Manuel Puig publicó *El beso de la mujer araña*. Cuando leyó el libro, González de Alba dice que buscó “a ver si tenía un parrafito, una dedicatoria —suelta la carcajada— y dije, bueno, ni modo. No tengo nada que reclamar. La idea fue muy breve y él construyó en torno de esa idea. Creo que fui la inspiración de esto, pero la construcción de la novela es obra de Manuel. Fue una idea que se expresó en tres frases y con eso nadie, si no es Manuel Puig, escribe una novela. “Creo que uno no tiene ningún derecho sobre una idea. Las ideas son de quien las trabaja, y Manuel la trabajó de forma estupenda aunque más políticamente correcta: el preso político no es gay”. Continúa: “En *El beso*, las sexualidades son políticamente correctas: el guerrillero, preso político, es heterosexual. Como debe de ser. El maricón es el preso común. Yo se lo conté a Puig al revés”.

Más allá de la aclaración sobre una de las fuentes de inspiración de la novela de Manuel Puig, algo imposible de comprobar ahora, cabe detenerse en las observaciones finales que hace González de Alba, acerca de la inversión del esquema inicial: Puig eligió hacer del personaje homosexual el reo común y del heterosexual el preso político. Como lo revela el escritor mexicano, eso fue también su idea en la primera versión que redactó de la novela *Otros días*,

*otros años*.<sup>9</sup> Sin embargo, la trama final de la novela de González de Alba vuelve a la configuración original, alejándose de lo "políticamente correcto": en el texto mexicano, el personaje que se caracteriza por un fuerte compromiso ideológico es también el que forma parte de una comunidad que los estereotipos suelen asociar a una forma de frivolidad. Así, *Otros días, otros años* intensifica, a nuestro parecer, la carga transgresiva de una novela como *El beso de la mujer araña*, valiéndose las dos de una prosa homoerótica. La agudización del carácter transgresivo del texto se manifiesta entonces en la elaboración de un personaje que, como lo señaló en un ensayo admirable Antonio Marquet Montiel, concentra en sí mismo una doble disidencia: "ser líder del 68 (es decir, haber sido degradado por los medios manipulados por el gobierno a la calidad de hez de la sociedad, haber sido despojado de todo derecho, de cualquier tipo de protección) y ser homosexual (ser hez de la sociedad, horror del sistema heteronormativo)". Por otra parte, Marquet Montiel analiza con detenimiento las fantasías sexuales del narrador, que, por su carácter extremadamente transgresivo, se alejan de la aspiración a la normalidad reivindicada por Luis Molina en *El beso de la mujer araña*: el protagonista de *Otros días, otros años* navega en efecto entre la pedofilia, al tener relaciones sexuales con un hombre menor de edad, la violación, cuando se aprovecha de un hombre atontado por las medicinas, la "fantasía de violación multitudinaria" y la fascinación masoquista por la figura del varón muy masculino, violento y criminal, capaz de hacerle daño:

Ciertamente, la apología de la violencia que hace Luis González de Alba resulta políticamente incorrecta en una sociedad atrapada en ella. No sólo es parte de un juego en que el narrador se pone pantaloncitos

<sup>9</sup> "Julio era el preso político heterosexual y militante de sindicatos y partidos, reportero. El otro se llamó Pepe, como ahora, y es, también, el preso común, acusado falsamente de violar a un menor" (19).

cortos del enfant terrible, del niño malo que escandaliza a las visitas. También es un expediente más de insistir en ese inalcanzable plus de masculinidad, que compulsivamente lo lleva a rechazar cualquier rasgo femenino. Aunque la confiesa, su pasividad le pesa. Atrapado en este conflicto, resuelve que es posible entregarse a la pasividad, siempre y cuando haya un castigo severo por esa feminidad y un superhombre para aplicarlo con el mayor rigor posible. El correctivo va desde el desgarré anal hasta la fantasía sangrienta de ser asesinado con violencia. (Marquet Montiel, 2009)

La paradoja sería que a pesar de esta innegable fractura operada con respecto a la norma y a un discurso políticamente correcto, la novela no deja de vincular al personaje narrador con cierta frivolidad, especialmente cuando relata su estancia en París, bebiendo vino con el mundillo cultural latinoamericano, refunfuñando porque no le quisieron vender una bufanda en el “bulevar des Italiens” (25) o participando en una fiesta donde “todos, casualmente, llega[ron] de blanco”, tanto como las mujeres, “también de blanco, tules, muselinas y sombreros amplios con gasa”, en una terraza “con las plantas de Daniel en flor y exquisitos mariscos, caracoles pequeños de mar cocidos en muchas hierbas de olor y que debían sacarse de su concha con un palillo, “tourton”, vinos blancos...” (26). En realidad, estas descripciones, que parecen contrastar rotundamente con los fragmentos dedicados a la experiencia en la cárcel, constituyen el preámbulo a unas observaciones que evidencian cómo cada miembro de estas celebraciones mundanas murió poco tiempo después, la mayoría de ellos por la hecatombe del VIH, en los años ochenta. Las frases que siguen inmediatamente la descripción de la fiesta mencionada son emblemáticas al respecto:

Una chaparrita fue la primera en morir, cáncer de pecho, me informó unos años después Daniel [...]. Así se fueron uno por uno... creo que solamente yo sobrevivo, no sé por qué... una comida veraniega en

una calurosa terraza de la cerrada Cité du Midi, con amigos vestidos de blanco, vino blanco... días de vino y rosas... "rosas blancas que le sentaban bien", dice Kavafis de un joven muerto, y se aplicaría a nosotros, todos jóvenes, todos guapos, todos muertos. Creo que yo también. (26)

Daniel, Philippe, Michel, Piótrek, Sergio, José Antonio, etc.: como en una especie de siniestra letanía, el relato enumera de manera cadenciosa, especialmente al final de los capítulos o de las secciones de la novela, enfatizando así lo lúgubre de estas evocaciones, los nombres de los personajes que fueron amigos del narrador y que murieron. Se tiene que matizar entonces "lo archivivo" de un relato cuya coherencia proviene del estatus de superviviente que tiene el protagonista: el archivo sobre los acontecimientos del 68, de los que se salvó el personaje, se vuelve, por la aparente multiplicación de tramas paralelas, archivo sobre los estragos causados por el VIH en toda una generación, de la que formaba parte precisamente el narrador.

*Otros días, otros años* puede ser leído, en nuestra opinión, como una manifestación de la imposibilidad de superar el 2 de octubre de 1968, algo que será tristemente confirmado por la fecha en que el autor se suicidó, el 2 de octubre de 2016. A la constante reescritura de los acontecimientos de 1968, que nutrieron toda la trayectoria literaria del autor, se agrega en este texto de 2008 la dolorosa conciencia de formar parte de una generación doblemente dañada, por la mala suerte que les toca a los amigos del narrador, al vivir en estos años en que la epidemia del VIH azota la comunidad homosexual. Con todo, la novela se funda en una escritura del contraste: a este "tono de duelo y [este] sentido de rescate del derrumbe" (Marquet Montiel) responde la afirmación de una vitalidad sexual desbordante; a las pulsiones mortíferas del narrador en algunas de sus relaciones sexuales se oponen el romanticismo y el pudor con el cual aborda su relación con Pepe. Al estatuto de superviviente

del narrador y a la consecuente reflexión sobre la pérdida que éste implica responde, finalmente, la conciencia de elaborar un texto cuyo valor “archival” y disidente trasciende la individualidad del protagonista para abrir un espacio de rescate para todos los que fueron invisibilizados por los discursos hegemónicos, específicamente la comunidad LGBT; como lo escribe Sam Bourcier, “quien habla de visibilidad habla de selección, interpretación, autoridad. Porque todo depende del modelo de archivo que uno elige para sí mismo y porque hay archivos que les vuelven a poner en el clóset o en la tumba mientras que los hay que les dan fuerza y les proyectan en el futuro. Que les permiten contrarrestar las censuras productivas, como dice Foucault, de las que los LGBT han sido objeto en el siglo XIX, pero también anticipar las que nos preparan”.

### Bibliografía

Baudry Patrick, *La pornographie et ses images*, citado por Dominique Baqué, *Mauvais genre(s). Erotisme, pornographie, art contemporain*, Paris, Editions du Regard, 2002.

Bourcier Sam, “La Fièvre des Archives #1—Le pouls de l’archive, c’est en nous qu’il bat”, *Friction Magazine*, 2018. URL: <https://friction-magazine.fr/archives-vie-le-pouls-de-larchive-cest-en-nous-qui-bat/> (Última consulta: noviembre de 2018).

Cortes Laura, “Mi historia inspiró *El beso de la mujer araña*”, *Milenio Diario*, 15 de octubre de 2008. URL: <http://www.milenio.com/mexico/milenio/nota.asp?id=668460&sec=8> (Última consulta: noviembre de 2018).

De la Garza Alejandro, “Luis González de Alba: narrar contra los mitos del 68”, *Nexos*, 03/10/2016. URL: <https://astuciasliterarias.nexos.com.mx/?p=1107>. (Última consulta: noviembre de 2018).



- Foucault Michel, "Michel Foucault: l'archive, *cette masse complexe de choses qui ont été dites dans une culture*", (1969), transcripción de un programa radiofónico, 18/09/2015, France Culture. URL: <https://www.franceculture.fr/michel-foucault-larchive-cette-masse-complexe-de-choses-qui-ont-ete-dites-dans-une-culture> (Última consulta: noviembre de 2018).
- , "La philosophie analytique et la politique", in *Dits et écrits*, Paris, Gallimard, 1978.
- González de Alba Luis, *Los días y los años* [1970], México, Era, 1998.
- , *Otros días, otros años*, México, Planeta, 2008.
- , "Para limpiar la memoria", *Nexos*, 01/10/1997. URL: <https://www.nexos.com.mx/?p=8565> (Última consulta: noviembre de 2018).
- , "Podemos adivinar el futuro", *Milenio*, 02/10/2016. URL: <http://www.milenio.com/opinion/luis-gonzalez-de-alba/se-descubrio-que/podemos-adivinar-el-futuro>. (Última consulta: noviembre de 2018).
- Marquet Montiel Antonio, "El comercio de las apariencias: *Otros días, otros años* de Luis González de Alba", *Tiempo y escritura*, núm. 16, junio de 2009. URL: [https://www.azc.uam.mx/publicaciones/tye/tye16/art\\_hist\\_07.html#inicio](https://www.azc.uam.mx/publicaciones/tye/tye16/art_hist_07.html#inicio). (Última consulta: noviembre de 2018).
- Müller Bertrand, "Archives et temps présent. Considérations inactuelles", 2011. HAL: <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00769732>. (Última consulta: noviembre de 2018).
- Olivier Laurent, *Le sombre abîme du temps. Mémoire et archéologie*, Paris, Seuil, 2008.
- Poniatowska Elena, *La noche de Tlatelolco*, México, Era, 1971.
- Tasso Pablo, "Días de narrar. La prosa oficial de 1968", *Historia Mexicana*, Vol. 66, 2, 2016.

## “CAMINABAN HACIA EL ABISMO”: REPERCUSIONES Y REESCRITURAS DEL 68 MEXICANO EN LA NOVELA *AMULETO*, DE ROBERTO BOLAÑO

Felipe Adrián Ríos Baeza

EN TORNO A LOS DRAMÁTICOS EVENTOS acaecidos en septiembre y octubre de 1968 en México, la narrativa y las investigaciones que detallan la violación de la autonomía universitaria, y sobre todo el avasallamiento del movimiento estudiantil y social, no han hecho más que multiplicarse. De libros primigenios como *Los días y los años* (1970), de Luis González de Alba; *México 68: juventud y revolución* (1978), de José Revueltas; y, por supuesto, *La noche de Tlatelolco* (1971), de Elena Poniatowska, se han sumado otros en las últimas cinco décadas que reiteran los eventos, desmenuzan los hechos y replican las voces testimoniales de aquellos tensos meses en los que un efervescente y demandante tejido social se enfrentó a un Estado que dejó sentir el poderío de su aparato represivo e ideológico. Pensemos, por ejemplo, en títulos nuevos como *1968. Los archivos de la violencia* (1998), de Sergio Aguayo; *Parte de guerra. Tlatelolco 1968* (1999), de Carlos Monsiváis y Julio Scheerer; *68* (2003), de Paco Ignacio Taibo II; e, incluso, una novela que

podría considerarse aparentemente más periférica y tangencial, pero que, como ninguna otra, trabaja el testimonio sin sacrificar alturas literarias: *Amuleto* (1999), de Roberto Bolaño.

A pesar de su intención de verdad y revelación total, en las páginas atiborradas de cifras, testimonios y puntilloso detalle de todos esos libros existe un elemento silencioso, un grito rápidamente sofocado que, en estado de latencia, otorga a esas narraciones una suerte de corriente interna disruptiva. Esa corriente no es otra cosa que la estupefacción ante lo ocurrido. Porque, habrá que recordarlo, el pasmo fue y sigue siendo enorme: ¿era posible que el ejército, pagado con los impuestos de los propios mexicanos, volteara sus fusiles y tanquetas hacia los rostros de sus ciudadanos?; ¿quién pensaría que ese ejército, que debía mantener resguardadas las fronteras en los cuatro puntos cardinales ante la amenaza de enemigos externos, se ideologizara a tal punto con la tesis estadounidense del “enemigo interno” para acribillar a sus propios compatriotas? ¿Por qué, además?, ¿para qué o para quién?; ¿qué razones justificaban disparar a quemarropa a estudiantes, obreros desarmados y amas de casa indefensas?

Dicha estupefacción es lo que impulsa a narradores, cronistas y periodistas a sufrir una suerte de *horror vacui* y producir más y más libros que intentan recuperar este contexto puntual y tratar de desglosar el horror. En el prólogo de su libro *La dictadura. Historia secreta de Chile* (2018), el escritor Jorge Baradit dice, sobre el golpe de Estado de Augusto Pinochet, algo que bien puede aplicarse a la generación del 68 en México:

[E]s [...] importante hablar de esta historia una y otra vez, como un niño dañado que en el psicólogo necesita recordar, relatar, aclarar cada detalle. Porque sólo después de entenderlo todo, hasta la última esquina, sin esconder nada, podremos comenzar a superar una pesadilla de la que aún no despertamos, con dolores, heridas abiertas, cadáveres y tumbas pendientes. (Baradit, 2018)

Se escribe para expurgar los hechos y así cicatrizar heridas, en eso no hay cuestionamiento. Lo que ya se convierte en un problema más literario que social, más textual que contextual, es por qué *se sigue escribiendo* sobre lo ocurrido.

Esa es una de las ideas ejes que motivan, en este trabajo, la relectura de *Amuleto*, de Roberto Bolaño. Repetir, reincidir, dar pasos sobre las propias huellas implica algo que, como se verá, es característico no sólo de la narrativa del escritor chileno cuando eventos colectivos traumáticos (el 68 mexicano, el quiebre democrático en Chile, el Tercer Reich, etc.) se inmiscuyen en las páginas de su obra; sino cuando centellean en toda una tradición literaria reciente, que tiene a la repetición como uno de sus dispositivos discursivos más inherentes y característicos. "Es una propiedad constitutiva, con toda seguridad, del lenguaje", explicaba Michel Foucault a finales de los años 60; "pero esta propiedad no permanece neutra e inerte en relación con el acto de escribir. Escribir no es contornear la repetición necesaria del lenguaje; escribir, en sentido literario, es, creo, poner la repetición en el corazón mismo de la obra" (1996: 87).

Para explicar esta propiedad de la repetición, Foucault pone como ejemplo el consabido canto VIII de la *Odisea*, donde Ulises, en el banquete de los feacios, oye sus propias hazañas. Esa *mise-en-abîme* no es sencillamente una artificialidad: "La autorreferencia es probablemente mucho más silenciosa que esa larga desencajadura contada por Homero", continúa el francés: "Es probable que en el espesor de su lenguaje sea donde la literatura se repita ella misma [...]. Tal estructura de repetición, pues, me parece constitutiva probablemente del ser mismo de la literatura" (88).

La crítica acerca de Bolaño se ha "abismado", desde hace una década, insistiendo que *Amuleto* amplía, sin más, la sección 4 de la segunda parte de *Los detectives salvajes* (1998). Dicha sección cuenta la historia de Auxilio Lacouture, poeta uruguaya que, durante la violación a la autonomía universitaria y ocupación de la

UNAM por parte del ejército, se quedó encerrada en un baño de la cuarta planta de la Facultad de Filosofía y Letras.<sup>1</sup> Pero, para los propósitos de este trabajo, es importante marcar enfáticamente que en esa repetición, en ese *volver a contar* estos episodios, existe un componente propio que va más allá de la alusión metatextual a otro discurso. Ya lo decía Mihály Dés en un ensayo de 2002: “[V]er esta novela como una variante más extensa de dicho capítulo o, peor, como una especie de apéndice de *Los detectives salvajes* es, sencillamente, confundir tema con escritura” (171). Y sí: lo que hay propiamente en *Amuleto*, más que una vuelta de tuerca a un tema, es un ejercicio de escritura con todos los pormenores materiales e iterativos que ese acto conlleva.

Por eso, además de releer *Amuleto* bajo estas nuevas claves, en este ensayo se pretende demostrar que la novela de Bolaño repite los hechos para acentuar una performatividad que, en su posición de hipotexto en *Los detectives salvajes*, no era posible siquiera evidenciar. Esto ya ha sido comentado desde Foucault hasta Derrida: al momento de *reiterar*, se advierten cosas que antes, en otras voces y otros ámbitos, no era posible. Por lo tanto, en este *volver a pasar* por las peripecias y palabras de Auxilio Lacouture, lo que entonces puede leerse, a cincuenta años de los sucesos de septiembre y octubre de 1968, es el murmullo de los jóvenes latinoamericanos debajo de una novela que, a primera vista, fue catalogada como monológica u homófona.

<sup>1</sup> Sólo una muestra del corpus que maneja ese enfoque: “Reescritura como desplazamiento y anagnorisis en *Amuleto*, de Roberto Bolaño (2002), de Celina Manzoni; “El discurso hipertextual como estrategia para la constitución de una memoria universal en la narrativa de Roberto Bolaño” (2009), de Daniel Rojas; “El instante simbólico en *Amuleto* de Roberto Bolaño” (2011), de Martha Arizmendi; y, sobre todo, “*Amuleto*, de Roberto Bolaño: expansión de un hipotexto”, de Myrna Solotorevsky (2010), tal vez el análisis más completo al respecto.

## La poética de la repetición: un modo de patentar el horror

Este reconocimiento no es nuevo en los estudios sobre el escritor chileno. Ya en otro lugar<sup>2</sup> intentábamos hacer visible uno de los mecanismos que, desde el vínculo intertextual que se establece entre la novela *Estrella distante* y el último capítulo del libro *La literatura nazi en América* (ambos de 1996), se vuelve uno de los ejes más singulares de su narrativa. No solamente se trata de un ejercicio "autorreflexivo" –tal como se ha ido decantando en la teoría metaliteraria, el reconocimiento de dichos aspectos puede acabar en un bucle poco productivo<sup>3</sup>–, sino de la posibilidad de, en el reconocimiento de la *iterabilidad*<sup>4</sup> de todo texto, detallar,

<sup>2</sup> Vid. Felipe Ríos Baeza, "Wieder; wider; weiden: casos de parodia y autoparodia en la narrativa Roberto Bolaño", en *Revista Valenciana. Estudios de Filosofía y Letras*, núm. 14. Guanajuato, Universidad de Guanajuato, julio-diciembre 2014, pp. 59-87.

<sup>3</sup> Vid. Lucien Dällenbach, *Le récit spéculaire* (1977); Francisco G. Orejas, *La metaficción en la novela española contemporánea* (2003); Jesús Camarero, *Metaliteratura. Estructuras formales literarias* (2004); Felipe Ríos Baeza, "Metaliteratura e ideología: Apuntes para una teoría" (2017): "[E]quivocadamente se ha reconocido como metaliterario el simple hecho de que aparezcan personajes escritores o lectores, referencias literarias u objetos vinculados al ejercicio escritural. Hay que tener cuidado, pues es posible confundir con una facilidad pasmosa el ejercicio de negatividad metaliteraria con la literatura en tanto tópico. Tal como se fijara en la literatura latina, la historia solamente ha hecho reescritura de tópicos: el viaje, el amor, la traición, la muerte; y los pormenores de la escritura podrían ser un tópico más, sin tener ningún interés de prestar su autorreferencialidad como herramienta des-ideologizante (sino muy por el contrario) [...]. El análisis metaliterario debería, pues, desutopizar y desfechitizar el fetiche literario: tratar de poner de relieve al interior de la textualidad misma los elementos que explicitan el hecho de que se está al interior de una ficción performativa" (Ríos Baeza, 2017: 79-80).

<sup>4</sup> Recordando el consabido principio de Jacques Derrida: "Es preciso si ustedes quieren, que mi "comunicación escrita" siga siendo legible a pesar de la desaparición absoluta de todo destinatario determinado en general para que posea su función de escritura, es decir, su legibilidad. Es preciso que sea repetible –reiterable– en la ausencia absoluta del destinatario o del conjunto empíricamente determinable de destinatarios. Esta iterabilidad (*iter*, de nuevo vendría de *itara*, "otro" en sánscrito, y todo lo que sigue puede ser leído como la explotación de esta lógica que liga la repetición a la alteridad) estructura la marca de escritura misma, cualquiera que sea además el tipo de escritura" (Derrida, 1998: 356).

explicitar y potenciar zonas del discurso que habían quedado anteriormente en nebulosa. Bien vale traer aquí el pasaje programático de *Estrella distante* para encuadrar el asunto. Recordando, dicha novela vuelve sobre la historia ya contada del aviador, artista y feminicida Carlos Wieder, complejo funcionario de la dictadura chilena. Cuando uno de los personajes, Bibiano O’Ryan, encarna el mismo gesto de Bolaño (el de volver a contar esa historia), tintinea en su cabeza una advertencia semántica que parece leerse con un doble registro: por un lado, el reconocimiento de que la condición de posibilidad de enunciación de todo texto es siempre la *repetición* (se señalaba más arriba, recuperando deliberadamente la noción de *iterabilidad* de la deconstrucción); y, por otro, que la posibilidad de esa repetición pasa por la posición inestable, borrosa, espuria del autor en la emergencia de todo texto:

*Wieder*, según Bibiano nos contó, quería decir “otra vez”, “de nuevo”, “nuevamente”, “por segunda vez”, “de vuelta”, en algunos contextos “una y otra vez”, “la próxima vez” en frases que apuntan al futuro. Y según le había dicho su amigo Anselmo Sanjuán, ex estudiante de filología alemana en la Universidad de Concepción, sólo a partir del siglo XVII el adverbio *Wieder* y la preposición de acusativo *Wider* se distinguían ortográficamente para diferenciar mejor su significado. *Wider*, en antiguo alemán *Widar* o *Widari*, significa “contra”, “frente a”, a veces “para con” [...]. E incluso *Weiden* también quería decir regodearse morbosamente en la contemplación de un objeto que excita nuestra sexualidad y/o nuestras tendencias sádicas. (Bolaño, 2003: 50-51)

Dicho apellido, “Wieder”, aparece entonces asociado al mecanismo de la “parodia”, siendo simultáneamente burla y reiteración. En dicho análisis de 2014 sobre las estructuras de repetición de Bolaño, nos interesaba analizar ese “volver a contar” para determinar patrones comunes en ciertos actos que sus personajes realizaban

compulsivamente (asesinar y volver a asesinar, escribir y volver a escribir, etc.). Ahora, quisiéramos abrir una arista adicional a ese planteamiento, al establecer que en *Amuleto* no sólo se "autoparodia" un conocido episodio de la novela del año anterior, *Los detectives salvajes*, sino que el hecho de "recuperar" el largo (y, como veremos, aparente) monólogo de Auxilio Lacouture le permite conducir la atención desde un foco visible en 1998 (los pormenores del viaje épico de Arturo Belano, de México a Chile, para sumarse a la resistencia del gobierno popular de Salvador Allende) a otro distinto en 1999 (los eventos del México del 68), de forma tal que se haga sentir, aunque sea ligeramente, la estupefacción, el fondo acallado de los jóvenes acribillados antes descrito.

Ya en 2010, la investigadora Myrna Solotorevsky se daba a la tarea de destacar, con un tremendo rigor filológico, los elementos peritextuales e hipertextuales presentes entre ese capítulo 4 de *Los detectives salvajes* y *Amuleto*, en tanto novela autónoma, realizando, además, una aguda y necesaria toma de posición: acabar con las interpretaciones de otros críticos, como Elvio Gandolfo o María Martha Gigena, que veían en las palabras de la narradora, Auxilio Lacouture, sólo el discurso de una mente psicótica. Suscribimos ese planteamiento de Solotorevsky: interpretar la novela desde la hipótesis de la locura de la protagonista es invalidar el fuerte contenido crítico que tiene, de una testigo que, además, no para de reiterar en la novela que "hubiera podido, también, volverme loca" (Bolaño, 2017: 36), pero "me dije: Auxilio Lacouture, ciudadana del Uruguay, latinoamericana, poeta y viajera, resiste" (31); "si no me volví loca fue porque siempre conservé el humor" (37), etcétera. El componente de resistencia física —quedarse encerrada en condiciones desesperadas en un baño de la universidad— implica, por supuesto, un componente de resistencia anímica y psicológica, y, como quisiéramos demostrar más adelante, aquellos pasajes que pudieran pasar por "alucinatorios" (la voz interior, las premoniciones literarias y, sobre todo, la distorsión temporal) no implican



manifestaciones de la identidad subjetiva de Auxilio, sino consecuencias de la presión y estupefacción colectivas a los hechos de septiembre y octubre de 1968.

Por eso coincidimos también con Solotorevsky cuando dice que en el trasvasije de *Los detectives salvajes* a *Amuleto* se produce “un efecto de expansión semántica, de intensificación lírica y simbólica y un reforzamiento de la proclamación ideológica”<sup>5</sup> (2010: 175); ante todo de este último aspecto, el de la proclamación ideológica, apuntalada, por supuesto, desde el título mismo. La palabra “amuleto”, confirma la ensayista, “exalta a su referente ideológicamente: el amuleto es el canto de los jóvenes latinoamericanos sacrificados. Dichos jóvenes están en relación sinecdóquica —el todo en vez de la parte— con las víctimas de Tlatelolco, actores de un núcleo diegético del texto. Cabe entender que el amuleto preserva a dichos jóvenes del peligro; no obstante, ellos se dirigen al abismo” (176-177). Si bien se reconoce correctamente, consideramos que dicho componente ideológico tiene un alcance todavía mayor al interior de la novela. La misma posición de los “jóvenes latinoamericanos sacrificados” no ha sido leída con el rigor necesario, en el sentido de que representa algo más que un eslabón apropiado pasivamente por el discurso de Auxilio Lacouture e, incluso, por el discurso de cierta izquierda maniquea que transforma en bandera política los eventos, sin oír realmente a quienes ya no pudieron seguir protestando.

### **La luna y las hogueras: *Amuleto* como novela ideológica**

Sin duda, *Amuleto* es una novela que expresa, desde sus varios niveles narrativos y temáticos, una suerte de vindicación del des-

<sup>5</sup> La cursiva es nuestra.

amparo. El propio epígrafe de Petronio —“queríamos, pobres de nosotros, pedir auxilio; pero no había nadie para venir en nuestra ayuda” (Bolaño, 2017: 9)— es expuesto como un paratexto que revela, justamente, ese río subterráneo de la estupefacción de la que se hablaba más arriba. Después, en el capítulo 1, los dos primeros párrafos trabajan la metaliteratura para poner al lector precisamente en el camino de esta nueva focalización. Dos gestos semánticos se adivinan ya desde los primeros compases de la novela: “Ésta será una historia de terror. Será una historia policíaca, un relato de serie negra y de terror. *Pero no lo parecerá. No lo parecerá porque soy yo la que lo cuenta. Soy yo la que habla y por eso no lo parecerá. Pero en el fondo es la historia de un crimen atroz*”<sup>6</sup> (11). Parece haber conciencia por parte de la narradora de que el tema que debe desarrollarse es el del horror de los eventos de 1968; no obstante, como se conoce muy bien a sí misma (tanto en su modo de enunciación como en sus registros de expresión: no olvidemos que, a fin de cuentas, es poeta) sabe que, con las palabras, al núcleo duro del horror sólo es posible *bordearlo*. Esta idea, por supuesto, remite a lo que el psicoanálisis entiende como la causa de toda repetición o *iterabilidad*: se está intentando, pulsionalmente, llegar a sacar a la superficie un contenido reprimido (lo que Freud y Lacan denominan como *das Ding*, “la Cosa”, el núcleo de deseo primigenio); pero ese contenido, revelado de manera evidente, sería intolerable y por lo tanto todo discurso artístico sólo es capaz de dar vueltas alrededor suyo, sin tocarlo.<sup>7</sup> “[A] mí me enseñaron”, dice

<sup>6</sup> La cursiva es nuestra.

<sup>7</sup> El asunto es más complejo, pero probemos una aclaración: la brutalidad represiva del gobierno de Gustavo Díaz Ordaz hacia los jóvenes estudiantes aparece como un evento traumático para la conciencia colectiva de México y, en su momento, fue incorporado a la memoria histórica (*forcluido*, en términos psicoanalíticos) a conveniencia de la clase política dirigente. Diríamos que lo que pretende hacer Auxilio Lacouture con ese ejercicio de remembranza (al igual que todos quienes han escrito, pintado o filmado sobre el 68) es poner al servicio de esa actividad su propio sistema semiótico (literatura, plástica, cine, etc.). Pero es tan profundo el estupor que se habla de aquello que hay alrededor suyo y no

Auxilio en otro momento de la página inicial de la novela, “que las redundancias sobran y que sólo debe bastar con el argumento” (*ibid.*). Pero, ¿cómo contar, precisamente, ese argumento? En ese sentido, Bolaño parece entrar, también, en los pormenores de la autorreferencialidad literaria al interior del mismo texto que se está elaborando, en un gesto que, por supuesto, va de Cervantes hasta Cortázar y más allá.<sup>8</sup> Se desestima, pues, nuevamente la tesis del trastorno mental de Lacouture esgrimido por otros críticos: son las problemáticas del propio suceso (traumático, *forcluido*) y de la materialidad misma del lenguaje (*iterativo*) lo que provocan un discurso inestable. “Ya no me acuerdo ni de las fechas ni de los peregrinajes” (12), dice Auxilio: “puede que me equivoque, una casi siempre se equivoca” (*ibid.*). Pero si no resulta clara y segura la posibilidad de una enunciación semiótica, donde sí hay seguridad es

---

del estupor mismo. El mismo Jacques Lacan, por ejemplo, hacía una interpretación del arte y la literatura como giros en torno al *das Ding*. Dicha “Cosa” representa aquel objeto de deseo que queda fuera de todo sujeto, pues se presenta como socialmente penalizado desde lo “Simbólico” (la famosa “ley del padre”); no obstante, ese deseo es recursivo y, aunque amenazante para la estructura de la personalidad del sujeto, de todos modos reclama cierta atención: “*Das Ding* es originalmente lo que llamaremos el fuera-de-significado. En función de ese fuera-de-significado y de una relación patética con él, el sujeto conserva su distancia y se constituye en un modo de relación, de afecto primario, anterior a toda represión” (Lacan, 2011: 70). Al no poder darle materialidad semiótica, lo que el arte hace es “rodear” a “la Cosa”, representando así esos rodeos y, en suma, su ausencia: “Ciertamente, las obras de arte imitan los objetos que ellas representan. Dando la imitación del objeto hacen del objeto otra cosa. De este modo sólo fingen imitar. El objeto está instaurado en cierta relación con la Cosa destinada a la vez a delimitarla, presentificarla y a ausentificarla” (Lacan, 2011: 174).

<sup>8</sup> Recordando: “Desocupado lector: sin juramento me podrás creer que quisiera que este libro, como hijo del entendimiento, fuera el más hermoso, el más gallardo y más discreto que pudiera imaginarse. Pero no he podido yo contravenir al orden de naturaleza, que en ella cada cosa engendra su semejante. Y, así, ¿qué podía engendrar el estéril y mal cultivado ingenio mío, sino la historia de un hijo seco, avellanado, antojadizo y lleno de pensamientos varios y nunca imaginados de otro alguno, bien como quien se engendró en una cárcel, donde toda incomodidad tiene su asiento y donde todo triste ruido hace su habitación?” (Cervantes, 2004: 7). “Nunca se sabrá cómo hay que contar esto, si en primera persona o en segunda, usando la tercera del plural o inventando continuamente formas que no servirán de nada” (Cortázar, 2007: 283).

en la posición desde la cual Auxilio observará e intentará articular su discurso: “hagan de cuenta que soy la mujer invisible” (14), dice en el mismo capítulo 1, y desde esa invisibilidad y condición de testigo en segundo plano (desde esa condición “subalterna”, diríamos<sup>9</sup>) es que se intentará bordear los eventos.

Recordemos que, ante todo, Auxilio Lacouture no pierde en ningún momento su condición de extranjera: es una poeta que llega a México DF desde Montevideo en una fecha imprecisa —“en el año 1967 o tal vez en el año 1965 o 1962” (12)—, pero muy próxima al desencadenamiento de los eventos, y sus primeros trabajos van desde asistente de los poetas, también extranjeros, León Felipe y Pedro Garfias<sup>10</sup> hasta secretaria de algunos profesores de la UNAM, como García Liscano. En sus espacios vitales (casas, oficinas, despachos, etc.) Auxilio transitará así como la “mujer invisible”, haciéndose notar poco pero observando mucho: “Y a veces me ponía a reflexionar, cuando él ya no estaba en la habitación o cuando no me miraba, yo me ponía a reflexionar e incluso me ponía a mirar el florero en cuestión o los libros antes señalados y

<sup>9</sup> Más que en el sentido que Gramsci o Spivak le dan al término, ocupamos aquí la noción de subalternidad propuesta hace muy poco por el teórico español Manuel Asensi Pérez: “Adoptar el punto de vista del subalterno es una idea y un acto complejo por cuanto no se entiende aquí subalternidad como una posición fija y esencial [...]. [D]igamos que la posición del subalterno se obtiene allí donde un individuo sufre un proceso de subalternización ejercida por otro individuo. En este sentido, adoptar la posición del subalterno significa colocarse siempre y de forma constante en una posición crítica, en la negatividad” (Asensi, 2011: 81-83).

<sup>10</sup> Su mención no es simplemente argumental. Ya algunos investigadores, como Adriana González Mateos (2011), habían advertido que si bien *Amuleto* se concentra en los sucesos de México en el 68, en realidad abarca varias heridas profundas que tiene, nuevamente, a los jóvenes como las víctimas más evidentes: “Todos ellos son fragmentos de una historia que va de la derrota de la República Española, a fines de los años treinta, a la caída del gobierno de Salvador Allende en Chile, a principios de los setenta, y tiene su punto culminante en septiembre de 1968, semanas antes de la masacre de Tlaltelolco, cuando Auxilio se encierra en el baño a resistir. Una resistencia que se ejerce a través de la actividad política, la práctica artística y el estilo de vida, distintos aspectos de una misma voluntad de rebeldía” (González Mateos, 2011).

llegaba a la conclusión (conclusión que por otra parte no tardaba en desechar) de que allí, en esos objetos aparentemente tan inofensivos, se ocultaba el infierno o una de sus puertas secretas” (14). Esta cita es relevante y opera en la línea de las citas antecesoras, más explícitamente autorreferenciales. El modo de elaboración del discurso de la narradora se realiza constantemente en un plano más distante y borroso, porque lo que parece importar es lo que *hace* el protagónico Garfias, el protagónico León Felipe y, más adelante, el protagónico Arturo Belano. Así, en tanto personaje secundario, Lacouture aprovechará dicha posición *intermedia*<sup>11</sup> para advertir los contrapuntos y reflexionar sobre las peripecias de aquellos personajes más que protagonizar algún tipo de argumento. Por eso resulta natural que si en la visión de los objetos ordinarios de Pedro Garfias es capaz de notar (casi profetizar) el “infierno o una de sus puertas secretas”, en sus palabras también se vayan encontrando estas marcas de anhelos, proyectos y fracasos ajenos (los de los jóvenes latinoamericanos). “La noche oscura del alma avanza por las calles del DF barriéndolo todo”, termina por decir en el capítulo 1: “La nube de polvo lo pulveriza todo. Primero a los poetas, luego los amores, y luego, cuando parece que está saciada y que se pierde, la nube vuelve y se instala en lo más alto

<sup>11</sup> Esa situación privilegiada de *in-between*, para usar el término de Homi Bhabha (1992), se refuerza cuando, en el capítulo 2 se dice: “Lo que hacía era dar vueltas por la Universidad, más concretamente por la Facultad de Filosofía y Letras, haciendo trabajos voluntarios, podríamos decir, un día ayudaba a pasar a máquina los cursos del profesor García Liscano, otro día traducía textos del francés en el Departamento de Francés, en donde había muy pocos que dominaran de verdad la lengua de Moliere, y yo no es que quiera decir que mi francés es óptimo, pero es que al lado del que manejaban los del departamento resultaba buenísimo, y otro día me pegaba como una lapa a un grupo que hacía teatro y me pasaba ocho horas, sin exagerar, mirando los ensayos que se repetían hasta la eternidad, yendo a buscar tortas, manejando experimentalmente los focos, recitando los parlamentos de todos los actores con una voz casi inaudible que sólo yo oía y que sólo a mí me hacía feliz” (Bolaño, 2017: 20). Si se observa bien, todos esos oficios (*mecanógrafa, traductora, ayudante de escena*), son siempre oficios intermedios, invisibles, entre sombras, que permiten concentrarse en dos o más realidades simultáneamente y tener una visión más ajustada de dichas realidades.

de tu ciudad o de tu mente y te dice con gestos misteriosos que no piensa moverse" (19). Se trata de su coyuntura privilegiada como narradora: sólo en esa condición de ser invisible y quedarse quieta es posible que aprecie aquello que todos los demás no son capaces de advertir: "Y así llegué al año 1968. O el año 1968 llegó a mí. Yo ahora podría decir que lo presentí. Yo ahora podría decir que tuve una corazonada feroz y que no me pilló desprevenida" (24).

Y llegó, finalmente, ese año, capaz de enclavarse en esta narración y, para varios de los significativos cronistas e historiadores, en la historia global del México contemporáneo: "En la Universidad no hubo muchos muertos. Fue en Tlatelolco. ¡Ese nombre que quede en nuestra memoria para siempre! Pero yo estaba en la Facultad cuando el ejército y los granaderos entraron y arrearon con toda la gente" (24-25). Este, sin duda, es el momento con más espesor de la novela y que tendrá innumerables disparaderos. Auxilio tiene un solo eje espacial: el baño de mujeres de la cuarta planta de la Facultad de Filosofía y Letras. Pero, como en otras narraciones de Bolaño, será el eje temporal el que se desestabilice y 1968 absorberá sucesos de años anteriores y posteriores. ¿Por qué? Esgrimimos, aquí, una razón ideológica que alimenta una razón narrativa: Gustavo Díaz Ordaz señalaba, desde el oficialismo, en abril de 1977 y ante su nombramiento como embajador de México en España: "No estoy de acuerdo [...] en que hay un país antes de Tlatelolco y otro país después de Tlatelolco [...]; de lo que estoy más orgulloso de esos seis años de mi gobierno es del año de 1968, porque me permitió servir y salvar al país, les guste o no les guste, con algo más que horas de trabajo burocrático" (Díaz en Soto, 2018). Dicho discurso de "salvación" de una "patria" del influjo del "marxismo internacional" está presente, también, en la retórica de la mayoría de las dictaduras o regímenes de facto latinoamericanos y esto, por supuesto, se debe a la férrea intervención ideológica de la CIA —se recordarán, por ejemplo, las palabras del general Gustavo Leigh Guzmán, Comandante en Jefe de la Fuerza Aérea de Chile, que tras

el golpe de Estado de 1973 proponía “extirpar el cáncer marxista hasta sus últimas consecuencias” (Leigh en Guzmán, 1976)–.

Por tanto, la percepción del tiempo que tiene Auxilio permite, realmente, hacer deconstrucción de ese discurso oficial. 1968 marca, *efectivamente*, un antes y un después; fractura, de manera evidente, la subjetividad de todos los individuos y se presenta como un año traumático no sólo para México, sino para el mundo entero (pensemos, por ejemplo, en los sucesos de Praga, Lima, Vietnam y París en ese mismo año). Afortunada o lamentablemente, los años anteriores y los cincuenta años posteriores en la historia de México se enfocarán con dicha lente del 68 y su alcance histórico se sopesará tomando en cuenta la represión contra el movimiento estudiantil y social.

(Sin embargo, bien valga aquí un alcance para cancelar cualquier asomo de análisis mimético. A estas alturas, saber que Auxilio Lacouture es el trasunto de Alcira Soust Scaffo tiene igual relevancia que averiguar las coincidencias entre los realvisceralistas novelescos y los infrarrealistas fenoménicos; es decir, nulo y poco operativo para un análisis literario. Lo que realmente importa es cómo aquel *particular* se vuelve *universal* en la literatura de Bolaño y, sobre todo, qué funcionalidad tiene al interior de una trama.<sup>12</sup> Por eso, el espacio del baño no es (no puede ser) sólo anecdótico, sino indicial de aspectos narrativos más hondos, y la articulación de una voz que si en *Los detectives salvajes* aparecía más acerada y compacta, en *Amuleto* se volverá porosa y permeable. Por eso se hace necesario, entonces, esa focalización obsesiva en *Amuleto*

<sup>12</sup> Así lo piensa también Adriana González Mateos: “Esa mujer real [Alcira] es el origen de Auxilio Lacouture, la protagonista de *Amuleto*. Es a partir de ese recuerdo que Roberto Bolaño construye un personaje cuya vida entera gira en torno a un solo momento de terror y dignidad [...]. [Pero] al construir a Auxilio, Bolaño formula una metáfora de la poesía y de otras artes vinculadas a ella, como la pintura, actividades ejercidas por seres exiliados y marginales, dos maneras de decir que ni tienen un lugar ni quieren encontrarlo, habitantes de un ámbito siempre precario” (González Mateos, 2011).

en un solo espacio y en un solo personaje: justo para lograr esta deconstrucción o desmontaje).

Bien valga en este punto traer a colación algunos asuntos ya comentados sobre *Amuleto*,<sup>13</sup> pero que aquí estarán trabajados con una intensidad y atención que en su momento no nos fue posible. A través de la voz poética de Auxilio es que el baño se convierte en el sitio donde el exterior permuta en interior, y todos los acontecimientos relevantes se concentran. El baño deviene, pues, un lugar de enunciación estable al representar el único espacio anclado y posible desde el cual declamar tras las ondulaciones de la catástrofe: “Tal vez, en alguna ocasión, me encerré en el baño y derramé unas lágrimas. Algunos lenguaraces dicen que los baños eran mi debilidad. Qué equivocados están. Los baños eran mi pesadilla aunque desde septiembre de 1968 las pesadillas no me eran extrañas” (Bolaño, 2007: 35). Mientras allá afuera los estudiantes se repliegan y otros son asesinados en la Plaza de las Tres Culturas, la novela completa se focaliza en los sitios propios de un lavabo: las ventanas, los lavamanos, las baldosas del suelo y el inodoro. Allí Auxilio, resistiendo y por lo tanto reafirmando su identidad, resignifica no sólo su propia biografía sino el hipotexto de *Los detectives salvajes*, mientras come papel higiénico y relee los poemas de Pedro Garfias:

Y mis recuerdos que se remontan sin orden ni concierto hacia atrás y hacia delante de aquel desamparado mes de septiembre de 1968 me dicen, balbuceando, tartamudeando, que decidí permanecer a la expectativa bajo aquel sol de color de agua, de pie en una esquina, escuchando todos los ruidos de México, hasta el de las sombras

<sup>13</sup> Cfr. Cap. 2, “Tiempos: Hay otros mundos pero están en éste”, en Roberto Bolaño: *Una narrativa en el margen II. Espacios, tiempos y personajes “marginales” en su obra*. Valencia: Tirant Lo Blanch, 2016, pp. 91-180.



de las casas que se acosaban como fieras recién salidas del cubil del taxidermista. (84)

Así, necesariamente en *Amuleto* el espacio debe adquirir singularidad temporal, y pasar de lo estático a lo dinámico. Si un baño es un sitio aparentemente quieto, el baño de mujeres de la cuarta planta de la Facultad de Filosofía y Letras parece viajar, agitarse, girar en su propio eje. Y ese eje es la fecha fatídica de septiembre de 1968. Por eso es que Mihály Dés comparaba el baño de Auxilio Lacouture con una suerte de *Aleph* donde pasado y presente se reinterpretaban: “El impacto de sus días en el lavabo (llenos de pavor y visiones, pero también de connotaciones grotescas) será, entonces, el que ordenará (o mejor, desordenará) la estructura del relato que, por tanto, no corresponde al recuento de unos hechos, sino a la lógica de una revelación [...]” (2002: 172).

La revelación, por supuesto, surge de la crisis histórica que la novela refracta. Será en realidad esta tensión propia del momento que Auxilio vive lo que provoca esta percepción alterada (y por lo tanto más ajustada) de los acontecimientos del 68: “[...] se rompió el rombo en el espacio de la desesperación conjetural” (Bolaño, 2017: 31), se asevera en el capítulo 3, para luego desplegar la conocida fluctuación con la que acabará por desarmar la imposición del discurso oficial, ese que deseaba imponer una continuidad lineal en los eventos:

El año 68 se convirtió en el año 64 y en el año 60 y en el año 56. Y también se convirtió en el año 70 y en el año 73 y en el año 75 y 76. Como si me hubiera muerto y contemplara los años *desde una perspectiva inédita. Quiero decir: me puse a pensar en mi pasado como si pensara en mi presente, en mi futuro y en mi pasado*, todo revuelto y adormilado en un solo huevo tibio, un enorme huevo de no sé qué pájaro interior. (*Ibid.* La cursiva es nuestra.)

Dés acierta en la comparación. En *Amuleto*, el baño se prefigurará como lo único estable en medio del quiebre total y tendrá características similares al sótano en que el personaje de Borges vislumbra el *Aleph*. En ambos casos, a pesar de su condición de estatismo espacial, los personajes y sus circunstancias están viajando no *en*, sino *con* el tiempo. “[Auxilio Lacouture] vive instalada en el recuerdo de ese traumático acontecimiento a la vez histórico y personal que se convertirá en su “nave del tiempo” desde la que ve y narra todos los tiempos que había y habrá vivido” (Dés, 2002: 173). Se trata entonces de un rompimiento estructural en el espacio-tiempo: 1968 tiene sentido en tanto en cuanto referencia para “avanzar” o “retroceder” en el tiempo de la historia de México.<sup>14</sup> Septiembre de 1968 no es más que una coordenada arbitraria que ayuda a sistematizar sucesos que pudieron haber ocurrido antes o después, o estar ocurriendo en un mismo instante, según las propias estrategias del texto, porque es precisamente ese año el que está preñado de todos los demás, de todas las voces reprimidas bajo una sola (la del oficialismo), y donde el propósito de Lacouture, a medida que avanza la novela, es, con justicia, desperdigarlas para los últimos cincuenta años posteriores.

Es por eso que la estabilidad espacial del baño se ve desmontada por la inestabilidad temporal del 68, y su encarnación más inmediata es la luz de la luna, cuya mención resulta casi obsesiva a lo largo de *Amuleto*. Esa luna mexicana se desplaza velozmente

<sup>14</sup> Así, Auxilio tiene la certeza de que a pesar de estar ocupando un presente, es su mera presencia la que desmonta toda estructura suprema, espacio-temporal y discursiva: “Y también pensé (porque no soy tonta): todo ha acabado, los granaderos se han marchado de la Universidad, los estudiantes han muerto en Tlatelolco, la Universidad ha vuelto a abrirse, pero yo sigo encerrada en el lavabo de la cuarta planta, como si de tanto arañar las baldosas iluminadas por la luna hubiera abierto una puerta que no es el pórtico de la tristeza en el *continuum* del Tiempo. Todos se han ido, menos yo. Todos han vuelto, menos yo. La segunda afirmación era difícil de aceptar porque la verdad es que no veía a nadie y si todos hubieran vuelto yo los vería” (Bolaño, 2017: 106).

por las baldosas del lavabo, y aunque se cree estar en 1962 (antes de que Auxilio llegara a México), en 1968 (el “año incólume”) o en el 2000 (año que no llegará a ver), permanece inalterable. Dice Martha María Gigena que “[la luna] que transita las baldosas aparece varias veces en el relato, sirviendo como figura que espacializa el devenir temporal” (2003: 24-5). Además, la luna remitirá a una escena primordial con la que queremos concluir este ensayo, y que se refiere a su rol *testificador*, característica que comparte con la misma Auxilio:

[...] la luna llena o creciente o la oscura luna menguante del DF vuelve a deslizarse por las baldosas del lavabo de mujeres de la cuarta planta de la Facultad de Filosofía y Letras, o digamos que se levanta un silencio de velatorio en el café Quito y que sólo escucho los *murmullos de los fantasmas* de la corte de Lilian Serpas y que no sé, una vez más, si estoy en el 68 o en el 74 o en el 80 o si de una vez por todas me estoy aproximando como la sombra de un barco naufragado al dichoso año 2000 que no veré. [...]. Cuando dijo esto Coffen cerró los ojos y yo vi la luna (llena, menguante o creciente, no importaba) desplazándose a una velocidad infinita por cada una de las baldosas del lavabo de mujeres de la cuarta planta de la Facultad de Filosofía y Letras, en el año incólume de 1968. (2017: 91, 104)

Es importante insistir en un hecho: aunque pudieron haberse calendarizado trece días de septiembre de 1968 en los que la uruguayana permaneció en los lavabos de la universidad, su viaje en el tiempo fue de décadas hacia atrás y de décadas hacia adelante; por lo tanto el tiempo, en tanto dimensión psicológica, es inoperativo para abarcar el eterno presente que México ha ido viviendo desde septiembre y octubre de 1968. ¿Cuál es, entonces, el aporte de Auxilio como narradora? Por un lado, que la relativización narrativa microestructural (su historia personal) de la temporalidad cuando pretende articular los hechos dará origen a una seguridad narrativa

e ideológica macroestructural al introducirse como discurso global, colectivo, histórico, fijando así una coordenada (desde Tlatelolco, todos los días son 1968 en México: el “Halconazo”, de 1971; Aguas Blancas, en 1995; Acteal, en 1997; hasta llegar a Ayotzinapa, en 2014: todos un 68 desplazado). Y por otro (tal vez el aporte más importante) es que en esa porosidad se oyen, justamente, los murmullos de algunos fantasmas. Habrá murmullos más perceptibles, como los de Lilian Serpas y su hijo, Carlos Coffen, los de Arturo Belano y Ernesto San Epifanio; pero otros serán menos audibles: los de aquellos fantasmas anónimos que al poder siempre estorban pero que la literatura recoge constantemente.

Por todo lo anterior, y para concluir, establecemos aquí cierto distanciamiento con ensayistas como Dés y Solotorevsky cuando dicen, respectivamente, que “*Los detectives salvajes* es una obra épica y de construcción coral, en tanto que *Amuleto*, de concepción poética, está escrito para una sola voz” (Dés, 2002: 171); y que “así como en el hipotexto, pero con mayor frecuencia, Auxilio se dirige explícitamente a destinatarios cuya comprensión parece importarle, el suyo es un monólogo” (Solotorevsky, 2010: 191). Creemos que en *Amuleto*, como en toda novela que refracta eventos del 68, Bolaño hace esponjoso el discurso de Auxilio justo para que se infiltren otros discursos. Ella parece saber que su enunciación se está volviendo inestable, y duda acerca de cómo construirla funcionalmente, porque lo que allí se va dejando sentir no es una polifonía, al modo bajtiniano, sino un *murmullo*. Es el murmullo de los jóvenes acribillados; balbuceos que se van perdiendo ante la imposición de la historia unívoca y oficial. Por eso el final (poco atendido por la crítica, pero fundamental para el entendimiento cabal de lo aquí analizado) trabaja un intertexto ya iterado por varios autores, como el belga Marcel Schwob (*La cruzada de los niños*, 1896) y luego por el polaco Jerzy Andrzejewski (*Las puertas del paraíso*, 1959). Aquí no hay alusión secreta: la referencia es totalmente explícita:

Entonces la vocecita [...] se puso a hablar de Marcel Schwob y de Jerzy Andrzejewski y de la traducción que hizo Pitol de la novela de Andrzejewski y yo dije alto, menos bla-bla-bla, yo todo eso lo conozco, mi problema, si es que hubiera algún problema, no es despertar sino no volver a quedarme dormida [...]. Supe (ídem) que la sombra que se deslizaba por el gran prado era una multitud de jóvenes, una inacabable legión de jóvenes que se dirigía a alguna parte. Los vi. Estaba demasiado lejos para distinguir sus rostros. Pero los vi. No sé si eran jóvenes de carne y hueso o fantasmas. Pero los vi.

Probablemente eran fantasmas [...].

Caminaban hacia el abismo. Creo que eso lo supe desde que los vi. Sombra o masa de niños, caminaban indefectiblemente hacia el abismo.

Después oí un murmullo que el aire frío del atardecer en el valle levantaba hacia los faldeos y riscos, y me quedé estupefacta.

Estaban cantando.

Los niños, los jóvenes, cantaban y se dirigían hacia el abismo. Me llevé una mano a la boca, como si quisiera ahogar un grito. (Bolaño, 2017: 116, 126-127)

Por eso, la “vocecita” que oye Lacouture no puede ser confundida con un brote psicótico: es, en realidad, la interpelación en tanto murmullo de aquellos jóvenes desaparecidos que, ya asociados por Bolaño con los relatos de Schwob y Andrzejewski, tomarán simbólicamente el lugar cada uno de los inocentes que han sido despedazados en el curso de la historia: “Por las noches una voz, la del ángel de la guarda de los sueños, me decía: che, Auxilio, has descubierto adonde fueron a parar los jóvenes de nuestro continente” (111).

Hay un último momento de autorreferencialidad, de repetición de historias así como en la Odisea, pero sólo para dejar a Auxilio nuevamente en segundo plano: su propia historia, ahora contada por otros, se vuelve una leyenda distorsionada:

La leyenda se esparció en el viento del DF y en el viento del 68, se fundió con los muertos y los sobrevivientes y ahora todo el mundo sabe que una mujer permaneció en la Universidad cuando fue violada la autonomía en aquel hermoso y aciago año. Y yo seguí viviendo (pero faltaba algo, faltaba lo que había visto), y muchas veces escuché mi historia, contada por otros, en donde aquella mujer que estuvo trece días sin comer, encerrada en un baño, es una estudiante de Medicina o una secretaria de la Torre de Rectoría, y no una uruguaya sin papeles y sin trabajo y sin una casa donde reposar la cabeza. Y a veces ni siquiera es una mujer sino un hombre, un estudiante maoísta o un profesor con problemas gastrointestinales. Y cuando yo escuchaba esas historias, esas versiones de mi historia, generalmente (sobre todo si no estaba bebida) no decía nada. (2017: 123-124)

No obstante, como dice la misma Auxilio Lacouture, dan igual los pormenores anecdóticos: lo que importa es registrar aquello que faltaba, lo que ella había visto. Por eso *Amuleto* no es tanto una novela que tenga a Auxilio como protagonista, sino como narradora en segundo plano que recoge y testimonia, desde ese afiebrado recuerdo, un pasaje colectivo; pasaje que, intrigante y pasmoso como el tema del traidor y del héroe, repite la conducción hacia el abismo de, siempre, los más inocentes. Bien decía Sergio Pitol, en la introducción a su traducción de *Las puertas del paraíso*, de Andrzejewski:

¿Se trata acaso de una metáfora para acercarnos a episodios ocurridos en un pasado que nos es más cercano? ¿Tendrá esa marcha que avanza ciegamente entre cánticos y bajo palios y cruces hacia un fin imposible que la razón rechaza algo que ver con la trepidación permanente que ha agotado a nuestro siglo, donde la grandeza de los ideales se conduce a finales desastrosos y la marcha continúa sobre los cadáveres de los lúcidos? (2004: 24)

Habría que buscar las raíces de *Amuleto*, entonces, no sólo en *Los detectives salvajes* y los eventos históricos de la UNAM y Tlatelolco, sino más atrás: allá, en las injusticias primeras, en las represiones atávicas, en las columnas de inocentes que marchaban siempre al abismo conducidos por revelaciones atroces.

### Bibliografía

- Asensi Manuel, *Crítica y sabotaje*, Barcelona, Anthropos, 2011.
- Baradit Jorge, *La dictadura, Historia secreta de Chile*, Santiago de Chile: Editorial Sudamericana, 2018. Versión Kindle.
- Bolaño Roberto, *Estrella distante*, Barcelona, Compactos Anagrama, [1era ed. 1997] 2003.
- , *Amuleto*, Barcelona, De Bolsillo, [1era ed. 1999] 2017.
- Cervantes Miguel de, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, Edición conmemorativa, Madrid, Real Academia Española, [1era ed. 1605-1615] 2004.
- Cortázar Julio, *Cuentos completos I*, Buenos Aires, Punto de Lectura, 2ª edición 2007.
- Derrida Jacques, *Márgenes de la filosofía*. Madrid: Cátedra, 3ª edición 1998.
- Dés Mihály, “*Amuleto*” en Celina Manzoni (comp.), *Roberto Bolaño. La escritura como tauromaquia*, Buenos Aire, Corregidor, pp. 171-174, 2002.
- Foucault Michel, *De lenguaje y literatura*, Barcelona, Paidós-Universidad Autónoma de Barcelona, 1996.
- Gigena María Martha, “La negra boca de un florero: metáfora y memoria en *Amuleto*” en Celina Manzoni (comp.), *La fugitiva contemporaneidad. Narrativa latinoamericana, 1990-2000*, Buenos Aires, Corregidor, pp. 17-31, 2003.
- González Mateos Adriana, “La escritura como utopía en *Amuleto*” en Felipe A. Ríos Baeza et al. (comps.), *Memorias electrónicas*

del I Congreso Internacional de Literatura Hispanoamericana Contemporánea: Roberto Bolaño, Puebla, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2011.

Guzmán Patricio, *La batalla de Chile, Vol. II: El golpe de Estado* [documental], París/La Habana, 1976.

Pitol Sergio, “Introducción”, en Jerzy Andrzejewski, *Las puertas del paraíso*, Valencia, Pre-Textos, pp. 7-25, 2004.

Ríos Baeza Felipe, “Metaliteratura e ideología: Apuntes para una teoría”, en *Isla Flotante. Revista de Comunicación y Literatura de la Escuela de Periodismo de la Academia*, núm. 6, Santiago de Chile, Universidad Academia de Humanismo Cristiano, pp. 77-86, invierno 2017.

Solotorevsky Myrna, “*Amuleto*, de Roberto Bolaño: expansión de un hipotexto” en Felipe A. Ríos Baeza (ed.), *Roberto Bolaño: Ruptura y violencia en la literatura finisecular*, México, Ediciones Eón, pp. 175-189, 2010.

Soto Ángel, “Les guste o no, salvé a México en el 68: Gustavo Díaz Ordaz”, en *Milenio*, lunes 2 de octubre de 2018. Recuperado el 17 de octubre de 2018. <http://www.milenio.com/cultura/guste-salve-mexico-68-gustavo-diaz-ordaz>.



## **JORGE VOLPI Y LA MIRADA INTELECTUAL DEL 68: LITERATURA Y COMPROMISO**

**Ramón Alvarado Ruiz**

**En México sólo se puede ser intelectual crítico si se participa en alguna medida en las estrategias del poder.**

**JORGE VOLPI,**

*El fin de la locura, 2003*

**EL 2 DE OCTUBRE DE 2018 SE CUMPLIERON 50 años, sí, medio siglo, de una fecha que queda como una impronta de la injusticia y como un sino del devenir de nuestra historia política y social. La respuesta violenta y autoritaria parece ser una marca registrada ante las demandas sociales y con ello acusa la incapacidad de los gobernantes para responder ante situaciones de alto riesgo. Se dejó ver una vez más, un mes antes de la fecha señalada, cuando estudiantes de bachillerato y diversas licenciaturas de la UNAM convocaron a una marcha para exigir mejoras educativas en los**

planteles adscritos a la máxima casa de estudios así como medidas de seguridad ante sucesos como el asesinato de una joven, Miranda Mendoza, estudiante del Colegio de Ciencias y Humanidades Oriente. Fue así, que “[...] cientos de estudiantes se reunieron en Ciudad Universitaria para exigir, entre otras demandas, justicia por el feminicidio de Miranda y un alto a la violencia” (Redacción, “Condenan asesinato”). Toda vez que llegaron a Rectoría, y mientras se manifestaban, fueron agredidos desatando la violencia y evocando la infausta fecha próxima a celebrar: “El mitin de protesta de los estudiantes universitarios se vio interrumpido repentinamente por los gritos y agresiones de otro grupo, ubicado desde la parte alta de la explanada de Rectoría, varios de ellos con el rostro descubierto, y con tubos y palos en la mano” (Román y Gómez, 2018). Lo que sí, es que hubo heridos de gravedad y la tensión se mantuvo por días sin aún esclarecer del todo lo sucedido.

Sucesos como éste, en menor escala que otros con mayores dimensiones e impacto sin restar la gravedad de atentar contra la vida misma, son una larga cadena de tropelías que siguen mostrando no solamente la falta de justicia en México sino, también, un tejido social que se ha ido deteriorando ante la falta de garantías, muchas de las veces, en lo más elemental. El 2 de octubre ha quedado ya como un estigma emblemático que nos hace solidarios con los países del sur del continente quienes sufrieron pocos años después la ignominia de la fuerza de las dictaduras. Esa herida, de alguna manera, nos iguala con ellos, nos ha dado un sentido de pertenencia al sur que no al norte, para compartir el destino de pueblos mancillados.

Estamos muy lejos aún de la verdad, de saber realmente qué paso con certeza esa tarde, esa noche del 2 de octubre en que muchas vidas quedaron segadas. La literatura, mejor dicho, nuestros escritores, han tenido un papel muy importante al generar una narrativa polifónica que ha dado cuenta del devenir de un movimiento que derivó en la pérdida de vidas humanas y que se dimensionó aún

más por el espectáculo olímpico que nos ponía en la mirada de un mundo, también convulso, en la década de los sesenta.

Frente a este acontecimiento hay diversas posturas que se conflictúan por que coexisten, por ejemplo, quienes fueron participantes y testigos y quienes, de manera posterior, han o hemos heredado directa o indirectamente esa parte de la historia. En mi caso, la primera lectura, y me atrevo a decir que la de la mayoría de nuestra generación —quienes nacieron en la década de los setenta— fue la de *La noche de Tlatelolco*. Aquel corifeo de testimonios daba cuenta de lo sucedido entre el 23 de julio y el 2 de octubre, dejando entrever desde la pluma de Poniatowska un sentido heroico insuflado:

Son muchos. Vienen a pie, vienen riendo. Bajaron por Melchor Ocampo, la Reforma, Juárez, Cinco de Mayo, muchachos y muchachas estudiantes que van del brazo en la manifestación con la misma alegría con que hace apenas unos días iban a la feria; jóvenes despreocupados que no saben que mañana, dentro de dos días, dentro de cuatro estarán allí hinchándose bajo la lluvia. (1971: 13)

La voz de Poniatowska fue incuestionable, era el libro testimonio adecuado para tratar de entender lo sucedido. Pero, de manera reciente se contraponen a este libro las aclaraciones de Luis González de Alba, quién con su categórico “Nadie me lo contó”, precisaba algunos acontecimientos y ofrecía su versión vívida de los acontecimientos con un título póstumo, por demás decirlo, en contraposición:

En el texto el autor afirma que quiere insistir en su versión testimonial porque a lo largo de casi 50 años hay muchos que escriben sobre el movimiento sin haberlo vivido y sin haber sufrido la experiencia vital de estar en medio de la agresión. Dice Luis: “*El movimiento del 68, que cumplirá ya 50 años a la vuelta de la esquina, y los hechos de*

*Tlatelolco, se han llenado de expertos que no estuvieron allí ni vieron nada: El mito gana terreno*". (Alcántara, 2016: 1)

Razón podrá tener González de Alba al decir que el mito gana terreno, donde los testimonios, las novelas, las crónicas, la poesía sobre el 68 se nos han ido develando como aciertos y desaciertos de un hecho tan doloroso y cuya verdad aún está lejos de saberse con plenitud. Él fue un testigo, era uno de los dirigentes que tuvo participación directa y estuvo como preso político en la cárcel de Lecumberri. Su primer testimonio escrito fue *Los días y los años* (1970) en el que de manera fresca narraba lo que había vivido aquel 2 de octubre invitando a la reflexión. Aquella tarde cerraba no sólo un ciclo, sino su vida misma quedando como herencia de lo que a él le tocó vivir.

Cabe decir que no son los únicos libros, sí los más representativos sin demérito de muchos más escritos. Nos interesa el presente, en el que una mirada más será proporcionada por Jorge Volpi en su libro *La imaginación y el poder. Una historia intelectual de 1968* (1998). Podría ser un texto que pase desapercibido, es decir, otra más de tantos ya publicados que indagan sobre el pasado intentando aportar algún aspecto esclarecedor. Pero, considero que el libro de Volpi toma relevancia porque él y algunos de sus coetáneos han sido fuertemente cuestionados por una literatura falta de compromiso y por, aparentemente, olvidar en sus temas esos hitos de nuestra historia tan dolorosos. A tal grado que se cuestiona su ejercicio literario y el papel que juegan como intelectuales. Se suma a ello su participación en el grupo del Crack como firmante del Manifiesto en 1996. Ese año es una fecha importante porque, ante el gesto del Crack, hay que agregar el prólogo de la antología *McOndo* que emerge como una propuesta de nuevas voces en la narrativa Latinoamericana. A la distancia, esto nos permite ver que hubo un planteamiento que buscaba renovar la literatura y de parte de los escritores nuevas posturas respecto del cómo y qué escribir.

Referir lo anterior no es gratuito por que sabemos que los escritores del Boom, en la década de los sesenta, buscaron formas nuevas del quehacer literario para responder a las problemáticas sociales que en esos momentos se presentaban. Al respecto, la figura del intelectual comprometido fue una marca distintiva por los acontecimientos que se estaban viviendo en muchos de los países del cono sur del continente. Si bien la literatura no implicaba un sesgo ideológico, de alguna manera el escritor optaba por gestos que lo hicieran ver de parte de una causa y no cómo cómplice de un régimen autoritario.

Una herencia que ha significado más una carga para una generación de escritores que busca encontrar el tono de su voz siendo inevitable la comparación con sus predecesores: “Ahora resulta que todos tenemos que ser Hemingway: ir a la guerra, boxear, correr delante de los toros y detrás de los peces. Se le presta más atención al escritor como novela que a la novela del escritor...” (Fresán, 2004: 53). Ironía, sí, que resume lo que han de cumplimentar los escritores si pretenden estar en la esfera de la literatura latinoamericana.

Hablar de literatura comprometida parece anacrónico, no que deba dejar de serlo, sino que hay que entender que han cambiado los tiempos y ello implica una nueva dimensión del término. Para Sánchez Prado se traduce “necesariamente en una representación de problemáticas sociales en los textos narrativos. El centro del problema radica precisamente en las formas de la representación” (2012: 265). Y considero que es aquí, en las formas de representación en las que no ha sabido leerse ‘el compromiso de estos escritores’ que intentan comprender esos problemas heredados y de los que no fueron partícipes. Un elemento clave para entender esta negativa de asumir un rol de intelectual comprometido es el desencanto: “Tal vez la tímida resistencia en la literatura actual se deba a que todavía, en la esfera ideológica, reina la desconfianza y la frustración luego del fracaso de las ideologías anteriores, en

las cuales se fundamentó buena parte de las políticas equivocadas que rigen hoy al mundo” (Franco, 2004: 45) y lo reafirma Ignacio Padilla: “[...] sólo habíamos nacido para recoger los platos rotos de una celebración a la que nunca fuimos invitados” (2007: 28). Son en su mayoría escritores nacidos a partir de la década de los sesenta y quienes tuvieron que aprender qué fue lo que pasó mientras vivían su infancia.

Es, pues, imperante entender que hay un relevo generacional, y si esto causa contradicciones, me refiero al concepto generacional, al menos entender que hay un después de la literatura del Boom y en ese después se inscriben autores que buscan despojarse de un pasado, sobre todo de sentir una responsabilidad como intelectuales:

La figura del intelectual comprometido ante los sucesos de su tiempo era típica de los sesenta, la militancia desde la cultura se asociaba a nombres como Jean-Paul Sartre, Bertrand Russell y Edward Palmer Thompson. El compromiso político se expresaba no solo a través de los libros sino mediante intervenciones en la prensa, organización de protestas y el interés por generar debates que influyeran en las decisiones políticas. Desde la izquierda, el papel del intelectual como divulgador del pensamiento crítico fue crucial en la cultura de aquellos años. (Reyes, 2018)

Por ello, no es de extrañar el acento en el compromiso político de los escritores al verse obligados a tomar una postura bien por convicción propia, bien por actuar de manera correcta. No significando ello el escribir libelos o panfletos, sino adquirir una postura crítica frente a los hechos. Piénsese, por ejemplo, en *El gran solitario del Palacio* de Avilés Fabila (1971) que tuvo que publicarse en Argentina porque en México ninguna editorial se hubiera atrevido a hacerlo. Una novela que “se refiere al enfrentamiento de estudiantes y Estado en 1968, pero no solamente eso: busca raíces y motivos, indaga el mecanismo del comportamiento de las personas que

tienen el poder, o lo buscan, o lo envidian o lo niegan” (Blanco, 1971). El autor va más allá al hacer una parodia de la situación e indagar sobre esa figura autoritaria que marcó una época trágica.

Así pues, es con esa medida como se ha venido juzgando a quienes escriben en el presente y es también por lo que ellos, de cierta manera exigen, ser vistos desde otra óptica:

[...] una de las razones más decisivas para que la literatura de hoy haya tomado rumbos diferentes: la desaparición de la utopía. Con ella se fueron los sueños, los ideales políticos y sociales, los compromisos que no sean estrictamente literarios o estéticos, a pesar de que en lo más íntimo seguimos soñando con un mundo mejor y una sociedad más justa, pero no nos hemos dejado llevar por el engaño de la historia y de ahí que se haya pasado de la utopía al desencanto, del ímpetu a la resignación. (Franco, 2004: 39)

Ello no quita que la literatura pueda ser un ejercicio crítico y que los escritores en su papel de intelectuales sean un referente para comprender los problemas de nuestro tiempo. De entrada, la literatura comprometida, como lo señala Sánchez Prado (2012), debe adquirir nuevas connotaciones entendiéndola inserta, en este caso, en nuestro ya avanzado siglo XXI:

[...] este término debe sacudirse por completo de sus limitadas connotaciones ideológicas y asumir una acepción mucho más amplia de compromiso. [...] Más aún, este compromiso no deja de ser social, pero ya no se trata del utopismo simplista que creía que publicar dos mil ejemplares de una novela de denuncia sirve para cambiar al mundo. En cambio, se funda en la conciencia de que la literatura tiene una trascendencia como fenómeno social, ya que, al igual que otras formas de arte, es una de las expresiones más sofisticadas del imaginario de una época. (264)

¿Qué pasa entonces con estos nuevos escritores? ¿Qué tanta certeza hay en el señalamiento de una falta de compromiso social en su literatura? Nada hay más erróneo que ello, ciertamente no hay el mismo compromiso de los escritores del Boom porque son otros tiempos. Lo que sí una preocupación por entender el pasado y el presente, por mostrar historias que parten desde lo cotidiano en las que muestran a sus personajes afectados por el acontecer histórico. Por otra parte, mantienen su literatura en el terreno de la ficción y cultivan otros géneros que sirvan como canales adecuados para lo que pretenden transmitir. Es el caso de Volpi y de otros escritores actuales. Se cultiva el ensayo y la novela en el entendido de dar a cada formato su lugar. Es decir, la novela como el ejercicio lúdico de contar una historia con las características apropiadas y el ensayo para plasmar de manera más personal una postura frente a los acontecimientos que les interpelan.

Así, respecto del acontecimiento del 2 de octubre tenemos, primero, la novela *El fin de la locura* de Jorge Volpi (2003), que está enmarcada entre el mayo del 68 francés y la caída del muro en 1988: “Lo que le interesa a Volpi es mostrar a través de la figura del psicoanalista Aníbal Quevedo el inconsciente político de la izquierda latinoamericana, el fin de una utopía y el descrédito ideológico de muchos de sus intelectuales” (Zapata, 2004: 66), pero no deja de ser novela. Además Jorge Volpi agrega un apartado titulado TABULA GRATULATORIA (2003: 63-68) donde inventa una serie de libros para mayor desconcierto del lector en el afán de hacer veraz la novela.

Segundo, *La imaginación y el poder. Una historia intelectual de 1968* de Volpi entra dentro de la categoría de ensayo y es publicado por primera vez en 1998 después de 30 años del 2 de octubre. Hay que mencionar que Jorge Volpi nace precisamente en 1968, es hijo del 68 como lo llamó García Ramírez y que este libro se publica dos años después del polémico Manifiesto del Crack con lo que ello implicó en cuanto a rechazo a los escritores. Referir esto



ayuda a comprender el texto de un escritor joven en su momento que se atrevía a escribir sobre un hecho en el que aún muchos de los implicados estaban aún con vida. Por eso, considero que es relevante el enfoque que da el autor a su obra a manera de estudio crítico. Así pues, tenemos sobre el mismo acontecimiento dos textos de diferente género por parte de un mismo autor, de manera lógica, con intenciones diferentes. Es de este segundo del que nos ocuparemos a continuación con el fin de entender cómo se plasma una literatura comprometida.

### ***La imaginación y el poder***

De entrada Jorge Volpi aclara que:

[...] no es un estudio sobre el movimiento estudiantil de 1968. Tampoco es un examen de la relación de los intelectuales con el poder público en México. Se trata más bien de una bitácora de la actividad literaria y política que numerosos escritores y artistas emprendieron ese año, formulada a partir de los textos que publicaron en el suplemento *La cultura en México* del semanario *Siempre!* (18)

Hay un desmarcarse de un estudio riguroso que lo ponga en una situación comprometida y esto sobre todo por la distancia temporal. Se trata, en otros términos, de una bitácora, sí, una guía de viajeros que comprende el año de 1968 y tiene por finalidad orientar el rumbo, en nuestro caso de un hecho irresoluto y que para la década de los noventa adquiere relevancia por el previo del aparente fracaso de las utopías. Hay de entrada un tratar de entender el acontecimiento en su contexto; el 2 de octubre es un día, trágico, sí, pero aislado. O en su defecto, como sucede con el libro de Elena Poniatowska, lo comprendido entre el 23 de julio y esa fecha. ¿Pero qué

estaba sucediendo en México, en el continente o allende el mar en Europa? ¿Cómo entender de manera superpuesta un rechazo a la intromisión estadounidense en la política de América Latina, pero, aceptar la contracultura contestataria del rock & roll? Aquí radica un primer acierto de Jorge Volpi: evidenciar desde un trabajo riguroso y cronológico lo que estaba aconteciendo y ante esos hechos cuál era el quehacer de los intelectuales.

Es importante recalcar primero que a Volpi le interesa en particular un suplemento, *La cultura en México*; hay quienes han restado valor a su obra por verla como “sólo la lectura atenta de un suplemento cultural” (García, 1999), pero lo que hace él es engarzar esos hechos y darles desde una estructura hasta un sentido en un contexto más amplio, volveré sobre ello. Respecto del suplemento *La cultura en México*, hay que mencionar que:

Junto con una treintena de colaboradores que solidariamente lo apoyaron y salieron del Novedades al momento de su despido, Benítez refundó el suplemento en *Siempre!*, publicación dirigida por José Pagés Llergo, con el nombre de La Cultura en México. Desde su inicio, se sumaron de lleno las nuevas generaciones a este proyecto. El mejor ejemplo es el de José Emilio Pacheco, quien asumió el cargo del Jefe de la Redacción. [...]

Durante 1968, el suplemento se volvió fundamental para la configuración de una conciencia crítica y abiertamente antioficialista. Académicos y participantes del movimiento estudiantil publicaron en repetidas ocasiones expresando su visión y análisis sobre los acontecimientos. De hecho, a propósito se iniciaron incluso secciones especiales: “Frases célebres de represores” y “Puntos de vista sobre el movimiento estudiantil”. Se publican también una serie de fotografías de Héctor García de la masacre del 2 de octubre. (Rodríguez y Concheiro, 2015)

Como se puede evidenciar, ahí está el pulso de lo que culturalmente sucedía en México en ese año. Lo que hace Volpi es indagar en uno de los archivos más fidedignos buscando imparcialidad que dé explicación al movimiento. Ya lo señalamos, no se trata de un día, ni el lapso comprendido entre la gresca que en julio da pie a las manifestaciones y protestas que tendrán un fin trágico. Es un año para enmarcar y darle un sentido más apropiado a lo sucedido y no dejarlo ver tan solo como un movimiento que emerge, contrario a otros con más contenido ideológico, de la pugna entre jóvenes de dos instituciones rivales.

Antes de proseguir, mencionaré la estructura como un aspecto importante, pues desde el título mismo del libro se nota cómo engarza Volpi los hechos. *La imaginación y el poder* nos remite de manera inmediata a la deconstrucción de "la imaginación al poder":

Lo interesante de la acción que ustedes desarrollan es que lleva a la imaginación al poder [*sic*]. Ustedes poseen una imaginación limitada como todo el mundo, pero tienen muchas más ideas que sus mayores. [...] Ustedes tienen una imaginación mucho más rica y las frases que se leen en los muros de la Sorbona lo prueban. Hay algo que ha surgido de ustedes que asombra, que trastorna, que reniega de todo lo que ha hecho de nuestra sociedad lo que ella es. Se trata de lo que yo llamaría la expansión del campo de lo posible. (Cohn-Bendit, Sartre, Marcuse, 1978: 49-50)

Este tema, lo que sucedía en Francia en ese momento, es un hecho capital para él (aspecto que se puede profundizar como otra ruta de estudio), pienso por ejemplo también, en el inicio de la novela *El fin de la locura* que arranca justo en las revueltas parisinas del mayo francés y es en ese contexto en el que Aníbal Quevedo se entera de lo sucedido en México:

Cuando al fin regresé a mi casa en París, Josefa sollozaba en medio del salón. —Cálmate y dime qué pasa —la reprendí. —Se los chingaron Aníbal. No comprendí. —¿Cómo dices Josefa? —Los ojetes, les dispararon... ¿No has leído las noticias? No no sabía nada. Perdido en Marsella, medio alcoholizado y en brazos de viejas prostitutas, ni siquiera se me pasó por la cabeza la idea de abrir un periódico [...]. —¿Les dispararon, dices? —Cuando se manifestaban en Tlatelolco. Por culpa de las Olimpiadas, Anibal. [...] Me derrumbé en el asiento. ¡Qué estupidez! ¿Cómo se les ocurrió a esos muchachitos que en México podría reproducirse el Mayo francés? ¿No se daban cuenta de que desafiar la maquinaria represiva de nuestro país equivalía a un suicidio colectivo? (141)

Ello nos remite también al “ensayo periodístico pero también del análisis político que Carlos Fuentes realiza en *París: la revolución de mayo*, publicado el 31 de julio, en el número 788 en el suplemento de la revista *Siempre!* llamado *La Cultura en México*” (Hurtado, 2018). Fuentes es una figura ligada al suplemento en aquel momento y es desde ese espacio que Fernando Benítez y Emmanuel Carballo lo ponderan. Para Volpi es una figura contradictoria por su cosmopolitismo y el impacto que genera su obra fuera de los límites nacionales. Comparten, desde mi punto de vista, ese rasgo cosmopolita, que genera en su mayoría enconos, pero que les da un papel privilegiado para comprender de mejor manera lo que está sucediendo.

Regreso a la frase “La imaginación al poder” que da título a un capítulo que es, además, el capítulo central y en el que se encuentra inserta la referencia al trabajo ensayístico de Carlos Fuentes que ya citamos. Considero es la parte medular del ensayo y hay que entenderlo más como un capítulo central, como un capítulo en expansión sobre el que giran los demás capítulos. Volpi pondera el trabajo de Fuentes de tal manera que “se trata, de hecho, de uno de sus textos más comprometidos con la revolución (y acaso por

ello se trate del único libro de Fuentes que no se ha reeditado)” (1998: 209). Y enfatiza:

El texto de Fuentes es uno de los trabajos más interesantes que aparecieron en esta época. En efecto, se trata de un valioso resumen de las posiciones, triunfos y errores de un miembro de la inteligencia latinoamericana que presenciaba con estupor la revolución justo donde menos se suponía que debería haber surgido. (212)

No se trata de una exagerada ponderación aunque lo aparente. No podemos olvidar en la escena a Octavio Paz, son ellos dos a quienes sí dedica un apartado con nombre propio dejando entrever con esto el papel capital que les concede en un momento la década de los 60, donde convergen escritores de generaciones diferentes y dónde hay un grupo importante de jóvenes buscando un espacio en un medio cultural tan competido y cerrado, el de la mafia, concentrado alrededor del semanario cultural y que será el pretexto para la novela *La mafia* de Luis Guillermo Piazza (1968). Recordar aquí el texto de Margo Glantz “Onda y escritura: jóvenes de 20 a 33” (1971) en el que plantea el escenario de los jóvenes escritores confrontados con su contexto y que cierra de manera categórica: “La literatura puede servir como ensayo para aprender a «desleer» un mundo o como ensayo verbal para ordenarlo. En este momento nuestra narrativa busca su lenguaje, ya no único, sino múltiple”. El escenario cultural es complejo, se identifican grupos, se defienden intereses, las reacciones son diversas ante el desconcierto como se podrá leer en el apartado “Critizando a los críticos” y que Volpi sintetiza en las palabras iniciales:

[...] ellos fueron [los intelectuales]... los primeros en tomar una postura ante los hechos que se iban desencadenando: luego cuando se desató la represión, cada uno tomó su camino y, al hacerlo, decidió en gran medida su fama futura: algunos fueron a dar a la cárcel, otros

se refugiaron o escondieron; otros más recibieron la censura y la crítica acerbadada por parte del poder, unos pocos optaron por la lucha clandestina e incluso hubo quienes, sin ambages, se plegaron a los designios del gobierno. (1998: 18)

El libro de Jorge Volpi indaga, pues, en un contexto más amplio, no es solamente la cronología de lo que sucedió durante un año en México para tratar de entender las causas que condujeron al trágico suceso en el que perdieron la vida una ingente cantidad de jóvenes. Es decir, al relatar lo que sucedió en ese año abre el panorama a un contexto global tal como lo iremos leyendo en el orden que propone y que consideramos hay una insistencia en poner de manifiesto una tensión entre una postura nacionalista y una postura cosmopolita, entre lo que sucede en el contexto de México, pero, visto a trasluz de los acontecimientos globales.

La primera parte es poner en el escenario a los actores del 68, los intelectuales y el poder, un presidente, Díaz Ordaz, que le teme a la intranquilidad, al desorden, a los conspiradores, a los jóvenes, a los intelectuales, tal como podemos leerlo en su informe presidencial de ese año y del que entresaca Volpi la frase “Los filósofos de la destrucción” para hacer notar su paranoia respecto de la irrupción a la aparente paz pública. Un presidente cuya única meta es realizar los Juegos Olímpicos para mostrar al mundo un México que ha prosperado gracias a los beneficios de la Revolución. Unos intelectuales que se encuentran en un momento de cambio de ruta de la cultura que debe adaptarse a los tiempos modernos entre estas tensiones y los nuevos posicionamientos.

El segundo capítulo *I want to live in America* es el envés del nacionalismo, lo que acaece en el país vecino y que representa todo lo que no se quiere ser en ese momento de fuerzas opuestas. Es la revolución negra, es Vietnam, son los beatniks y los hippies, son las neovanguardias y el lenguaje puesto en tensión como lo hace ver, una vez más Margo Glantz (1971) en el ensayo ya citado. Y es ahí

donde se inserta el punto modal del que ya hablamos, la respuesta o el ejemplo como mejor lo queramos ver: la imaginación al poder. Es decir, el papel relevante no solamente de los intelectuales, sino también de los jóvenes que aspiran a marcar un rumbo distinto en este ensayo de democracia.

El último apartado, después del suspense, es el desenlace en los hechos que ya conocemos o aparentamos conocer. Este libro nos ofrece otra lectura del 68 tan necesario para mantener vigente “el espíritu de Tlatelolco” como lo nombra Volpi y declara: “Por ello, en vez de erigir altares, de utilizar la historia como un arma política y de mediatizar el movimiento estudiantil como le ha ocurrido a la figura del Che, quizás sea más justo y relevante profundizar el análisis de las causas y las razones de lo que ocurrió antes” (2006: 433). Y en ello acierta, lo hemos dicho, en indagar en las causas, en ofrecer a través de los distintos actantes las versiones diversas, las contraposiciones que ayuden a tener un juicio más equilibrado. Es justo lo que señala Žižek:

Por esta razón, la verdadera opción respecto de los traumas históricos no es la que se da entre recordarlos y olvidarlos: los traumas que no estamos preparados para recordar nos hechizan de un modo más poderoso. Deberíamos, por lo tanto, aceptar la paradoja de que, para olvidar de verdad un acontecimiento, debemos primero hacer acopio de fuerzas para recordarlo de forma adecuada. Para comprender esta paradoja, debemos tener en cuenta que lo opuesto a la *existencia* no es la no existencia, sino la *insistencia*: lo que no existe, continúa insistiendo, tendiendo a la existencia [...] (2002: 22)

Se trata de insistir y persistir, añadiría, no el intento vano de solamente no olvidar. El 68, cincuenta años después, exige una mirada más desapasionada, una comprensión real de lo sucedido en aquel entonces entendido que no es una voz sino muchas voces las que dan sentido. Se trata de revalorar el papel de compromiso

del escritor que enfrenta nuevos problemas derivados de sus circunstancias actuales sin olvidar ni demeritar un pasado que nos sigue interpelando.

### Bibliografía

- Alcántara León Jorge Daniel, “Tlatelolco aquella tarde. Una visión a la distancia”, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 21 de marzo de 2017: [http://cmas.siu.buap.mx/portal\\_pprd/work/sites/peu/resources/LocalContent/321/2/TLATELOLCO%20aquella%20tarde.pdf](http://cmas.siu.buap.mx/portal_pprd/work/sites/peu/resources/LocalContent/321/2/TLATELOLCO%20aquella%20tarde.pdf).
- Blanco José Joaquín, “El gran solitario de palacio”, en René Avilés Fabila, escritor (1971): [http://www.reneavilesfabila.com.mx/obra/novelas/comentario02\\_3.html](http://www.reneavilesfabila.com.mx/obra/novelas/comentario02_3.html).
- Cohn-Bendit Daniel, Sartre Jean-Paul y Marcuse Herbert, *La imaginación al poder. París Mayo 1968*, Barcelona, Editorial Argonauta, 1978.
- Franco Jorge, “Herencia, ruptura y desencanto”, en AA.VV. *Palabra de América* (pról. de Guillermo Cabrera Infante), Barcelona, Seix Barral, pp. 38-46, 2004.
- Fresán Rodrigo, “Apuntes (y algunas notas al pie) para una teoría del estigma: páginas sueltas del posible diario de un casi ex joven escritor sudamericano”, en AA.VV. *Palabra de América* (pról. de Guillermo Cabrera Infante). Barcelona, Seix Barral, pp. 47-74, 2004.
- García Ramírez Fernando, “La imaginación y el poder. Una historia intelectual de 1968, de Jorge Volpi”, *Letras Libres*, 31 de enero 1999: <https://www.letraslibres.com/mexico-espana/libros/la-imaginacion-y-el-poder-una-historia-intelectual-1968-jorge-volpi>.
- Glantz Margo, “Onda y escritura: jóvenes de 20 a 33”, (1971) Cervantes Virtual: <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/>



- onda-y-escritura-jovenes-de-20-a-33--0/html/c6a83f9b-dd2a-4036-9f90-127d008e44f4\_5.html.
- Gonzalez de Alba Luis, *Tlatelolco aquella tarde*, México, Cal y Arena, 2016.
- Hurtado García Jovany, "París: la revolución de mayo, Carlos Fuentes", *La Jornada*, domingo 20 de mayo de 2018: <https://www.jornada.com.mx/2018/05/20/opinion/a04a1cul>.
- Padilla Ignacio, *Si hace Crack es Boom*, Barcelona, Umbriel Editores, 2007.
- Piazza Luis Guillermo, *La Mafia*, México DF, Joaquín Mortiz, 1968.
- Poniatowska Elena, *La noche de Tlatelolco*, México, Era, 1971.
- Redacción desInformémonos, "Condenan asesinato de Miranda Mendoza, estudiante de 18 años de CCH Oriente", *desInformémonos, periodismo desde abajo*, <https://desinformemonos.org/condenan-asesinato-miranda-mendoza-estudiante-18-anos-cch-orient/>.
- Reyes Pérez José Carlos, "El 68 y el esplendor de la cultura editorial", *Letras Libres*, 1 de octubre de 2018: <https://www.letraslibres.com/mexico/revista/el-68-y-el-esplendor-la-industria-editorial>.
- Rodríguez Ana Sofía y Concheiro San Vicente Luciano, "Apuntes sobre La Cultura en México", *Nexos*, La rotativa, 21 de febrero de 2015: <https://larotativa.nexos.com.mx/?p=1035>.
- Román José Antonio y Laura Cecilia Gómez, "Trifulca en CU entre estudiantes y presuntos "porros"", *La Jornada*, lunes 03 de septiembre de 2018: <https://www.jornada.com.mx/ultimas/2018/09/03/trifulca-en-cu-entre-estudiantes-y-presuntos-porros-9827.html>.
- Sánchez Prado Ignacio, *Intermitencias americanistas Estudios y ensayos escogidos (2004-2010)*, Universidad Nacional Autónoma de México, México DF, 2012.
- Volpi Jorge, *El fin de la locura*, Barcelona, Seix Barral, 2003.

- , *La imaginación y el poder. Una historia intelectual de 1968*, México D.F., Era, 2006, [1ra ed. 1998].
- Zapata Roger A., “La pobreza de la filosofía como material novelasco: El fin de la locura de Jorge Volpi”, *A Contracorriente*, pp. 57-66, 2004.
- Žižek Slavoj, *Bienvenidos al desierto de lo real*, Madrid, Ediciones Akal, 2002.

## AUTORES

**Ramón Alvarado Ruiz.** Doctor en Artes y Humanidades por parte del Centro de Estudios Multidisciplinarios en Artes y Humanidades en Monterrey. Desde 2014 es Profesor-Investigador en la Universidad Autónoma de San Luis Potosí e integrante del Sistema Nacional de Investigadores y del grupo de investigación UC-Mexicanistas. Su principal línea de investigación es la literatura mexicana y latinoamericana del siglo XXI, con énfasis en los cinco escritores del grupo del Crack. Ha publicado “Escribir América en el siglo XXI: El Crack y McOndo, una generación continental”, en *Iberoamericana* (2016); “El Crack: veinte años de una propuesta literaria”, en *Literatura: teoría, historia, crítica* (Colombia) (2016); “The Crack Movement’s Literary Cartography (1996-2016)”, en Hector Jaimes (ed.), *The Crack Writers. History and Criticism* (2017); “Santiago Gamboa y Jorge Volpi, una mirada compartida de una narrativa global y local”, en *Estudios de Literatura Colom-*

*biana* (2018), y el libro *Literatura del Crack: un manifiesto y cinco novelas*, Guadalajara, Ediciones Arlequín (2016).

**Karim Benmiloud.** Doctor de literatura hispanoamericana por la Sorbona París III, egresado de la Ecole Normale Supérieure de Fontenay/Saint-Cloud (1992-1998), *agrégé d'espagnol* (1995), es catedrático de literatura hispanoamericana en la Université Paul Valéry de Montpellier (Francia) desde 2008, miembro honorario del Institut Universitaire de France (IUF, 2011-2016) y vicepresidente honorario de la *Société des Hispanistes Français* (2014-2018). Ha trabajado tanto las obras de Juan Rulfo, Carlos Fuentes, Rosario Castellanos, Sergio Pitol, Jorge Ibargüengoitia, Elena Poniatowska, José Emilio Pacheco, como las de Roberto Bolaño, Jorge Luis Borges, Gabriel García Márquez, Juan Gabriel Vásquez, Alan Pauls, Edmundo Paz Soldán, Guillermo Rosales, Martín Solares, Yuri Herrera, Rodrigo Hasbún, etcétera. Ha publicado más de cien artículos en libros y revistas internacionales y (co)editado 10 libros, entre los cuales se encuentran: *Les astres noirs de Roberto Bolaño* (2007), *Le Mexique de l'Indépendance à la Révolution: 1810-1910* (2011), *El planeta Pitol* (2012), *Sergio Pitol ou le carnaval des vanités* (2012), *Tres escritoras mexicanas: Elena Poniatowska, Ana García Bergua, Cristina Rivera Garza* (2014), *Juan Gabriel Vasquez : une archéologie du passé colombien récent* (2017), *Centenaire de Juan Rulfo* (2019).

**Sabine Coudassot-Ramírez.** Doctora en Literatura Hispanoamericana de la Universidad de la Sorbona (París III), profesora investigadora en literatura hispanoamericana en la Universidad de Nîmes (Francia) y miembro del LLACS (Lenguas Literaturas Artes y Culturas del Sur) de la universidad de Montpellier 3. Sus trabajos se centran en el estudio de las literaturas hispanoamericanas contemporáneas, con especial enfoque en la literatura mexicana y alguna que otra escapada por las artes visuales y el cine mexicano

en particular. También es especialista y traductora de Carmen Boullosa: *Avant* (Ed. Les Allusifs, Montréal, 2003) y *Disparaître* (Ed. bilingüe, DuB Editions 2012).

**Davy Desmas.** Miembro del Centro de Estudios Ibéricos e Iberoamericanos (CEIIBA) de la Universidad Toulouse Jean Jaurès; *agrégé* y profesor titular en el Instituto Nacional Universitario de Albi, donde imparte clases de literatura latinoamericana. Su trabajo de investigación versa sobre la prosa mexicana contemporánea, con especial interés por las expresiones marginales y transgresivas. A la fecha ha participado en varios congresos en Europa y América, y ha publicado una quincena de artículos relativos a la obra de autores como Enrique Serna, David Toscana, Ana García Bergua, Antonio Ortuño y Susana Pagano. Ultimamente ha dirigido, junto con la profesora Marie-Agnès Palaisi, la publicación del libro *Tendencias disidentes y minoritarias de la prosa mexicana actual* (Mare&Martin, 2018).

**Nathalie Galland Boudon.** Maestra en Antropología y doctora en Letras hispanoamericanas por la Universidad de Toulouse-Jean Jaurès, profesora-investigadora de Literatura hispanoamericana en el Departamento de Estudios Hispánicos e Hispanoamericanos de la Universidad de Borgoña. Es especialista en poesía mexicana moderna y contemporánea. Trabaja también cuestiones de poética y teoría crítica, cosmopolitismo, etnopoésía e intermedialidad (texto/imagen) y ha dedicado estudios a producciones rebeldes del mundo contemporáneo (discursos políticos-poéticos del EZLN, gráfica de Oaxaca) y a la imagen fija (grabado, fotografía) del México de los siglos XX y XXI. Es miembro del centro de investigación TIL EA 3182 (Texto Imagen Lenguaje) de la Universidad de Borgoña y suele colaborar con distintas instituciones académicas en Francia (Seminario del PIAL *Poesías ibéricas y de América Latina*/CRIMIC, EA 2561-Universidad París IV Sorbonne; Seminario *Poesías ame-*

*ricanas* FRAMESPA UMR 5136 CNRS-Universidad de Toulouse II), y en México (coloquios del *Seminario de investigación en poesía mexicana contemporánea*, SIPMC-UNAM; otras contribuciones en el Departamento de Filosofía y Letras de la BUAP y el Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades "Alonso Vález Pliego"/BUAP del cual fue investigadora invitada en agosto-diciembre de 2013). Ha dirigido proyectos de investigación (*Formas y expresiones del silencio en la poesía y las artes de las Américas contemporáneas*, 2016-2017); ha publicado y coeditado libros (*En la orilla de las palabras. Formas y expresiones del silencio en la poesía y las artes de las Américas contemporáneas*, Dijon, Texte et contexte, 2019; *De largo aliento. En torno al poema largo americano*, Madrid, Visor, de próxima publicación; *Metáforas rebeldes*, Puebla, ICSYH/BUAP, 2007), y más de 30 artículos sobre la poesía hispanoamericana y mexicana contemporánea (Vallejo, Gorostiza, Pacheco, Bracho, Morábito, Rivera Garza, Fabre entre otros, poesía zapoteca de I. Pineda, N. Toledo).

**Felipe de J. Galván Rodríguez.** Desde 1967 a la fecha ha sido actor, director, dramaturgo, productor, tallerista, editor y, como crítico, ensayista teatral; títulos académicos: QBP ENCB, IPN; M. en L. M., FFyL-BUAP; Doctorante Letras Modernas, UIA Ciudad de México. Durante 1975-1980 residió en Chilpancingo, Guerrero. Su obra *La historia de Miguel* mereció crítica del jurado del Premio Casa de las Américas (1976). Desde 1980 a la fecha trabaja en Puebla, y funda la Compañía Libre de Teatro. De 1981 a 1983 fue tallerista con Emilio Carballido. Retornó en 1991 a la Ciudad de México y, posteriormente, estuvo en Guerrero, Morelia, Aguascalientes y Xalapa.

Entre los premios y distinciones que ha recibido se encuentran: *Colorín colorado... este cuento no ha acabado* (Nacional de Literatura. Teatro Infantil, INBA 1983); ingreso al SNCA (creador artístico en la primera generación del mismo, 1993); *Moros y cristianos*

(Nacional de Teatro “Wilberto Cantón”, 2005); Festival Estatal de Teatro de la Juventud poblana, Felipe Galván, 2007; Premio Estatal de Arte (Puebla, 2008); Segundo Encuentro Teatral Trigarante: A Felipe de J. Galván Rodríguez, 2014; Homenaje del Festival Yo-huala, 2016; Teatro del 68 a cincuenta años, 2018, estrenando *El 68 ante Juárez* (26 de julio, Hemiciclo a Juárez), *Si yo hubiera* (30 de julio, puerta Mariana del Colegio de San Ildefonso), *La noche que no fuimos historia* (18 de septiembre, fantasma de la Escuela Preparatoria Técnica Piloto, Cuauhtémoc, Vocacional 7) y reestrenado *Un lugar en la memoria* (ENCB, Casco de Santo Tomás, IPN); Festival Teatral IPN, 2018, Felipe Galván Rodríguez.

Además, ha editado las novelas *Autor anónimo* y *La visita a Howard Fast*.

**Paula Klein.** Doctora en Literatura Comparada de la Universidad de Poitiers; especializada en literatura latinoamericana contemporánea (siglos XX y XXI), especialmente en la narrativa del Río de la Plata. Licenciada en Letras de la Universidad de Buenos Aires y Master de la EHESS-París, trabaja actualmente como Lectora de español en la ENS Ulm (ECLA-LILA), y ha sido investigadora asociada e invitada de la Biblioteca Nacional de Francia (BNF) entre 2014 y 2016. Publicaciones recientes: “Enquêter sur un passé violent: usages du document dans deux romans d’Alejandro Zambra et de Patricio Pron”, (*Escritural*, núm. 10, *CRLA Archivos*); “La escritura del dolor en los diarios de Mario Levrero: protocolos, reglas de vida y de escritura” (*Cahiers du CRLA*, 2017), “El escritor argentino y la extraterritorialidad: Copi y sus lenguas”, (*Ensemble*, núm. 15, 2016); “Un ejercicio de olvido : estrategias de *Babel* y de los babélicos a fines de los años 80” (*Almacenes de un tiempo en fuga: Revistas culturales en la modernidad hispánica*, 2014).

**Alejandro Lámbarry.** Doctor en literatura Hispanoamericana por la Universidad de París IV Sorbona. Desde 2013 es profesor-

investigador en el Departamento de Filosofía y Letras de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla. Ha publicado el libro *El otro radical. La voz animal en la literatura hispanoamericana* (Universidad Iberoamericana, Puebla, 2015); ha editado un libro de ensayos sobre Augusto Monterroso, *La mosca en el canon* (Tierra Adentro, 2014), y junto con Alicia Ramírez Olivares, Samantha Escobar Fuentes, Alejandro Palma Castro y Felipe Ríos Baeza, *Bellatín en su proceso: los gestos de una escritura* (Prometeo Editorial, 2018), *La letra M. Ensayos sobre Augusto Monterroso* (Afinita, 2015), *Cristina Rivera Garza: una escritura impropia* (Ediciones EyC, 2015) y *Averías literarias. Ensayos sobre César Aira* (Afinita, 2014). Es autor de seis capítulos de libro y quince artículos académicos en diversas publicaciones, como *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, *Bulletin of Hispanic Studies* y la *Revista Iberoamericana Vervuert*. Obtuvo las becas del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (Fonca) para Estudios en el Extranjero (2003) y Residencias Artísticas (2012), la beca AlBan que otorga la Comunidad Europea para estudios de doctorado y dos becas para estancias de investigación en la Universidad de Princeton.

**Florence Olivier.** Catedrática en Literatura Comparada en la Universidad Sorbonne Nouvelle París 3, es especialista en literatura latinoamericana y traductora. Es autora de *Carlos Fuentes o la imaginación del otro* (Editorial de la Universidad Veracruzana, 2007) / *Carlos Fuentes ou l'imagination de l'autre* (Aden, Londres, 2009); *Poesía + novela = poesía. La apuesta de Roberto Bolaño* (Editorial de la Universidad Veracruzana, 2015) / *Sous le roman, la poésie. Le défi de Roberto Bolaño* (Hermann, 2016). Ha publicado unos noventa artículos críticos en revistas académicas y culturales en Francia, México, Colombia, España, Estados Unidos. Es miembro del Centre d'Études et de Recherches Comparatistes y forma parte de la junta directiva del Centre de Recherches Interu-



niversitaire sur les Champs Culturels en Amérique Latine de la Universidad Sorbonne Nouvelle, cuya revista *América* codirige. Ha editado, entre otros volúmenes colectivos, *Violence d'Etat, Paroles libératrices* (2006); *Exils, Migrations, Création. Vol. IV* (2008), ambos en Editions Indigo, París, y *Cultures et conflits / cultures en conflit*, Michel Houdiard, 2009; *La littérature latino-américaine au seuil du XXIe siècle. Un parnasse éclaté* (ed. con Françoise Moulin-Civil y Teresa Orecchia-Havas; Aden, Londres, 2012); *Du roman noir aux fictions de l'impunité* (Indigo, París, 2014). Entre sus traducciones se cuentan obras de Diamela Eltit, José Revueltas, Nellie Campobello, Guillermo Samperio, Alain-Paul Mallard, Margo Glantz, Rogelio Guedea y Pablo Montoya.

**Cécile Quintana.** Doctora en literatura hispanoamericana por la Universidad de la Sorbona (París III). Es profesora-investigadora en literatura hispanoamericana en la Universidad de Poitiers (Francia) y directora del Centro de Investigaciones Latinoamericanas-Archivos (CRLA-Archivos) de Poitiers, donde se lleva a cabo el trabajo de coordinación científica y editorial de la colección *Archivos*. Es coordinadora del seminario de literatura para investigadores en el CRLA-Archivos. Sus trabajos se centran en el estudio de las voces emergentes de la literatura hispanoamericana, con especial enfoque, en estos últimos años, en la mexicana Cristina Rivera Garza, a quien ha dedicado un ensayo titulado *Cristina Rivera Garza: une écriture-mouvement* (PUR, Rennes, 2016) y un libro coeditado, *Cristina Rivera Garza: una escritura impropia* (EyC, México, 2015). Sobre el tema de la frontera, también tiene un libro de su autoría titulado *Literatura de frontera: realismo, fantasía y humor* (Ediciones Eón, México, 2018). Como coordinadora, entre sus libros más recientes se cuentan: *Viaje, exilio y migración desde la literatura y las ciencias sociales* (Universidad del Norte, Barranquilla, Colombia, 2018), *La escritura del dolor en América*

*latina* (CRLA-Archivos, Poitiers, 2018), *La literatura: ¿un asunto de familia(s)?* (CRLA-Archivos, Poitiers, 2015).

**Felipe Adrián Ríos Baeza.** Escritor y doctor en Teoría de la Literatura y Literatura Comparada por la Universidad Autónoma de Barcelona, España. Especializado en literatura y crítica literaria contemporáneas. Es autor de los libros académicos *Roberto Bolaño: Una narrativa en el margen II. Espacios, tiempos y personajes «marginales» en su obra* (Tirant lo Blanch-Universidad Anáhuac, 2016); *El desvarío ilustrado. Ensayos de narrativa hispanoamericana contemporánea* (Universidad Iberoamericana, 2014); *Roberto Bolaño: Una narrativa en el margen. Desestabilizaciones en el canon y la cultura* (Tirant lo Blanch, 2013) y del volumen colectivo *Cuestiones al método. Atisbos a la crítica literaria* (Añinita, 2013). Además, fue coordinador y editor de los libros *Cristina Rivera Garza: Una escritura impropia* (Ediciones de Educación y Cultura, 2015); *Averías literarias. Ensayos críticos sobre César Aira* (Añinita, 2014); *Enrique Vila-Matas: Los espejos de la ficción* (Ediciones Eón, 2012); *Juan Villoro: Rondas al vigía* (Ediciones Eón, 2011); *Roberto Bolaño: Ruptura y violencia en la literatura finisecular* (Ediciones Eón, 2010) y *Con/versiones en la literatura hispanoamericana* (BUAP, 2009). Como escritor, ha publicado la novela *Clowns* (3 Norte, 2016) y el volumen de cuentos *Satori* (Rialta, 2018). Ha realizado labores académicas de docencia e investigación en la Universidad Iberoamericana, el Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey y en la Facultad de Filosofía y Letras de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, donde además se desempeñó como secretario de Investigación y Estudios de Posgrado. Actualmente, es profesor-investigador de Investigaciones y Estudios Superiores de la Universidad Anáhuac Querétaro, además de ser parte del Sistema Nacional de Investigadores del Conacyt.

*Ficción-no ficción del 68 en México* se terminó de imprimir el 15 de julio de 2019, en los talleres de Ediciones Verbolibre, S.A. de C.V., Sur 23 núm. 242, Col. Leyes de Reforma 1ra. sección, alcaldía Iztapalapa, Ciudad de México, C.P. 09310. Tel.: 5640-9185. <edicionesverbolibre@gmail.com>. La edición consta de 500 ejemplares.



**Sabine Coudassot-Ramírez**

Doctora en Literatura Hispanoamericana de la Universidad de la Sorbona (París III), profesora investigadora en literatura hispanoamericana en la Universidad de Nîmes (Francia) y miembro del LLACS (Lenguas Literaturas Artes y Culturas del Sur) de la universidad de Montpellier 3. Sus trabajos se centran en el estudio de las literaturas hispanoamericanas contemporáneas, con especial enfoque en la literatura mexicana y alguna que otra escapada por las artes visuales y el cine mexicano en particular. También es especialista y traductora de *Carmen Boullosa: Avant* (Ed. Les Allusifs, Montréal, 2003) y *Disparaître* (Ed. bilingüe, DuB Editions 2012).

Este libro pretende enfocar el cómo y el cuándo escribir sobre el 68 en México sugiriendo que se rebase el uso de la tal vez anticuada etiqueta de "novela histórica" para pensar, bajo el signo de la "ficción - no ficción", las "escrituras del presente" (Ludmer, 2010) que se cruzan con hechos históricos. Si bien la novela histórica, que se priorizó en el siglo XIX para acompañar y consolidar la expresión de una subjetividad nacional, conoció varias mutaciones, en el transcurso del siglo XX se siguió llamando "novela histórica", sólo que se la consideró como "nueva". Desde la perspectiva de nuestro ya bien entrado siglo XXI, el recurso a los conceptos de "ficción" y "no ficción" se ve justificado por el uso y el lugar que se le reserva al documento ya no sólo como archivo sino como material literario, en la narrativa, teatro y poesía. Así abordamos nuestro corpus del 68 mexicano.

ISBN: 978-607-8559-87-9



  
EDICIONES  
EÓN

  
CRLA  
ARCHIVOS