

**Université de Montréal**

**La historia carnavalesca del 68 en Palinuro de México de Fernando del Paso**

**par  
Paule Thivierge**

**Département de littératures et de langues modernes  
Études hispaniques  
Faculté des arts et des sciences**

**Mémoire présenté à la Faculté des arts et des sciences  
En vue de l'obtention du grade de M.A. (Maîtrise ès arts)  
Option études hispaniques**

**Décembre, 2009**

**© Paule Thivierge, 2009**

## **Identification du jury**

Université de Montréal  
Faculté des arts et des sciences

Ce mémoire intitulé :

**La historia carnavalesca del 68 en *Palinuro de México* de Fernando del Paso**

présenté par :

Paule Thivierge

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

président rapporteur : Javier Rubiera

directeur de recherche : James Cisneros

membre du jury : Catherine Poupeney-Hart

## Résumé

Ce travail cherche à révéler les stratégies utilisées dans *Palinuro de México* (1977) de Fernando del Paso pour représenter l'histoire du mouvement étudiant de 1968, qui se termina par le massacre de Tlatelolco. Afin de protéger son image, le gouvernement censura cet événement, qui compte parmi les plus marquants de l'histoire contemporaine du Mexique.

Nous situons *Palinuro de México* dans un corpus littéraire qui résiste au silence imposé par les autorités avec la création d'une poétique capable de raconter l'histoire et de dénoncer la censure. Notre hypothèse s'appuie sur les réflexions de Paul Veyne et Jacques Rancière, qui démontrent que l'écriture de l'histoire ne possède pas de méthode scientifique, mais procède plutôt d'une construction littéraire. Cela nous permet d'affirmer que l'histoire, puisqu'elle relève de la littérature, peut aussi être racontée dans un roman.

La théorie de la littérature carnavalesque de Mijail Bajtin, qui se caractérise par le rire, la liberté d'expression et l'opposition aux règles officielles, nous sert à identifier les procédés utilisés dans *Palinuro de México* pour créer une mémoire de Tlatelolco. Ce style rappelle la vitalité du mouvement étudiant, en soulignant la joyeuse subversion des valeurs. De plus, son caractère polyphonique permet d'inclure une pièce de théâtre dans un roman et de confronter les différentes idéologies qui s'opposaient durant le conflit.

Mots clés : Tlatelolco, mouvement étudiant de 1968, littérature, historiographie, culture populaire, polyphonie, carnavalesque.

## Summary

This work aims to reveal the strategies used in Fernando del Paso's *Palinuro de México* (1977) to represent the history of the 1968 student movement, which ended with the massacre of Tlatelolco. In order to protect its image, the government censored this event, among the most significant of Mexico's contemporary history.

We approach *Palinuro de México* as part of a literary corpus that resists the silence imposed by the authorities with the creation of a poetics capable of recounting the student movement's history and denouncing the regime's censorship. Our working hypothesis borrows from research by Paul Veyne and Jacques Rancière, who demonstrate that the writing of history does not possess a scientific method, but is instead a form of literary construction. It allows us to assert that history, because it uses literature, can also be told in a novel.

Mijail Bajtin's theory of the carnivalesque, which is characterized by its humour, liberty of expression, and opposition to official rules, allows us to identify the literary processes used in *Palinuro de México* to create a memory of Tlatelolco. This style recalls the vitality of the student movement by underlining their merry, non-violent subversion of values. Its polyphonic element also allows the author to include a theatrical play within the novel and to represent the different ideologies opposed during the conflict.

Keywords: Tlatelolco, 1968 student movement, carnivalesque literature, popular culture, polyphony.

## Sumario

Este estudio busca revelar las estrategias utilizadas en *Palinuro de México* (1977) de Fernando del Paso para representar la historia del movimiento estudiantil de 1968, que terminó con la masacre de Tlatelolco. Para proteger su imagen, el gobierno censuró este acontecimiento, que cuenta dentro de los más destacados de la historia contemporánea de México.

Situamos a *Palinuro de México* dentro de un corpus literario que resiste al silencio impuesto por las autoridades con la creación de una poética capaz de contar esta historia y de denunciar la censura. La hipótesis que sostenemos se apoya en las reflexiones de Paul Veyne y Jacques Rancière, que demuestran que la escritura de la historia no tiene un método científico, sino que resulta de una construcción literaria. Esto nos permite afirmar que si la historia utiliza la literatura, puede también ser contada en una novela.

La teoría de la literatura carnavalesca de Mijail Bajtin, que se caracteriza por la risa, la libertad de expresión y la oposición a las reglas oficiales, nos sirve para identificar los procedimientos literarios utilizados en *Palinuro de México* para crear una memoria de Tlatelolco. El estilo carnavalesco recuerda la vitalidad del movimiento estudiantil, subrayando la alegre subversión de los valores. Además, su carácter polifónico permite incluir una pieza de teatro en una novela y confrontar las distintas ideologías que se oponían durante el conflicto.

Palabras claves: Tlatelolco, movimiento estudiantil de 1968, literatura carnavalesca, cultura popular, polifonía.

**ÍNDICE**

Identification du jury .....	i
Résumé .....	ii
Summary .....	iii
Sumario .....	iv
<b><u>ÍNDICE</u></b> .....	v
Dedicatoria .....	vi
Agradecimientos .....	vii
<b><u>INTRODUCCIÓN</u></b> .....	1
<b><u>CAPÍTULO 1- EL CONTEXTO HISTORICO Y SUS REPERCUSIONES EN LA LITERATURA MÉXICANA</u></b> .....	8
1.1- El movimiento estudiantil de 1968 .....	8
1.1.2- La anticipación del movimiento en la literatura de los 60 .....	13
1.2- “El 2 de octubre no se olvida”: la escritura como resistencia .....	15
1.3- Equilibrio entre historia y literatura en la poética de Fernando del Paso .....	24
1.4- <i>Palinuro de México</i> : el 68 en el contexto de una novela totalizante .....	30
<b><u>CAPÍTULO 2- UNA POÉTICA QUE CONSERVA LA MEMORIA DEL 68</u></b> .....	34
2.1- La historia en la frontera de la ciencia y de la literatura .....	36
2.2- Anticipación del 68 y de una estructura que conserva su memoria ..	44
2.3- El planteamiento de una intriga inspirada en la historia .....	49
2.4- Los medios de la teatralización para subrayar lo inimitable .....	54
2.5- Tratamiento del tiempo y exposición de aspectos específicos del 68 ..	58
2.5- El movimiento y su representación: paralelos entre sus formas de resistencia .....	61
<b><u>CAPÍTULO 3: LA REPRESENTACIÓN CARNAVALESCA DEL 68</u></b> .....	67
3.1- La expresión de la cultura popular en el movimiento estudiantil .....	67
3.2- El estilo carnavalesco: resistencia a la historia oficial .....	73
3.3- La polifonía: característica esencial del estilo carnavalesco .....	82
3.3.1- La polifonía en el teatro .....	84
3.3.2 - Confrontación de las distintas voces del 68 .....	85
<b><u>CONCLUSIÓN</u></b> .....	94
<b><u>BIBLIOGRAFÍA</u></b> .....	99

Para Félix

## **Agradecimientos**

Agradezco a mi director, James Cisneros, quien supo orientarme en cada etapa de esta investigación. Sus consejos me ayudaron a encontrar un marco teórico serio y puntual para un proyecto que gozaba, en un primer momento, de mi curiosidad e intuición. Gracias por haber compartido conmigo su conocimiento de la cultura, que me abrió nuevas perspectivas y enriqueció el desarrollo de mi tesina.

Gracias al “Conseil de Recherche en Sciences Humaines” (CRSH) y a la “Fondation Roasters” por la importante ayuda financiera.

Finalmente, quiero agradecer a Édgar Duarte por su soporte en los últimos pasos de este trabajo.



## INTRODUCCIÓN

*Palinuro de México* (1977) de Fernando del Paso cuenta, entre muchas cosas, los acontecimientos del movimiento estudiantil de 1968, que terminó con la masacre de Tlatelolco. Según el presidente Gustavo Díaz Ordaz, el movimiento estudiantil constituía una amenaza al desarrollo de los Juegos Olímpicos. El 2 de octubre, desplegó todo el aparato represivo del estado para aniquilar al movimiento, causando así la muerte de centenares de personas. Esta historia fue censurada para proteger la imagen del gobierno, lo cual constituye un obstáculo a la elaboración de una historia objetiva. ¿Cómo, entonces, se debe contar este episodio que ha sido excluido de la historia oficial por la corrupción y la censura política? Nuestra tesina propone demostrar que *Palinuro de México* constituye una respuesta original a esta pregunta.

Extrañamente, Fernando del Paso elige tratar los deplorables eventos de 1968 con humor en el capítulo que constituye el clímax de la novela: “Palinuro en la escalera o el arte de la comedia”. Para entender cómo lo logró, empezaremos por demostrar que *Palinuro de México* forma parte de un corpus literario que resiste a la censura política. Luego, presentaremos el cuerpo metodológico que justifica el estudio de la historia dentro de una novela. Por fin, aplicaremos nuestra problemática a un análisis de los procedimientos literarios que permiten considerar los acontecimientos desde el punto de vista cómico.

El movimiento de 1968 fue de gran importancia, no sólo para la historia, sino también para la literatura contemporánea de México. Los estudiantes lograron cuestionar las bases del poder al revelar las lacras del PRI (Partido Revolucionario

Institucionalizado), lo cual estimuló el fin de la tregua entre los intelectuales y el gobierno. Como lo afirma Donald Shaw, “entre el periodo dominado por las ‘mafias’(finales de los 50 y principios de los 60) y los años 70 el acontecimiento decisivo no fue la publicación de un libro ni la aparición de un nuevo autor o grupo, sino la rebelión estudiantil de 1968” (204). Esto no tiene nada sorprendente, considerando que la literatura no sólo se inspira en su contexto histórico, sino que da cuenta de algunas particularidades de su época. La novela de la Onda, por ejemplo, anticipa de cierta manera el movimiento estudiantil al expresar las preocupaciones de los adolescentes. Además, se puede notar el deterioro paulatino de la hegemonía del PRI en otras novelas de los 60.

Si el movimiento estudiantil dejó huellas en la literatura de México, es sobre todo porque la censura política motivó a los autores a utilizar nuevos procedimientos literarios para contar una historia que el gobierno quería hacer caer en el olvido. “El 2 de octubre no se olvida” es el lema que inspira a los autores interesados en dar su versión de la historia. *Palinuro de México* forma parte de las obras opuestas al discurso oficial. Por lo tanto, tomaremos en cuenta un contexto literario más amplio que incluye algunas de las obras sobresalientes del 68, como *La noche de Tlatelolco* de Elena Poniatowska y *Días de Guardar* de Carlos Monsiváis. Cada una de estas obras propone contar la historia de manera singular y constituye un ejemplo pertinente de la creación de una poética que resiste al discurso oficial. Por lo tanto, pondremos especial atención en algunos de los procedimientos literarios que logran representar eficazmente el 68, como la fragmentación que recuerda la confusión de la masacre, o la creación de un espacio negativo que alude a las preguntas irresueltas.

Antes de aplicar nuestra problemática a una lectura de *Palinuro de México*, es preciso aportar aclaraciones sobre el corpus principal de nuestro estudio. La novela tiene alcances totalizadores: es decir que busca agotar todos los temas y todas las posibilidades lingüísticas. Entonces, la mejor manera de resumir su argumento es quizás citar el título del último capítulo; “Todas las rosas, todos los animales, todas las plazas, todos los planetas, todos los personajes del mundo.” No pretendemos hacer un análisis exhaustivo que abarcaría la totalidad del libro. Tampoco consideramos a *Palinuro de México* estrictamente como una novela del 68. Sin embargo creemos que contiene una de las representaciones más originales de esta historia. Este aspecto de la obra merece por lo tanto un análisis detallado.

El tema del 68 se introduce paulatinamente, y no se impone como intriga dramática antes del capítulo 24: “Palinuro en la escalera o el arte de la comedia”. Si bien esta obra de teatro se inserta perfectamente en la novela, también fue publicada de forma independiente en 1992 bajo el título de *Palinuro en la escalera*. Al estudiar la novela, prestaremos especial atención a este capítulo, ya que relata de manera insólita tanto la masacre de Tlatelolco como los acontecimientos que la preceden.

Antes de analizar la representación del 68 en *Palinuro de México*, insistiremos en el tratamiento de la historia en otras obras de Fernando del Paso. La historia de México es una fuente inagotable de inspiración para sus tres primeras novelas. Así, *José Trigo* (1966) trata del movimiento ferrocarrilero; *Palinuro de México* (1977) aborda la Revolución, la Segunda Guerra Mundial y, sobre todo, el movimiento estudiantil de 1968, mientras que *Noticias del Imperio* (1987), trata del reino de los Habsburgo en México. Pero la historia no sólo influye en la temática de sus obras, sino que inspira sus formas de representación. La lectura de *José Trigo* y de *Noticias del Imperio*, nos

permite identificar elementos constitutivos de una poética que busca “conciliar todo lo verdadero que pueda tener la historia con lo exacto que pueda tener la invención” (Del Paso, 1987, 641). Esta preocupación justifica la elección de un marco teórico que hace un paralelo entre literatura e historia.

Según Paul Veyne y Jacques Rancière, la historia no puede limitarse a seguir un método científico, sino que se construye con procedimientos literarios. Esta observación nos permite considerar la posibilidad para la literatura de resistir al silencio de la versión oficial. La censura constituye un problema para una escritura convencional de la historia, ya que imposibilita la tarea del historiador que privilegia un método de trabajo basado en la compilación de datos factibles. Al demostrar que el historiador recurre también a la imaginación y a la literatura para formular su discurso, Veyne y Rancière nos incitan a considerar que hay otras vías posibles para transmitir la historia. Sus perspectivas sobre la escritura de la historia nos dan pautas para identificar las estrategias utilizadas en *Palinuro de México* para representar el 68. Esta metodología nos permite considerar la historia como un discurso que no se limita a recopilar hechos atestados por documentos.

Paul Veyne considera el texto histórico como una intriga narrativa creada a partir de hechos factibles, pero también con explicaciones hipotéticas, por lo cual insiste en el aporte de la intuición y de la imaginación. Jacques Rancière, por su parte, encuentra en la literatura los elementos constitutivos de una “poética del saber”, que define como “l’étude de l’ensemble des procédures littéraires par lesquels un discours se soustrait à la littérature, se donne un statut de science et le signifie” (21). Nos revela que la historia puede leerse tanto en el contenido de la narración como en las distintas formas que

adopta. Su reflexión da pautas para pensar la respuesta de los escritores que buscaron nuevos procedimientos de escritura, movidos por la necesidad de contar el conflicto del 68 a pesar de la censura. Nuestro análisis de *Palinuro de México* tomará en cuenta los procedimientos de escritura identificados por ambos autores, como el equilibrio entre veracidad e imaginación, o la manera en que la forma se relaciona con el contenido de la narración. Sin embargo, sus estudios nos invitan ante todo a prestar atención a las especificidades de la historia del 68 y a la manera en que éstas inspiran la elección una poética.

Aunque cuenta hechos trágicos, Fernando del Paso elige ponerlos en escena en una farsa. Para él, se trata de una elección lógica, ya que, considera que “el movimiento en sí tuvo mucho de farsa”(Citado en Steele, p.71). Sin embargo, el hecho de contar con humor acontecimientos de actualidad, cuando el dolor de las víctimas todavía está vivo, nos pareció en un primer momento sorprendente, cuando no arriesgado. Para demostrar cómo Del Paso logró esta apuesta, resaltaremos los lazos de la farsa con los géneros bajos, y más específicamente con el carnaval medieval. Según Mijail Bajtin, lo carnavalesco designa aquello que perpetúa o conserva las formas de la cultura popular, inscrita al margen de las reglas establecidas. En *Palinuro de México*, esta forma de resistencia constituye una alternativa al discurso histórico oficial. En conjunto, *Palinuro de México* es una obra carnavalesca, y este aspecto culmina en “Palinuro en la escalera o el arte de la comedia”. La teoría de la literatura carnavalesca de Bajtin nos servirá de base para detallar el humor característico de *Palinuro de México* y comprender cómo logra ridiculizar aspectos de la historia, sin por lo tanto negar su carácter trágico.

Además, las formas de expresión de este estilo nos permiten resaltar las correspondencias del movimiento estudiantil con la cultura popular.

Este trabajo se divide en tres partes que abordan diferentes aspectos de nuestra problemática. El primer capítulo presenta la historia del movimiento de 1968, insistiendo en que la ruptura con la ideología nacional popular promovida por el PRI marca el fin de la hegemonía cultural que este partido supo mantener desde su formación. Trata igualmente de algunas de las obras que cuentan la historia de Tlatelolco, movidas por la necesidad de desmarcarse del discurso oficial que elude la historia. Subrayaremos algunos aspectos de su poética, sobre todo en los textos que buscan nuevas formas de representar la violencia, la confusión, la censura, es decir formas que aluden directamente a elementos específicos de la historia que cuentan. Estas obras proponen una respuesta original al problema planteado por el contexto de censura política: ¿cómo resistir al silencio para contar la historia de Tlatelolco? Antes de entrar en el análisis de *Palinuro de México*, observaremos la importancia de la representación de la historia en *José Trigo* y en *Noticias del Imperio* de Fernando del Paso. A partir de estas, identificaremos algunos de los rasgos sobresalientes de una poética que busca conjugar historia y literatura.

El segundo capítulo presenta las grandes líneas de las reflexiones de Paul Veyne y de Jacques Rancière sobre la escritura de la historia. Ambos demuestran que el historiador utiliza procedimientos literarios para exponer los resultados de su investigación. Volveremos sobre algunos de los procesos que han identificado, aunque sus observaciones nos dan pautas para identificar las estrategias propias para representar el movimiento estudiantil en *Palinuro de México*. Por lo tanto, haremos el lazo entre

especificidades del 68 y las formas elegidas para dar cuenta de ellas. Insistiremos, pues, en los elementos formales que hacen referencia a la censura y a la incomunicación; a la violencia y a los medios de resistencia de los estudiantes.

En el tercer capítulo, aplicaremos la teoría de la literatura carnavalesca de Mijail Bajtin a un análisis de “Palinuro en la escalera o el arte de la comedia”, en vista de demostrar cómo este estilo proporciona una manera eficaz de representar la historia. Sacando provecho de la metodología empleada en el capítulo anterior, examinaremos, en un primer momento, los puntos en común entre el carnaval medieval y las reuniones del movimiento popular de 1968, es decir entre la historia y las formas elegidas para representarla. Luego observaremos cómo el estilo carnavalesco permite crear una alternativa a la historia oficial. Por último, nos apoyaremos en el concepto de polifonía, igualmente definido por Bajtin, para analizar los discursos de los personajes en relación con las distintas ideologías que se confrontaron durante el conflicto. En la novela polifónica, los distintos puntos de vista de los personajes se confrontan sin que el autor busque unificarlos. Bajtin señala sus lazos con el carnaval, donde las reglas jerárquicas se anulan para que todos puedan expresarse libremente.

## **CAPÍTULO 1- EL CONTEXTO HISTORICO Y SUS REPERCUSIONES EN LA LITERATURA MÉXICANA**

### **1.1- El movimiento estudiantil de 1968**

En los años 60, la juventud se consolidó como un grupo capaz de cuestionar la autoridad del poder. Firmemente opuestos a la guerra de Vietnam, los jóvenes encontraban sus modelos ideológicos en los héroes de la revolución cubana: Che Guevara y Fidel Castro. En los Estados Unidos surgieron movimientos integracionistas, feministas y pacifistas mientras que, en 1968, se formaron movimientos estudiantiles tanto en París, Praga, Roma, Berlín como en México. Sus reivindicaciones se dirigían mayoritariamente en contra del autoritarismo y buscaban la consolidación de valores democráticos. Si cada país presentó un caso único, hubo importantes cambios que se produjeron a escala internacional: el aumento del éxodo rural, de la urbanización y de la frecuentación de las universidades así como el advenimiento de la cultura de las distracciones, del espectáculo y de los medios de comunicación masiva.

El abismo generacional que se cavó en medio de estos rápidos cambios se expresó, en México, por la ruptura con la “unidad nacional” promovida desde la Revolución. Parte de la sociedad quedaba apegada a la retórica gracias a la cual el Partido Revolucionario Institucionalizado (PRI) supo eliminar toda oposición durante años, mientras la capa más joven ponía en duda la perennidad del sistema. El movimiento estudiantil se formó el 22 de julio, cuando las autoridades reprimieron un grupo de alumnos del Instituto Politécnico Nacional (IPN) y de la Preparatoria Isaac Ochoterena que se enfrentaban en una bronca acerca de un partido de fútbol. Los granaderos (la policía antidisturbios), además de provocar a los alumnos, persiguiéndoles hasta sus respectivos centros de estudio, los golpearon y atacaron



también a algunos profesores. La violencia por parte de las autoridades, como lo nota Carolina Pérez Cicero, estudiante de filosofía, animó a los jóvenes a unirse para reivindicar sus derechos: “Pienso que la fuerza y la importancia del Movimiento Estudiantil se la dio la represión. Más que ningún otro discurso político, el hecho mismo de la represión politizó a la gente y logró que la gran mayoría participara activamente en las asambleas” (citada en Poniatowska, p.16). La fecha de la primera manifestación del movimiento, el 26 de julio, coincidió con la celebración de la Revolución Cubana por grupos de izquierda. Las autoridades reprimieron brutalmente la manifestación que se saldó con 7 muertos, 500 heridos y más de 200 detenidos.<sup>1</sup> Para culpar a las víctimas y justificar el recurso a la fuerza, el gobierno vinculó el movimiento con grupos comunistas que, según éste, querían perturbar la tranquilidad del país a fin de desprestigiar los Juegos Olímpicos que tendrían lugar en octubre del 68<sup>2</sup>. Así, el gobierno hizo del movimiento estudiantil un problema de Seguridad Nacional. Poco después, el cuerpo de granaderos y el ejército invadieron varias escuelas. La violación de la autonomía universitaria acrecentó el descontento de los jóvenes y los empujó a actuar.

A pesar de que la violencia gubernamental aumentaba y de los intentos repetidos de infiltrados para provocarles, los estudiantes eligieron maneras pacíficas para afirmar sus ideas y distanciarse de la actitud de las autoridades. Las medidas que tomaron fueron la reunión de miles de personas para las manifestaciones y las marchas, la distribución de volantes, la recolección de fondos y los mítines relámpagos. El ambiente que reinaba

---

<sup>1</sup> Según un manifiesto de los estudiantes, citado en el capítulo 3 del informe de la FEMOSPP, p.23.

<sup>2</sup> En *Parte de guerra*, Monsiváis se apoya en los documentos del General Marcelino García Barragán para hablar de la “Teoría de la Conjura”.

en las manifestaciones era tranquilo, cuando no era festivo, y la actitud de los jóvenes se caracterizaba por la creatividad para expresar sus ideas. Las reivindicaciones del movimiento demuestran un anhelo hacia valores democráticos: la justicia y la libertad de expresión en primer lugar. Los seis puntos del pleito petitorio eran: libertad a los presos políticos; destitución de los jefes militares Luis Cueto Ramírez, Raúl Mendiola y Armando Frías; disolución del Cuerpo de Granaderos; derogación del artículo 145 y 145 (bis) del Código Penal Federal, que prefiguran el delito de disolución social<sup>3</sup>; indemnización a las familias de los muertos y a los heridos; deslindamiento de responsabilidades de los actos de represión y vandalismo por parte de las autoridades a través de policía, granaderos y ejército.

Si bien el diálogo público siempre les fue negado a los estudiantes, algunos representantes del gobierno se habían reunido con miembros del Consejo Nacional de Huelga (CNH) a partir del 28 de septiembre. “El mismo 2 de octubre, por la mañana, se había efectuado una entrevista entre las dos partes” (Revueltas, 1978, p.76). Sin embargo, en el espacio público, el gobierno recurrió a la fuerza, esta vez con mayor intensidad, para aniquilar el movimiento que, en la opinión del presidente Gustavo Díaz Ordaz, amenazaba turbar el buen desarrollo de los Juegos Olímpicos. La Plaza de las Tres Culturas, donde los jóvenes estaban reunidos junto con habitantes de los edificios, vendedores ambulantes y otros curiosos que se juntaron a la muchedumbre para escuchar el discurso del CNH, se volvió pronto el teatro de una masacre. Mientras francotiradores apuntaban hacia la muchedumbre desde los techos de los edificios que

---

<sup>3</sup> Según Carlos Monsiváis, estos artículos fueron “implantados al principio de la Segunda Guerra Mundial para contener a los agentes del fascismo y el nazismo, y dejados allí para facilitar los golpes a los comunistas” (1999, 159).

rodeaban la Plaza, tanques y soldados del ejército, policías y miembros del batallón paramilitar “Olimpia”, acorralaron a los estudiantes y otros civiles reunidos pacíficamente. No se sabe muy bien cuántas personas fallecieron, pero la mayoría de las fuentes no oficiales estiman que fueron entre 300 y 400<sup>4</sup>.

El final trágico del movimiento dejó muchas preguntas sobre el número de muertos, y sobre quiénes fueron los responsables de la masacre. La prensa nacional no se preocupó por investigar los acontecimientos: al contrario, minimizó el número de muertos y acusó a los estudiantes de haber provocado la masacre. En su informe de gobierno del primero de septiembre de 1969, Díaz Ordaz asumió la entera responsabilidad de la matanza en vez de exigir una investigación rigurosa de los hechos. Lo hizo porque, en su opinión, la matanza era totalmente justificada ya que el movimiento representaba una amenaza contra la paz, además de difundir una imagen negativa ante la comunidad internacional en vísperas de los Juegos Olímpicos. El presidente, pues, no reconoció su culpabilidad, además de negar la responsabilidad de otros miembros del gobierno. Habrá que esperar años para que sean accesibles datos acerca de los responsables de tales brutalidades y de cuáles fueron las órdenes que se dieron, datos que posibilitan una mejor comprensión de este episodio decisivo de la historia contemporánea de México. Pero lo cierto es que si distan mucho las cifras gubernamentales de las fuentes no oficiales, nunca se sabrá, a causa de la corrupción y de la censura, el número exacto de las víctimas que fallecieron ese día. A este respecto, Carlos Monsiváis habla de “la política de ocultamiento del gobierno” que resume así: “No sólo se rebajan las cifras, también se desaparecen cadáveres, se amedrenta a los

---

<sup>4</sup> En *Postdata*, Octavio Paz da la cifra que publicó el periódico inglés *The Guardian*: 325 muertos. (251)

familiares de las víctimas, se minimiza la matanza hasta encajonarla en un ‘mero episodio de sangre’” (1999, p.242).

Después del 2 de octubre, el movimiento perdió poco a poco su ánimo: al miedo se añadió la pérdida de los líderes, quienes en su mayoría murieron o fueron encarcelados. Después de consentir a una “tregua olímpica” del 12 al 28 de octubre, los estudiantes dejaron poco a poco de reunirse. El movimiento terminó oficialmente el 4 de diciembre con el regreso a clases y la disolución del CNH. Así, el movimiento de 68 fue aplastado pero dejó profundas huellas en el país. Reveló la incompetencia del PRI para llevar a cabo la diversificación económica y social iniciada con la formación de este partido, su carácter corrupto y autoritario y su incapacidad de resolver conflictos dentro de los límites de las leyes constitucionales (Halperin Donghi, 316). El sucesor de Díaz Ordaz, Luis Echeverría (1970-1976), consciente de la necesidad de cambiar, pretendió encaminarse hacia la democracia. Sin embargo, su “política de apertura” no logró instaurar grandes cambios en la sociedad. La violenta represión de una manifestación estudiantil el 10 de junio de 1971, que causó la muerte de más de treinta personas, probó nuevamente la incapacidad del gobierno de actuar según sus propias leyes. Habría que esperar hasta el año 2000 para ver una alternativa en la escena política cuando el PRI, después de 71 años en el poder, perdió las elecciones a favor del Partido de Acción Nacional (PAN). Entonces, el presidente Vicente Fox (2000-2006) creó la Fiscal Especial para Movimientos Sociales y Políticos del Pasado (FEMOSPP). Tenía el mandato de investigar los crímenes contra los derechos humanos, cometidos durante la “guerra sucia” librada contra los comunistas y los rebeldes en los 60 y sobre todo en los 70 y los 80. Uno de sus mayores logros fue acusar a Luis Echeverría de genocidio por las masacres de Tlatelolco y del jueves de Corpus Christi (el 10 de junio de 1971).

Desgraciadamente, nunca fue juzgado, por cuestiones técnicas. A 40 años del movimiento, cuando se reúnen 30 000 personas en México para rendir homenaje a los jóvenes caídos en el 68, los responsables de la matanza gozan todavía de impunidad.

El cambio más tangible del 68, pues, no se dio en la esfera política, sino a nivel ideológico. Para la clase intelectual, significa el fin de la tregua con el gobierno. Según Carlos Fuentes, “la ruptura más clara y digna de la inteligencia con el poder represivo la protagonizó Octavio Paz al renunciar al cargo de embajador de México en la India a raíz de la matanza de Tlatelolco” (1971, p.160).

### **1.1.2- La anticipación del movimiento en la literatura de los 60**

Si bien el movimiento estudiantil se desarrolló a lo largo de los meses de julio a octubre del 68, en él se expresaron ideas que se venían gestando desde mucho antes. Por lo tanto, no resulta extraño observar en la literatura anterior a este año algunos gérmenes de la nueva conciencia que se iba a afirmar con el movimiento estudiantil. El movimiento literario de la Onda, surgido a mitades de los años 60, fue formado por jóvenes que querían romper con la novela de la Revolución, introduciendo formas menos solemnes en la narrativa y utilizando un lenguaje que imita el habla de los adolescentes. Las primeras novelas de esta corriente son *Gazapo* (1965) de Gustavo Sainz, como también *La tumba* (1964) y *De perfil* (1966) de José Agustín. Algunos críticos (Ruffinelli, 1981; Brushwood, 1984) comparten la idea de que la literatura de la Onda anticipa el movimiento estudiantil porque rompe con los modelos tradicionales promovidos por el gobierno. Además, su temática toca la vida de los adolescentes, expresando las preocupaciones de este grupo cada vez más importante. Es también la novela que se ambienta en la ciudad, espacio más relacionado con las reivindicaciones

del 68, que el campo, vinculado con el tema de la revolución. El choque generacional se expresa en el habla irreverente de los adolescentes y en la popularidad de temas tabúes como la droga y el sexo; o de temas que expresan las inquietudes y los intereses de los jóvenes como la guerra de Vietnam y el “rock and roll”. Estas nuevas preocupaciones dejan ver el creciente deseo de libertad de la juventud que más tarde protagonizará el movimiento estudiantil. Según Monsiváis,

La Onda es el primer movimiento del México contemporáneo que se rehúsa *desde posiciones no políticas* a las concepciones institucionales y nos revela con elocuencia la extinción de una hegemonía cultural. Tal hegemonía se surte, en términos generales, en la visión gubernamental de la Revolución Mexicana y se concreta en el impulso nacionalista [...] Los jipitecas anticipan y resumen un proceso: al renunciar al nacionalismo se proponen, sin mayores afanes teóricos, la construcción de opciones (*Amor perdido*, 235).

Esta búsqueda de alternativas por parte de los escritores de la Onda deja entrever la reivindicación de un cambio profundo en la sociedad mexicana. Sin embargo, la novela de la Onda no es la única donde se puede observar una realidad cambiante que contiene los gérmenes de la nueva conciencia expresada en el ‘68. En *José Trigo* (1966) Fernando del Paso explora nuevas técnicas lingüísticas y trata también de otros movimientos populares: las luchas de los ferrocarrileros y la Guerra Cristera. Además, la degradación de la Revolución ya se hace patente en *La muerte de Artemio Cruz* (1962) de Carlos Fuentes, mientras que en *Los relámpagos de agosto* (1964) Jorge Ibargüengoitia satiriza las andanzas de los grandes héroes antes alabadas en la novela de la Revolución. Observamos, pues, en la literatura de los 60 ciertos elementos que tomarán importancia en la crisis del 68: la afirmación de la juventud que busca alternativas a los modelos tradicionales, la formación de movimientos populares opuestos al autoritarismo y, de manera general, el debilitamiento de la hegemonía política y cultural.

## **1.2- “El 2 de octubre no se olvida”: la escritura como resistencia**

El resumen histórico que hemos visto deja claro que la crisis del 68 participa en la pérdida de la hegemonía del PRI. Ahora, vamos a definir el contexto histórico literario vinculado con estos eventos. Las obras que tratan de Tlatelolco invitan a una reflexión sobre la relación entre la literatura y la historia<sup>5</sup>. Por una parte, demuestran que tanto los libros de historia como los textos literarios pueden dar cuenta de una realidad social cambiante y así constituir una rica fuente de conocimiento histórico. Por otra, plantean importantes preguntas en cuanto al compromiso del intelectual con la realidad histórica en la que vive. Además, al constituir una memoria del 68, afirman la posibilidad para la literatura de presentar una alternativa al silencio de la historia oficial.

La búsqueda de una verdad histórica no sólo se encuentra en la temática sino que inspira una renovación formal: la importancia de las respuestas irresueltas y la dificultad de conocer la historia dejan huellas en los sistemas de representación. Los autores recurren a procedimientos literarios que hacen patente la necesidad de contar la historia o se valen de la forma para aludir a una realidad difícil de expresar con palabras. Otros

---

<sup>5</sup> Este trabajo no enfoca la totalidad del amplio corpus sobre Tlatelolco, sino que abarca algunas de las obras sobresalientes. Estas son: *México 68: Juventud y revolución* (1978) y *El Apando* (1969) de José Revueltas; “La disyuntiva mexicana” (1971) de Carlos Fuentes; *Parte de guerra, Tlatelolco 1968: documentos del general Marcelino García Barragán; los hechos y la historia* (1999) de Julio Scherer García y Carlos Monsiváis; *Rehacer la historia: análisis de los nuevos documentos del 2 de octubre en Tlatelolco* (2000) de Carlos Montemayor; *Postdata* (1970) de Octavio Paz; *'68* (1993) de Paco Ignacio Taibo II; *La noche de Tlatelolco: testimonios de historia oral* (1988) de Elena Poniatowska; *Días de guardar* (1970) de Carlos Monsiváis; *Compadre Lobo* (1976) de Gustavo Sainz y, por supuesto, *Palinuro de México* (1977) de Fernando del Paso.

crean un espacio negativo donde la dificultad de representar el pasado se evidencia por la ausencia y por un cuestionamiento de sus propios procedimientos de escritura. Además, se nota una intención crítica que busca nuevas formas de expresión.

La escritura es también, desde cierto punto de vista, una manera de proseguir la lucha desobedeciendo al silencio impuesto por el Estado. Abordar el tema del 68 y su final horrible con intención crítica es una forma de afirmar que los valores democráticos reivindicados por los estudiantes siguen vigentes y que se seguirán defendiendo. Es también la prueba de que la literatura puede liberarse del control estatal.

Insistiremos, en un primer momento, sobre la manera en que la censura motivó a los intelectuales a escribir para dar otra versión de los hechos. Luego, resaltaremos la importancia del testimonio como fuente documental primaria, ya que proporciona datos complementarios a una historia difundida por los periódicos y demás fuentes de información oficiales. Además, enfocaremos algunos elementos de una nueva poética que busca dar una versión no oficial de la historia, tanto en el testimonio como en otros géneros. Veremos cómo los autores exploraron los procedimientos literarios que pueden representar eficazmente las particularidades de esta historia, entre otras la censura que querían denunciar.

Después de la matanza, varios intelectuales denunciaron la baja calidad de la información difundida por los periódicos. La posición crítica que adopta Monsiváis a este respecto puede resumir el descontento general: “Incapaces de informar críticamente, incapaces siquiera de informar, los periódicos en México [...] contribuyeron al lujo y la magnificencia de la Represión [iniciada en] julio” (citado por Brewster, p. 41). Las reacciones de los escritores al contexto de corrupción, represión y censura no se hicieron esperar. Fueron varios los que apoyaron al movimiento como ciudadanos o con escritos



que denunciaban la corrupción y la violencia estatales. Monsiváis, por ejemplo, además de participar en las marchas y asambleas, difundió informaciones sobre el movimiento a través de su puesto de coordinador de la revista *La Cultura en México*. Elena Poniatowska escribió artículos en apoyo a los estudiantes. Carlos Fuentes no hesitó, desde París, en condenar la matanza del 2 de octubre en una carta de protesta publicada en *Le Monde*. Octavio Paz, al renunciar a su puesto de embajador de India después de enterarse de la masacre de Tlatelolco, se convirtió en un importante protagonista de la historia, aunque no haya participado en el conflicto. Se disoció, además, de la celebración de las Olimpiadas al retirarse del encuentro de poetas que se llevaría a cabo en el marco de la Olimpiada Cultural (Volpi, 370). El 3 de octubre, mandó el poema “México: Olimpiada de 1968” a los coordinadores del Programa Cultural de la Olimpiada, para protestar contra la matanza y disociarse de las acciones del gobierno.

José Revueltas fue uno de los intelectuales más comprometido con el movimiento estudiantil: desde el principio del conflicto participó activamente en las asambleas y pasó la mayoría de su tiempo en Ciudad Universitaria (CU) escribiendo o discutiendo con los estudiantes. Contribuye a la explicación del 68 con una reflexión sobre el carácter revolucionario de la acción estudiantil. Su pensamiento se fundamenta en gran parte en el concepto de la “autogestión universitaria” que se define en *México 68: Juventud y Revolución* (1978). Según Revueltas, la Universidad no debería ser únicamente el lugar donde se adquiere una educación, sino que debe proporcionar la posibilidad de desarrollar y expresar una conciencia crítica, que está en la base de la transformación de la sociedad. Pero encima de la discusión teórica, las notas del escritor relatan y recrean un momento decisivo en la historia de México. Los textos escritos en el 68 definen los ideales y las intenciones del movimiento, a la vez que denuncian la

falsedad de las alegaciones de Días Ordaz, según las cuales el movimiento quería frustrar la realización de los Juegos Olímpicos (54).

En el 71, Fuentes publicó una serie de ensayos reunidos en *Tiempo Mexicano*. “La disyuntiva mexicana” discute las causas y los efectos del movimiento en la sociedad mexicana. Demuestra que el PRI gobierna en detrimento de la libertad política y de la justicia social reivindicadas por la Revolución, por lo cual la “unidad nacional” proclamada por este partido ya no se justifica. Fuentes analiza el desarrollo del conflicto y la escena política de México en los años posteriores.

Años después del conflicto, todavía se busca restablecer la verdad de los hechos. *Parte de guerra, Tlatelolco 1968* (1999) reúne las reacciones de Julio Scherer García y de Carlos Monsiváis a los documentos del general Marcelino Barragán. A partir de las revelaciones del ex-general, Scherer García presenta, en “El tigre Marcelino”, una versión más completa de la historia al revelar la participación y la responsabilidad del gobierno. Por ejemplo, prueba la participación del batallón “Olimpia”, cuyos miembros estaban disfrazados de civiles y se identificaban gracias a un pañuelo o guante blanco. En “El 68: las ceremonias del agravio y la memoria”, Monsiváis hace la crónica definitiva del movimiento estudiantil, y, esta vez, lo analiza a la luz de las pruebas puestas a su disposición, antes de retratar las siete lecturas que hasta entonces se hicieron del movimiento<sup>6</sup>. Critica el comportamiento de Díaz Ordaz, quien cree en la “Teoría de la Conjura”, según la cual grupos comunistas iban a desprestigiar los Juegos Olímpicos. Además, describe el proceso que consiste en provocar el conflicto para poder acabar con el complot antes de que empiece: a medida que aumenta la represión, los estudiantes

---

<sup>6</sup> La segunda versión del libro: *Parte de Guerra II: Los rostros del 68* (2001) propone una octava lectura.

están cada vez más dispuestos a actuar, pero de forma pacífica, lo que da paso a nuevas provocaciones orquestadas por el gobierno, y así sucesivamente hasta el 2 de octubre.

La escritura de *Rehacer la historia: análisis de los nuevos documentos del 2 de octubre de 1968 en Tlatelolco* (2000), fue motivada por la intención de Carlos Montemayor de presentar una alternativa a la versión oficial del 2 de octubre. El autor hace la autopsia de documentos dados a conocer entre 1993 y 1999, provenientes de la Secretaría de la Defensa Nacional, de los archivos del Canal 6 de julio, de los informes estadounidenses de inteligencia militar desclasificados en el 98 y de los partes militares de Marcelino Barragán publicados por Sherrer García y Monsiváis. El análisis de estos documentos establece que el ejército recibió órdenes cruzadas para provocar y justificar la balacera. El autor plantea la dificultad de reconstituir una historia a partir de documentos que han sido falsificados o manipulados para servir los intereses de los tenientes del poder. A pesar de reconocer los aportes de los nuevos documentos, demuestra que la historia completa no se ha escrito todavía a causa de la corrupción y de la censura. Falta conocer cuáles fueron las ordenes que recibió el ejército y establecer con seguridad quiénes fueron los responsables de esta tragedia.

A pesar del contexto de censura política, que imposibilita conocer toda la historia, y quizás gracias a éste, la literatura sobre Tlatelolco es extensa y sus formas muy variadas. “El 2 de octubre no se olvida” es el lema que motiva la escritura sobre el ‘68. No pretendemos presentar una lista exhaustiva de estas obras que van desde el testimonio y el ensayo, hasta la novela y la poesía, sino subrayar el impacto de este acontecimiento histórico “parteaguas” para la literatura mexicana.

La mayor contribución de Paz a la literatura sobre Tlatelolco se encuentra en *Postada* (1970), una serie de ensayos que conforman el epílogo de *El laberinto de la soledad*<sup>7</sup>. En estos, Paz denuncia la masacre de Tlatelolco, a partir de la cual retoma su examen de la sociedad mexicana, a la vez que subraya la importancia de revisitar la historia con una perspectiva crítica. Paz vincula el recurso a la violencia con el ritual de expiación azteca. Al enfocar el carácter sangriento del sacrificio precolombino, demuestra que la historia de Tlatelolco revela una constante: la violencia autoritaria que se origina en el imperio Azteca. Demuestra que la identificación del mexicano al mundo azteca está basada en una mentira que oculta su carácter hegemónico y violento para justificar la unidad nacional. Para Paz, la reacción primitiva del PRI revela no sólo su incapacidad de gobernar según las leyes constitucionales, sino que destruye la imagen de la nación moderna difundida ante la comunidad internacional a la víspera de los Juegos Olímpicos. “La matanza de Tlatelolco nos revela que un pasado que creíamos enterrado está vivo e irrumpe entre nosotros” (253). La violencia gubernamental es la consecuencia directa de la intransigencia del PRI, que se niega a realizar un esfuerzo autocrítico, perdiendo así la posibilidad de renovarse. En vez de estar atento a las demandas democráticas del movimiento, reafirmó su autoritarismo de la forma más brutal. Así, al revelar la mentira que ha mantenido viva la hegemonía, Tlatelolco abre nuevas posibilidades para el discurso crítico. Efectivamente, el movimiento y su final

---

<sup>7</sup> *Postdata* fue publicada en 1970 por la editorial Siglo Veintiuno. En este libro de ensayos, Paz retoma el tema de la conferencia que dio en la Universidad de Texas, Austin, el 30 de octubre de 1969 (Hackett Memorial lecture), es decir una reflexión sobre lo ocurrido en México desde que escribió *El laberinto de la soledad*. (Paz, 2004, p.235). En 1993, *Postdata* se añadió al *Laberinto de la soledad*.

trágico estimularon una toma de conciencia expresada no sólo por el pueblo, sino en los escritos críticos de los intelectuales.

Dentro de las obras sobre Tlatelolco, el testimonio ocupa un lugar preponderante al constituir una rica fuente de informaciones que puede suplir los documentos oficiales. Por ejemplo, *Tlatelolco, reflexiones de un testigo* (1969) de Gilberto Balam Pereira y *Los días y los años* (1971) de Luis González de Alba, ambas escritas en la cárcel de Lecumberri, ofrecen la perspectiva de los presos políticos.

A más de veinte años del movimiento, '68 (1993) de Paco Ignacio Taibo II da una versión muy personal del movimiento estudiantil, desde su primer día, el 26 de julio, hasta su fin, a principios de diciembre. Sus memorias permiten entender el estado de ánimo de los jóvenes del 68 y el carácter popular de los mítines y las marchas. El autor insiste en la importancia de participar en la creación de esta historia. El proyecto inicial de una novela, que “nunca le saldrá”, dio paso a la redacción de las memorias del autor, que insiste en que sus recuerdos personales no son suyos, sino que deben ser compartidos para encontrar el lugar al que pertenecen: la memoria colectiva. La sucesión de preguntas es característica de su estilo: sirven tanto para subrayar la importancia de las preguntas irresueltas como para demostrar el miedo y las sospechas crecientes entre los estudiantes.

*La noche de Tlatelolco* (1971) de Elena Poniatowska es una recopilación de voces grabadas que presenta un mosaico de los eventos. Más que una simple serie de testimonios, la obra de Poniatowska se convierte en una de las más originales sobre el 68. Ante el desafío de contar la historia para resistir a la censura, la autora nos da a conocer la perspectiva de los oprimidos. Además, la verdad sobre Tlatelolco se lee en la

disposición del texto donde se deja una historia para retomarla más adelante o en la elección de las notas que acompañan las fotografías. Se puede ver una intención crítica en la imagen de un niño muerto a la que se adjunta una denuncia: “¿Quién ordenó esto? ¿Quién pudo ordenar esto? Esto es un crimen.” A la vez la pregunta repetida puntúa la necesidad de cuestionar la historia. Para crear una memoria colectiva Poniatowska recurre a la fragmentación que alude directamente a la destrucción y la confusión de la masacre (Sorensen, 2007).

Hemos visto que el testimonio, además de ofrecer la perspectiva de los que presenciaron los eventos, contiene también elementos poéticos; en la estructura del texto o en la repetición de preguntas, por ejemplo. *La noche de Tlatelolco* no sólo es el texto más leído, sino también uno de los más logrados en cuanto a la experimentación formal. Antes de abordar la poética de Fernando del Paso vamos a observar algunos de los procedimientos literarios que se encuentran en otras obras.

Revueltas no escribió ninguna obra de ficción sobre el movimiento. Sin embargo, durante su estancia en la prisión de Lecumberri, donde pasó dos años y medio por su implicación con el movimiento, escribió *El Apando* (1969). Esta novela corta critica la enajenación del individuo controlado por el poder. Podemos suponer que los acontecimientos del 68 inspiraron esta historia que se puede leer como la alegoría de una sociedad presidida por un régimen autoritario.

Durante los meses del movimiento, Carlos Monsiváis publicó varios artículos a favor de los estudiantes en *La cultura en México* (Brewster, 40) pero *Días de Guardar* (1970) es su primer libro sobre el 68. Esta crónica se construye con recortes de periódicos, testimonios, canciones, refranes y fragmentos de discursos de miembros del Estado que se consideran con ironía corrosiva. En este *collage*, la reflexión altamente

crítica del autor se enriquece al relacionar los eventos del 68 con celebraciones tradicionales, eventos culturales y manifestaciones políticas anteriores. En las primeras páginas, el texto que acompaña las fotos sin comentarlas ya pone el énfasis en el aspecto contracultural de la crónica. A la vez, anuncia la “renovación del lenguaje a partir del silencio” (Monsiváis, 2006) que corresponde a la intención de resistir a la censura, de presentar una alternativa al discurso oficial que oculta la historia. El estilo periodístico parodia los recursos de los medios masivos de comunicación a fin de denunciar los mecanismos de la desinformación y desacreditar el discurso oficial. Se pone el énfasis en el carácter popular y contracultural de las marchas al rescatar las expresiones orales, los corridos, los refranes y al subrayar la importancia de la conquista del espacio público.

En *Compadre Lobo* (1976) de Gustavo Sainz, la referencia tardía al movimiento de 1968 subraya su ausencia en el resto de la novela. Como las demás novelas de la Onda, ésta no se aprecia por su valor político y tampoco tiene como temática central el movimiento estudiantil de 1968. Sin embargo, contiene una referencia a uno de sus momentos más importantes: la gran manifestación del silencio, donde marcharon miles de estudiantes sin pronunciar una palabra. Aunque aparece sólo a cuatro páginas del final, este pasaje deja una fuerte impresión tanto en los personajes como en el lector. Los primeros se enteran a la vez del movimiento estudiantil y de la importancia que tiene en sus vidas cuando, al salir de una exposición, ven la manifestación del silencio: “No sabíamos que al salir de la galería [...] íbamos a topar con esa muchedumbre, representación de lo irrepresentable, visión de lo invisible...” (370). Si no trata el tema a fondo, Sainz explica esta ausencia con la idea de lo irrepresentable y de lo invisible, ausencia que quizás simboliza la censura, un elemento importante de la historia del 68.

La crítica ve en los escritos sobre el 68 un punto de partida para la búsqueda de una nueva poética, que siguió siendo una preocupación de la literatura posterior. Tlatelolco dejó huellas en las estrategias utilizadas para representar la violencia y la censura política. Jean Franco (1979) observa la herencia de Tlatelolco en *Los periodistas* de Vicente Leñero y *La cabeza de la hidra* de Carlos Fuentes, ya que ambas proponen nuevas formas de criticar la realidad política. La primera, una novela-testimonio que narra el *putsh* contra la dirección del periódico *Excélsior*, depende de la verosimilitud garantizada por la presencia del autor, en la escena que describe, para defender la libertad de la prensa. La estrategia de Fuentes, al contrario, consiste en valerse de la ausencia de verosimilitud para defender la libertad del artista: es el único que puede resistir a la alienación causada por la manipulación de información dentro de la sociedad. Ryan Long (2005) demuestra cómo se crea un espacio negativo en *Cadáver lleno de mundo* (1971) de Jorge Aguilar Mora y *La guerra de Galio* (1991) de Héctor Aguilar Carmán. La primera resiste a una conclusión de la trama y hace evidente la distancia entre las palabras y sus referentes; la segunda trata de la imposibilidad de representar la perspectiva del desaparecido.

### **1.3- Equilibrio entre historia y literatura en la poética de Fernando del Paso**

Hemos visto algunos elementos poéticos utilizados por varios autores para representar la crisis del 68. Ahora nos interesa resaltar que la búsqueda de una poética comprometida con la historia es una constante para Fernando del Paso (1935). El escritor resume así su teoría de la escritura:

¿Qué sucede –qué hacer- cuando no se quiere eludir la historia y sin embargo al mismo tiempo se desea alcanzar la poesía? Quizás la solución sea [...] tratar de conciliar todo lo verdadero que pueda tener la historia con lo exacto que pueda tener la invención. En otras palabras, en vez de hacer de un lado la



historia, colocarla al lado de la invención, de la alegoría, e incluso al lado de la fantasía desbocada... Sin temor de que esa autenticidad histórica [...] no garantice ninguna eficacia poética... (Del Paso, 1987, p.641)

Estos comentarios sobre el método de trabajo que él privilegia, incluidos en *Noticias del Imperio*, pueden ayudar a comprender la poética de *Palinuro de México*. La voluntad de conjugar historia y literatura es típica de la obra de Del Paso que busca, según Fiddian (1990, p.151) hacer la síntesis de los antónimos. Sin embargo, como veremos en el segundo capítulo, “historia” y “poesía”, a pesar de sus diferencias, no se pueden considerar estrictamente como opuestos. En la escritura se revelan las semejanzas de estos dos campos, que se pueden reunir en un mismo discurso.

La literatura sobre el 68 es una muestra del proceso de democratización de la cultura que, según Monsiváis, se inició muchos años antes, cuando, a la par de un creciente deseo de modernidad, la cultura empieza a ser cada vez más asequible para todas las capas de la sociedad (1991). La popularidad del tema en las letras da cuenta de la autonomía del intelectual respecto al aparato estatal, de la necesidad para muchos de contar la historia, de analizarla o criticarla. A nuestro parecer, al buscar nuevas formas de representación para resistir a la censura política, se aborda de manera indirecta otro aspecto del proceso evocado por Monsiváis. La democratización de la cultura pasa también por el reconocimiento de que “literatura” e “historia” no son necesariamente opuestas, sino que emplean procesos de creación donde una verdad puede expresarse, sea en un libro de historia o en una obra literaria. A este respecto, *Palinuro de México* trata los acontecimientos del 68 con humor, constituyendo una de las representaciones más originales de esta historia.

Las tres primeras novelas de Fernando del Paso se inspiran en la historia de México: *José Trigo* (1966) trata de la huelga ferrocarrilera de 1958-1959, además de abordar la Guerra Cristera (1927-1928). *Palinuro de México* (1977) alterna entre la Revolución, la Segunda Guerra Mundial y la historia de la medicina y tiene una importante parte sobre el movimiento estudiantil de 1968. *Noticias del Imperio* (1987), que trata del reino de Maximiliano y Carlota de Habsburgo en México, es la única que se ha clasificado como novela histórica y es también su obra más aclamada por la crítica. Antes de hablar de *Palinuro de México*, nos interesa resaltar algunas de las estrategias literarias utilizadas en las demás novelas.

*José Trigo* cuenta varias historias, como la de una batalla de la Guerra Cristera o la de los ferrocarriles, pero trata sobre todo de luchas obreras: el movimiento de 1858-1959 y la huelga de 1960. José Trigo llega al campamento oeste durante esa huelga y, tras haber sido testigo del asesinato de Luciano, el líder sindical, desaparece misteriosamente. El narrador llega al campamento en búsqueda de “la historia de un hombre que se llam[a] José Trigo, o José Trigo, da lo mismo porque lo que vale es la historia de los hombres” (11). A medida que va recorriendo el pueblo preguntando por José Trigo, el narrador recolecta testimonios sobre esta historia. La búsqueda de José Trigo es el motivo que permite contar las luchas de los ferrocarrileros desde el punto de vista del pueblo: los habitantes de los campamentos olvidados por el resto de la sociedad son los que “[ponen] las palabras”. Simboliza la búsqueda de una historia no oficial, la resistencia a los esfuerzos de los tenientes del poder para suprimir la historia, que sobrevive en la memoria colectiva. José Trigo no aparece como un personaje bien definido, incluso su existencia se cuestiona en varias ocasiones. Es un personaje simbólico: representa la historia del campamento y sus habitantes, los desaparecidos, los

sin voz, los que se identifican con él cuando cuentan: “nosotros que éramos José Trigo...” (514). La búsqueda del protagonista, pues, nunca termina: tanto como la historia del movimiento ferrocarrilero, la suya debe ser revisitada. La trama, por ser inconclusa, parece remitir a la imposibilidad de hacer una historia completa.

El verdadero personaje de la novela es el lenguaje, que se muestra bajo sus formas más variadas en las enumeraciones, los juegos de onomatopeyas, los neologismos, la recuperación de anacronismos, la mezcla de expresiones orales y populares, la acumulación de términos enciclopédicos, etc. Esta exploración enfatiza el poder de la creación verbal, que es la base constitutiva de la memoria. Como afirma Buenaventura: “lo que vi lo cuento con sólo mis palabras, y con nada más que mis palabras” (253).

Sin embargo, Donald Shaw acierta en recordarnos que la clave para entender la novela está en el análisis de Dagoberto Orrantia, quien demostró que la estructura piramidal de la obra, así como los distintos personajes, tiene correspondencias con la mitología azteca. Además, Shaw observa que al relacionar la historia del ferrocarril, que marca el inicio a la industrialización de México, con la mitología azteca, la acción de la novela se sitúa dentro de un tema universal: el conflicto tradición-modernidad (Shaw, 205).

*Noticias del Imperio* trata de la Invasión francesa y del Imperio de Maximiliano de Austria y Carlota de Habsburgo que terminó, pocos años después de su fundación, con la ejecución del emperador. La novela fue motivada por el deseo de Fernando del

Paso de dar a los emperadores el lugar que merecen en la historia mexicana.<sup>8</sup> Los capítulos pares están compuestos por una narración cuya objetividad recuerda el texto histórico, por la correspondencia de personajes ficticios y por escenas imaginarias que se esfuerzan en presentar una versión plausible de los hechos. Los capítulos impares ofrecen una retrospectiva de los hechos a través de los monólogos de Carlota, quien en 1927, poco antes de morir, los rememora desde el castillo de Bouchout. La discusión historiográfica, presente en mayor o menor grado desde el principio, se define claramente poco antes del final. Está sobreentendida, por ejemplo, en “Así es, Señor presidente”, cuando Benito Juárez, al examinar las notas de su secretario, cuestiona la exactitud de cada dato, indicando cómo un detalle falso o impreciso puede llegar a modificar la historia. Su suspicacia parece apuntar a la posibilidad y aun la necesidad de cuestionar la validez de cada información contenida en las fuentes documentales. Ahora, si estas indicaciones fueran respetadas al pie de la letra, nunca se acabaría con la investigación para empezar la escritura, sin la cual no se puede hacer historia. Esta escena deja adivinar que una verdadera “Historia Universal”, tal como lo piensa el autor, no sólo es imposible, sino indeseable; pero que existen muchas historias que dependen del espacio y la perspectiva desde los cuales son escritas (638).

El relato de Carlota opone al ideal de una historia objetiva la perspectiva de la locura, que permite, gracias a su tendencia a la exageración, tener una versión completamente diferente de los hechos. Los pensamientos de esta mujer recluida en el Castillo de Bouchout están completamente orientados hacia el pasado. El personaje se

---

<sup>8</sup> Ver Del Paso, 1987, pp. 643-645.

considera a sí misma como “un presente eterno y sin principio, la memoria eterna de un siglo congelada en un instante” (362). Carlota se acuerda de todos los acontecimientos que marcaron su vida, la mayoría de los cuales son históricos. A través de sus monólogos se reconstruye una historia liberada de las normas y convenciones, una historia que sólo obedece a las leyes de la imaginación. Al recordar el pasado, Carlota se toma la libertad de reinventarlo. Este personaje, a diferencia de los que preconizan una investigación rigurosa, hace la apología del papel de la intuición y de la invención en la composición de la historia. A la vez, nos ofrece una visión más humana, que corresponde al deseo del autor de darles sepultura a los emperadores mexicanos. Si bien no fueron enterrados en México “como todos sus héroes y sus traidores” (643), Del Paso logra darles una sepultura en las letras mexicanas.

*Noticias del Imperio*, a diferencia de *José Trigo* y *Palinuro de México*, se ha clasificado dentro del género de la nueva novela histórica, por su intención de “explorar los procesos históricos más profundamente que los historiadores profesionales” (Shaw, 1999, p.208). Sin embargo, la preocupación por encontrar procedimientos literarios capaces de reunir una verdad histórica con elementos imaginarios nos parece una constante en las tres primeras novelas de Del Paso. Es este aspecto el que nos interesa indagar en *Palinuro de México*, tomando en cuenta las particularidades del 68: ¿cómo dar cuenta de una historia censurada? ¿Cuáles son las estrategias literarias elegidas para hablar a la vez de la vitalidad del movimiento estudiantil, de su final trágico, y del silencio impuesto por el gobierno?

#### **1.4- *Palinuro de México*: el 68 en el contexto de una novela totalizante**

En *Palinuro de México*, los grandes períodos históricos se abordan a través de las historias de los seres queridos de Palinuro. El tío Esteban participó en la Primera Guerra Mundial antes de emigrar a América y el abuelo Francisco cabalgó al lado de Pancho Villa en contra de los federalistas durante la Revolución mexicana de 1910. Pero el momento que más se profundiza, y el único protagonizado por Palinuro y sus compañeros, es el movimiento estudiantil. Más que referir a los acontecimientos o describirlos, Fernando del Paso los recrea en una obra de teatro. “Palinuro en la escalera o el arte de la comedia” es la puesta en escena de la lenta agonía del protagonista, después de que haya sido atropellado por un tanque en una manifestación estudiantil. La estructura de la pieza, compuesta de seis actos, sigue el desarrollo de la trama en la cual Palinuro sube poco a poco la escalera para llegar a su cuarto. Cada piso corresponde a un acto: la planta baja al prólogo o primer acto, los cuatro pisos a los actos dos a cinco, y el desván al epílogo o sexto acto. La lentitud con la que pasa de un piso a otro da tiempo para evocar los acontecimientos sobresalientes del movimiento estudiantil. Entre la planta baja y el desván, los momentos más importantes de esta historia son presentados a través de un espejo deformante que no deja de mostrar lo que estaba en juego en el 68. La intención de parodiar el mundo real queda anunciada en la construcción de dos planos que se complementan: el plano dicho de “la realidad” donde se encuentran Palinuro y los vecinos del edificio donde vive, y el de “la fantasía” donde Arlequín, Scaramouche, Colombina, y demás personajes de la *commedia dell’arte*, se mueven en el espacio público. La fantasía interrumpe la realidad para congelarla, recrearla, burlarse o dolerse de ella, imitarla o prefigurarla (13). Ambos planos retoman el lenguaje popular

así como las formas e imágenes que Mijail Bajtin observa en el carnaval medieval. El recurso a la cultura popular es el medio para dar una versión no oficial de la historia.

La puesta en escena de los sucesos del 68, aunque aparece casi al final, constituye el clímax de la novela. Sin embargo, como señala Jorge Ruffinelli, *Palinuro de México* no se puede definir únicamente como una novela que relata los sucesos del 68 ya que “sus metas y alcances [...] van a la ‘novela absoluta’ del siglo XX en América Latina, una novela que intenta abrazarlo todo y llegar a los límites posibles del ejercicio literario [...] inspirado sin duda por la empresa magistral de James Joyce” (1981, p. 51). Efectivamente, Tlatelolco es sólo uno de los muchos temas que aborda y, de todas formas, pensar *Palinuro de México* exclusivamente en relación con su temática es limitarse a decir demasiado poco. Como dice Ruffinelli, “*Palinuro de México* puede compararse a otras novelas mexicanas como una catedral a las iglesias: no importa cuanta perfección o imperfección haya en la primera, tendrá grandiosidad y la empresa de haberla creado concitará legítimamente una mayor admiración” (1981, p.51).

*Palinuro de México* aborda tanto el tema de la historia y de la ciencia como el de la cultura. Querer resumir el argumento de esta novela en pocas palabras es una tarea imposible, pero quizás el tema más destacado, si hay que elegir sólo uno, es el de la medicina. Pasión compartida por el autor y varios personajes claves, la medicina es presentada desde un punto de vista histórico. Es, además, una ciencia capaz no sólo de curar, sino de revelar la distancia entre las palabras y sus referentes, y de rendir homenaje a la vida. Muy ligado al tema es el cuerpo que se revela en la novela en todo su esplendor. Instrumento de juegos eróticos, el cuerpo en *Palinuro* trasciende todos los tabúes para celebrar el amor entre Palinuro y su prima Estefanía, y el amor a la vida. Es un cuerpo capaz de desdoblarse en la persona de “Yo”, Fabricio, Molkas y el primo

Walter, que encarnan varias facetas de un mismo personaje: Palinuro. Es un cuerpo que a la vez absorbe y se propulsa en el mundo no sólo en su relación con el sexo, el amor, la vida, la degradación y la muerte, sino en su aclamación del arte.

En “La cofradía del pedo flamígero” Palinuro y “yo” hacen un concurso donde sus pedos toman los tonos de los pardos de Antonio van Dyck, los 25 colores de la paleta de André Derain, los de los crisantemos de Odette en *À la recherche du temps perdu* de Proust, o adquieren la forma de la arquitectura de Gaudí. Un ojo es capaz de multiplicarse para tener todas las expresiones de los cien ojos de vidrio del coronel, uno de los cuales acaba en un lugar inesperado, que recuerda a “Las gracias y desgracias del ojo del culo” de Quevedo para sufrir una invocación con bisturí a “Un perro andaluz” de Buñuel. En suma, se trata de un cuerpo grotesco, elemento muy importante del estilo carnavalesco de la novela.

*Palinuro de México*, pues, es mucho más que una novela del 68, pero contiene también una audaz representación de este momento clave para la historia mexicana. Lejos de conciliar el análisis sociopolítico con un estilo narrativo ameno, Fernando del Paso conjuga representación histórica, crítica y estética, en una puesta en escena que logra conciliar la ironía, el humor y la parodia con la historia. Uno de los rasgos sobresalientes de *Palinuro de México* es haber presentado los hechos recién ocurridos en una farsa, de haber sabido provocar la risa a pesar de tratar de hechos trágicos.

Mientras muchos críticos reconocen la importancia de la historia en *Palinuro de México*, como en otras novelas de Del Paso, así como del estilo carnavalesco, ninguno insiste en el vínculo que une estos dos elementos claves. Nos parece esencial subrayar este lazo para comprender la manera en que la historia y la literatura comparten el espacio del libro. En el próximo capítulo, nos apoyaremos en el pensamiento de Paul



Veyne y de Jacques Rancière sobre la escritura de la historia, para demostrar que “historia” y “poética” no son antagónicos, sino disciplinas distintas, capaces de intercambiar sus poderes para relacionarse con una verdad. En otras palabras, la escritura de la historia debe recurrir a procedimientos literarios y la literatura puede ser una fuente de conocimiento histórico. Al pensar la historia en su relación con las letras, ambos autores nos sugieren maneras de descubrir cómo puede convivir con la invención, la alegoría y las múltiples formas en que se expresa una visión carnavalesca del mundo. Nos ayudan a pensar cómo, al elegir el carnaval para resistir la censura de la historia, la escritura de Fernando del Paso tiene correspondencias con el mismo movimiento popular que representa. En el último capítulo, volveremos a la teoría de la literatura carnavalesca de Mijail Bajtin para demostrar que el humor particular que la caracteriza constituye una manera eficaz de representar la historia del 68. Nos esforzaremos en resaltar ciertas formas de resistencia del carnaval que todavía funcionan en el movimiento estudiantil para oponerse a la violencia política. Además, el concepto de polifonía, igualmente definido por Bajtin, nos servirá para analizar los personajes, tomando en cuenta las distintas ideologías que expresan.

## CAPÍTULO 2- UNA POÉTICA QUE CONSERVA LA MEMORIA DEL 68

“Palinuro en la escalera o el arte de la comedia”, el capítulo 24 de *Palinuro de México*, presenta la estructura de una obra de teatro, a la vez que recurre a procedimientos narrativos para dar una visión panorámica de la historia del 68.<sup>9</sup> Esta pieza alterna entre dos planos: el de “la realidad” y el de “la fantasía”. El plano de la realidad se ubica en el interior del edificio de la Plaza de Santo Domingo, donde Palinuro sube la escalera a rastras para llegar a su cuarto, después de haber sido atropellado por un tanque en una manifestación estudiantil. Con él se encuentran “yo” que es a la vez narrador y personaje, así como amigo y doble de Palinuro; Estefanía, su prima y amante; sus vecinos: el doctor, el burócrata, el policía, el cartero, la vecina del 15 y la portera. En el plano de la fantasía “que congela a la realidad, que la recrea, que se burla y se duele de ella y que la imita o la prefigura” (p.805), se encuentran los personajes de la commedia dell’arte: Arlequín, Scaramouche, Pierrot, Colombina, Pantalone, Tartaglia, El Dottore, El Capitano Maldito, a los cuales se añade la Muerte que presenta sus múltiples facetas gracias a sus diferentes disfraces. Si bien los momentos sobresalientes del movimiento estudiantil son presentados en la commedia dell’arte, los personajes de la realidad los comentan y dan cuenta de aspectos importantes de la historia al ser prototípicos de la sociedad mexicana.

---

<sup>9</sup> Esta parte de la novela fue publicado por el Editorial Diana bajo el título de *Palinuro en la escalera* en 1992. Si bien su lectura sigue siendo interesante fuera del contexto de la novela, hemos elegido analizarla como parte de ésta. Por una parte, nos parece más enriquecedor estudiar el tema de Tlatelolco, que se profundiza en este capítulo, a la luz de los demás pasajes de la novela donde se aborda. Por otra, al considerar “Palinuro en la escalera o el arte de la comedia” estrictamente como una obra de teatro, arriesgaremos perder de vista elementos de su composición, ya que el recurso a procedimientos narrativos sigue siendo importante en esta parte de *Palinuro de México*.

“Palinuro en la escalera” fue censurada: la parte donde se toca el Himno nacional y aquella en que Palinuro torea con la bandera mexicana se tuvieron que modificar para que no se prohibiera la puesta en escena en nombre de la ley sobre el escudo, la bandera y el himno nacionales.<sup>10</sup> Sin embargo, en lo que toca a la historia, la obra logra resistir la censura impuesta sobre la matanza de Tlatelolco. A poco más de 40 años de la tragedia, todavía faltan muchas informaciones para hacer una historia completa de los sucesos del 68; basta pensar en la organización de la represión, en los desaparecidos y en el número de muertos, no sólo durante la matanza del 2 de octubre, sino a lo largo de los dos meses del movimiento estudiantil.

Con “Palinuro en la escalera”, Fernando del Paso parece afirmar la necesidad de contar la verdad a pesar de la imposibilidad de conocer enteramente la historia. En este capítulo, nos interesa ver cuáles son las estrategias utilizadas para enfrentar esta situación. Nuestro análisis no propone una lectura de la historiografía del 68, sino que busca entender cómo la literatura puede contar los eventos que fueron censurados. Para comprender la manera en que esta obra literaria participa en la creación de la memoria

---

<sup>10</sup> La representación de “Palinuro en la escalera” cerca del Campo de Marte de la Ciudad de México provocó protestas por parte del ejército. En una entrevista con María Guadalupe Sánchez Robles, Fernando del Paso cuenta cómo se representaron escenas problemáticas :

Era una parte donde se tocaba el Himno Nacional, y otra parte donde Palinuro torea con la Bandera Nacional. Entonces, tanto Mario Espinoza como Sergio Belén me dijeron: 'Mira, si tú quieres dejamos esto, lo dejamos, pero te lo advierto, te advertimos que en menos de 24 horas nos van a cerrar el teatro porque la ley dice esto y esto, y mencionaba la ley [sobre el escudo, la bandera y el himno nacional]. En lugar de tocar el Himno Nacional, se tocó el Sargent Pepper's, Palinuro toreó con un sarape, que es también muy mexicano. Y la solución que le dio Espinoza a eso de la ley era muy llamativa: bajaba un cartel, en cierto momento muy grande y ancho y rodeada de foquitos de colores, en el cartel estaba escrita la ley dichosa con respecto al uso del Himno nacional y de la bandera, es muy clara la ley al respecto. (Sánchez Robles, sin página)

del 68, partiremos de las reflexiones de Paul Veyne y de Jacques Rancière sobre la escritura de la historia, que nos permiten identificar paralelos entre literatura e historia.

### **2.1- La historia en la frontera de la ciencia y de la literatura**

En *Comment on écrit l'histoire*, Paul Veyne demuestra que la historia no se puede considerar estrictamente como una ciencia, ya que no tiene un método. Retomaremos los principales elementos que lo llevan a considerar que los procedimientos de escritura de la historia se inspiran más en la labor literaria que en la científica. El autor toma el ejemplo de la caída de un objeto para demostrar una de las diferencias fundamentales entre la experiencia histórica y la experiencia científica. Las leyes científicas pueden determinar la caída de un cuerpo, pero en la nada: es porque se disocian de las situaciones concretas que pueden funcionar como fórmulas matemáticas. A cambio la historiografía, que Veyne considera como una intriga dramática, describirá la caída del cuerpo, esforzándose en reconstruir su trayectoria tomando en cuenta los obstáculos que percutió. El historiador quiere hacer comprender cada elemento de la intriga y no solamente los que se pueden explicar mediante fórmulas científicas.

Si el método del historiador no está fijado por leyes estrictas, el objeto de su estudio no es tan fácil de cercar como se tiende a pensar. La historia, que solemos escribir con mayúscula, tiene un valor objetivo, pero indeterminado: esta “Historia” no puede ser escrita porque no remite a un referente preciso. En la escritura “il n'existe que des «histoires de...»” (p.38) donde los eventos se inscriben en una serie fuera de la cual no tienen sentido. Como la historia no tiene articulación natural, los hechos no tienen importancia en sí: su valor relativo depende de lo que el historiador quiere contar, es decir de la intriga.

La historiografía tradicional se interesaba en los grandes acontecimientos como las guerras, las revoluciones y la vida de los reyes. A cambio, el autor llama lo *non évènementiel* al campo de los acontecimientos todavía no reconocidos como tales; como las regiones, las mentalidades o la locura, que designa el terreno de la nueva historia. Para ésta, las intrigas posibles son ilimitadas. Una vez elegida, la trama corresponde al punto de partida desde el cual el historiador orienta su mirada. Determina el ángulo desde el cual se arrojará luz sobre tal o cual aspecto de la historia, pero siempre será imposible dibujar un geometral que nos la mostrara enteramente. La historia es descripción y en ningún caso puede representar el pasado en su totalidad porque es “conocimiento por huellas” (Veyne, 1971, p.103).

Apoyándose en los documentos, que constituyen puntos de descanso obligatorios en el itinerario elegido, el historiador se esfuerza en trazar los caminos que, lógicamente, los llevan de un punto a otro. Así, busca descubrir cuál es la mejor explicación para comprender un evento pasado. La explicación histórica consiste en hacer el relato de los antecedentes de un evento dado, es decir en mostrar el desarrollo de la intriga. Veyne utiliza el término “retrodicción” para designar este proceso de reconstrucción. Para llevarlo a cabo, el historiador recurre tanto a los hechos factibles que atestan los documentos, como a la analogía, a la intuición y a la imaginación que permiten suplir las lacras documentales. La historia busca decir la verdad pero no nos hace ver el pasado en directo: es diégesis y no mimesis.

La delicada labor de elegir una intriga, imprescindible para escribir la historia, fue eclipsada demasiadas veces en nombre de las convenciones según las cuales ésta era determinada por el espacio y el tiempo. Para Paul Veyne, la historia total no tendría por qué preocuparse de estos límites: nos revela un nuevo terreno para la historiografía que

es infinito, tanto como el número de intrigas posibles es ilimitado. El tiempo no es esencial a la historia: no es su objeto, sino el medio en el cual se desarrollan intrigas históricas. En vez de contar la historia de Francia o la del siglo XV, el futuro de la historia se encuentra en su capacidad de desprenderse de los límites espaciales y cronológicos para concentrarse en los ítems (como la ciudad o las mentalidades). Si las unidades de tiempo y de lugar son abolidas, la unidad de intriga pasa a ser esencial. El primer deber del historiador no es, pues, tratar su sujeto, sino inventarlo. Para ser completa, la historia debe desprenderse de tres limitaciones: la oposición contemporáneo/histórico, la convención del continuum y la óptica *évènementielle*, que confina la historia al relato de las guerras y de la vida de los reyes.

Para Paul Veyne, el texto histórico, al igual de la novela, es anecdótico pero aspira a alcanzar la verdad y no la belleza o la rareza: en el texto histórico la “novela” es verdadera, lo cual la dispensa de ser cautivadora. Su reflexión nos permite observar paralelos entre la literatura y la historia. Desde un principio, ambas se exponen mediante la escritura y se dedican a hacer una narración que depende de la elección de una intriga. Cuando la literatura se interesa en hablar de una verdad histórica tiene las mismas limitaciones que la historia: el autor no puede observar con sus propios ojos el conjunto de los hechos que conforman su campo de investigación, porque éstos pertenecen al pasado. Por más realista y objetivo que sea, no puede mostrar todas las facetas de la historia y tampoco reproducirla perfectamente. Sin embargo, ambas se encuentran más allá de los documentos porque buscan explicar, es decir, de acuerdo con la significación que Paul Veyne le da a esta palabra, describir y contar enteramente la intriga. No se limitan a analizar los hechos que han dejado huellas en los documentos. Si el historiador rellena los vacíos mediante la “retrodicción”, el escritor tiene una libertad más grande

para completar su intriga: su labor puede darse el lujo de ser creativa. Pero cuando, además de la belleza y la rareza, le interesa la verdad, su compromiso es doble: su obra tiene que ser cautivadora, además de integrar suficientes elementos verdaderos para que tenga un valor histórico.

Paul Veyne nos da pautas para comprender cómo, en cualquier texto que trate de historia, se construye una intriga en el equilibrio de los datos observables y de las explicaciones que recurren a la imaginación para hacer el lazo entre los hechos factibles. Como veremos a continuación, Jacques Rancière subraya la necesidad de encontrar una poética que se renueva constantemente para inventar formas de relatar una verdad histórica. Las observaciones de ambos autores enriquecen nuestra comprensión de la poética de Fernando del Paso, que busca colocar la historia al lado de la invención, de la alegoría, y de la fantasía (Del Paso, 1987, p.641).

En *Les noms de l'histoire: essai de poétique du savoir*, Jacques Rancière sigue la evolución de una escritura que recurre a diferentes estrategias a medida que el sujeto y el objeto de la historia cambian. Define la “poética del saber” como “l'étude de l'ensemble des procédures littéraires par lesquels un discours se soustrait à la littérature, se donne un statut de science et le signifie” (21). Rancière se interesa en la escritura de la nueva historia, la de las largas duraciones de la vida de los anónimos, que sucede a la vieja historia, que trataba de los grandes eventos y los grandes personajes, de las guerras y de la vida de los reyes. La nueva historia no puede aferrarse a los grandes eventos ni tampoco limitarse a presentar solamente hechos verificables. Los últimos podrían ser representados en cuadros por unos gráficos que son como un lenguaje universal donde las palabras servirían tan sólo para comentarlos. Pero como dice Rancière, “inviter la science historique à substituer au langage trompeur des histoires la langue universelle

des mathématiques, c'est l'inviter à mourir sans douleur, sans s'en rendre compte" (17).

La historia se articula a través del relato, lo necesita para existir.

La nueva historia pertenece a la edad de la ciencia, de la literatura y de la democracia. Es porque se mantiene en el lugar de la homonimia, es decir, porque es a la vez ciencia e historia que puede reunir en un solo discurso las exigencias de un triple contrato. El contrato científico la obliga a descubrir el orden escondido bajo un orden aparente; el contrato narrativo exige la escritura de procesos complejos en una historia legible que contiene principio y fin, personajes y eventos; y el contrato político requiere de la nueva historia, contemporánea del advenimiento de la democracia, que se ocupe de nuevos sujetos y de nuevos eventos, utilizando métodos apropiados para descubrir la verdad sin dejar de presentar una narración accesible. La nueva historia no opone ciencia y arte. Al contrario, se construye en la frontera de la ciencia y de la literatura.

El capítulo titulado "Le roi mort" trata del pasaje de la crónica de la vida de los reyes y de la historia sabia o *événementielle* a la nueva historia que se concentra en las estructuras, en los espacios de civilización, en las largas duraciones de la vida de las masas y en las dinámicas del desarrollo económico. El título refiere a la muerte de la historia de los grandes acontecimientos y de los reyes, cuando pasamos de la persona del rey, que simboliza el encuentro entre la legitimación científica y la legitimidad política (la autoridad política del rey legitima su discurso), al "renacimiento de los pobres". Como la historia ya no puede encontrar su legitimidad gracias al sujeto, tiene que encontrar nuevas formas de relacionarse con la verdad.

Basándose en la teoría de Benveniste (*Problèmes de linguistique générale*), que opone el sistema del discurso al del relato, según el uso de los verbos y el uso de las



personas, Rancière explica cómo estas dos formas de narrar intercambian sus poderes para crear un nuevo régimen de verdad. En la historia *événementielle*, la narración se encuentra enmarcada por el discurso que la comenta y la explica. La nueva historia, a cambio, construye un relato en el sistema del discurso. Los tiempos del discurso, el presente y el futuro, se imponen en el relato para dar a su objetividad la certidumbre que le faltaba para ser “más que una historia”. Rancière examina, pues, la manera en que los tiempos internos al relato, es decir el tiempo de la fábula y el tiempo de la narración, se relacionan con tiempos externos, es decir los tiempos históricos. Al considerar los últimos, Rancière hace referencia a la clasificación de Fernand Braudel, que los divide en tres categorías: el tiempo de las largas duraciones o de las estructuras, que trata, por ejemplo, de los marcos geográficos, de las realidades biológicas o de fenómenos ideológicos; el tiempo de la coyuntura, en el que el cambio es perceptible, como el tiempo de la historia de la revolución industrial o de la revolución burguesa; por fin el tiempo de los acontecimientos, o tiempo de la historia *événementielle*, que trata de los hechos más visibles pero menos significantes de la historia.

Siendo el paradigma de la nueva historia la Revolución francesa, Rancière considera que su escritura tiene que enfrentar el problema de la toma de palabra y de poder de los pobres que quieren escribir su historia y gobernar su destino. A partir de este momento el discurso histórico prescinde de la autoridad del rey, que bastaba para conferirles a las palabras un estatuto de verdad. Las mismas palabras de la historia no garantizan de por sí esta relación a la verdad. Rancière menciona la impropiedad de ciertos términos, como burguesía, que no son contemporáneos de lo que nombran y las palabras vacías, como proletariado, a las cuales ninguna idea determinada está ligada. Pero, la declaración de la “no relación” de las palabras de la historia a sus realidades es,

en última instancia, el suicidio de la ciencia histórica. Por lo tanto, no le basta al historiador contar las revoluciones, por ejemplo, sino interpretarlas, es decir relatar los eventos y los discursos que las fundan y las explican. Al revelar el sentido de las palabras de la historia, su discurso las vincula a la verdad que nombran.

En “Le récit fondateur”, Rancière explica cómo, en *L'Histoire de la Révolution française*, Michelet inventa el paradigma republicano-romántico, capaz de arreglar el problema del exceso de las palabras. En el relato de la fiesta de la federación, el historiador se describe como el que tuvo en sus manos las “cartas de amor” de los pobres a la patria. Luego, nos muestra lo que dicen: no su contenido, sino el poder que se expresa en ellas. Michelet nos ofrece un cuadro donde se manifiesta el sentido de la revolución: el advenimiento de la patria. Con el cuadro del pueblo silencioso, inventa el arte de hacer hablar a los pobres haciéndoles callar. Michelet prefiere el relato anti-mimético al discurso indirecto. Rancière subraya, por lo tanto, que la historia debe optar por la diégesis, que tiene una relación más estrecha con la verdad que la mimesis. Michelet hace pasar el habla de los pobres de un régimen de verdad mimético a otro diegético, donde la voz del pueblo no es la de los oradores. Utiliza la literatura para dar un estatuto de verdad al papelerío de los pobres. Los dos procedimientos literarios a los que recurre: una puesta en reserva del habla y un desplazamiento de su cuerpo, lo designan como algo inimitable, y así el contenido de la narración recibe la marca de la verdad.

En el relato de la revolución francesa, Michelet inventa una poética apropiada para contar el advenimiento de la patria, arreglando el habla excesiva de los pobres con la imagen muda del pueblo reunido. No retoma las palabras del pueblo, sino que crea una imagen que nos hace ver el sentido que se expresa en ellas: el retrato del pueblo nos

muestra la formación de la patria. Lo que le hace falta a la historia de la edad democrática es encontrar su poética, la que pueda dar cuenta de su especificidad. Para Rancière, ésta tiene que inspirarse en revolución literaria:

là où le roman dit adieu à l'épopée [...] où acte est pris de la défection des grands livres de vie et de la multiplicité des langues et des modes de subjectivisation [...] il [faut] s'attacher aux logiques nouvelles inventées par la littérature pour tenir ensemble les trajets de l'individu et la loi du nombre, les petites lueurs du quotidien et la flamme des textes sacrés [...] voir chez Flaubert comment, du non-sens d'un nom estropié (Charbovari), sort l'histoire de vies mutilées; suivre chez Joyce les pérégrinations du nouvel Ulysse, insulaire, urbain et trompé par son épouse, tournant en rond dans sa ville de colonisé. (201-202)

Concluye que hablar de literatura cuando se trata de la escritura de la historia es subrayar el hecho de que la historia, al rehusar ser reducida al idioma de los números y de los gráficos, aceptó que su exposición recurriera a los procedimientos por los cuales la lengua común produce y comunica sentido. “Le problème n'est donc pas de savoir si l'historien doit ou non faire de la littérature mais laquelle il fait” (203).

Para analizar la representación del movimiento estudiantil en *Palinuro de México*, tomaremos en cuenta las ventajas que presenta el relato anti-mimético para contar una historia censurada. Sin embargo, el ensayo de Rancière nos invita ante todo a pensar la manera en que la forma de un texto sirve de soporte a su contenido. Nos esforzaremos, pues, por cercar los procedimientos literarios elegidos para contar la historia del movimiento estudiantil, teniendo en cuenta sus particularidades.

Lo que llama nuestra atención en los textos de Paul Veyne y de Jacques Rancière es sobre todo la concepción de la historia como algo que no se puede mostrar enteramente y que se articula mediante procedimientos literarios. No pretendemos ampliar una visión de la historia ni profundizar un cuestionamiento epistemológico, sino

considerar ciertos elementos que comparte con la literatura para analizar los procedimientos de escritura de *Palinuro de México*, que participan en la creación de una memoria del 68. Subrayar la imposibilidad de una historia total en un texto científico nos ayuda a considerar su representación en una novela, no en términos de su verosimilitud sino por su capacidad de crear una memoria, de constituirse como “el presente de una ausencia”; es decir de tomar en cuenta la ausencia del objeto representado.

### **2.2- Anticipación del 68 y de una estructura que conserva su memoria**

El argumento de *Palinuro de México* es difícil de resumir porque aborda varios temas y cuenta varias historias. No hay una línea argumental que atraviesa la novela de principio a fin. Muchas veces, la intriga se desvanece para dejar al lenguaje y a la creación narrativa el papel principal. El movimiento estudiantil que, salvo en contadas excepciones, no aparece antes del capítulo 23, “La cofradía del pedo flamígero”, es identificado a menudo como el principal tema de la novela.

Sin embargo, su puesta en escena, como lo veremos luego, empieza con el planteamiento de la intriga. Recordemos que para Paul Veyne, la elección de la intriga es una parte fundamental de la labor del historiador. Es también un aspecto primordial en *Palinuro de México*, que contiene varias alusiones anticipatorias del 68. Los pasajes con referencia al movimiento antes de su puesta en escena en “Palinuro en la escalera o al arte de la comedia”, son pocos pero significativos, ya que permiten entender la libertad con la que se considera el espacio y el tiempo como una constante de la novela. Estos elementos se construyen a menudo según la voluntad de los personajes, lo cual les permite a Estefanía y Palinuro decidir caminar en la ciudad un domingo por la noche desde el lago “hasta la Plaza Mayor, un sábado en la mañana, cuando [...] ya había

llegado el tiempo [...] de los estudiantes, el tiempo de las manifestaciones y los culatazos, el tiempo [...] en que Palinuro, como el piloto de Eneas, ya no sabría distinguir el día de la noche” (p.123). Desde entonces, a la vez que entendemos que el nombre del protagonista es retomado de la *Eneida*, se nos anuncia su muerte en una manifestación estudiantil. Sin embargo, a pesar de cruzar en el camino el momento de su muerte, Palinuro no muere en el instante porque vive simultáneamente en distintas épocas. En efecto, como se lee en la segunda referencia al movimiento, Palinuro puede, según voltee la cara, mirar de un lado a los años 50 y del otro al 68, “cuando [ve] a los estudiantes lanzarse a las calles para pedir que se acabe con la miseria, la ignorancia y el hambre...” (137) Así no nos extrañamos cuando le pregunta a “yo”, su doble: “¿Me acompañarás en la manifestación?” (137-138) a pesar de que ésta indique que conoce el futuro. El general comparte la capacidad de vivir simultáneamente en varias épocas: torturó estudiantes en la Plaza de las Tres Culturas cuando la masacre todavía no ha ocurrido en la novela.

“La Cofradía del Pedo Flamígero”, el capítulo anterior a la pieza de teatro, trata más directamente del movimiento. El título hace referencia a la primera parte del capítulo, donde Palinuro y “yo” hacen un concurso de pedos. La segunda parte es la que más nos interesa, ya que sirve para introducir la historia del 68. Empieza con la diatriba de Palinuro a la oligarquía y a los políticos. A través de ésta, describe desordenadamente lo que provocó el descontento de los jóvenes mexicanos. Encontramos una similitud con la explicación histórica de Veyne, que consiste en relatar los antecedentes de un evento dado, y este pasaje donde Palinuro identifica las causas que provocaron la formación del movimiento estudiantil. Su crítica concierne principalmente a los que se oponen al movimiento, a los mismos que defendieron durante la revolución los valores

democráticos retomados por los estudiantes, a quienes ahora “[les] tienen miedo” (793). Describe además varios acontecimientos, a veces como si ocurrieran en el momento en que habla, otras como si ya hubieran pasado o como si estuvieran todavía por venir. Notamos ya en los pasajes anteriores el mismo tratamiento del tiempo. Lo esencial para la escritura de la historia, como queda señalado por Veyne, no son las unidades espaciales ni temporales, sino la unidad de intriga. Estamos ante un relato que no se limita a respetar la cronología de los hechos: el tiempo aparece como un elemento de juego y no como el objeto de la historia. A cambio, el énfasis está puesto en la trama que se introduce paulatinamente.

Al final del capítulo 23, Palinuro viaja a la Cueva de Caronte con el propósito de encontrar todos los huesos de un esqueleto humano. Esta búsqueda, que sirve de puente entre la crítica de Palinuro y la puesta en escena del 68, anuncia, por su simbolismo, la construcción de una memoria. En la aventura de la Cueva de Caronte se puede anticipar la necesidad de encontrar en la forma, y no sólo en el contenido de la obra, una manera de representar la historia. El esqueleto es símbolo de muerte, pero también de perduración, ya que los huesos no se descomponen como la carne y pueden conservarse en condiciones favorables durante milenios (Cazenave, p.657). El hecho de que Palinuro encuentra varios huesos pero no el esqueleto completo funciona a manera de prolepsis: anuncia la búsqueda de una memoria que no se reconstituye enteramente, sino de forma parcial y fragmentada.

Esta búsqueda simbólica remite a la necesidad de investigar para encontrar las huellas de la historia, antes de proceder a su escritura. Suelen encontrarse en buena parte en los documentos, pero en la historia del 68 éstos son tan débiles como algunos de los huesos de la Cueva que se descomponen al contacto del aire. Los documentos oficiales

no están intactos: están en parte saboteados o desaparecidos, cuando no son simplemente confidenciales. Si el historiador procede a lo que Veyne llama la “retrodicción” para contar una historia a partir de los documentos, el escritor utiliza la ficción para dar una versión no menos verdadera de la historia. Si bien su relato comprende una gran parte de invención, esto no le impide presentar todos los hechos que conoció al término de una investigación cuidadosa<sup>11</sup>. El esqueleto, que nunca se recupera por completo, alude a la dificultad de recomponer una historia fraccionada por la censura y el sabotaje de documentos.

El difícil ensamblaje del esqueleto da paso a la labor creativa que busca reunir las partes de una historia en un texto cuya fragmentación no deja de referir a la dificultad de realizar esta reconstrucción. La literatura permite inscribir este problema en la estructura del texto, y no sólo en su contenido. Es un ejemplo de lo que Rancière llama “les logiques nouvelles de la littérature” (1992, 201), uno de los elementos de una poética capaz de dar cuenta de la especificidad de la historia. Así, la aventura que empieza en la Cueva de Caronte parece prolongarse en “Palinuro en la escalera o el arte de la comedia”. Como se puede leer en la primera didascalía de la pieza: “La realidad es Palinuro, que comenzó arrastrándose en la Cueva de Caronte y nunca más se levantó” (805).

Los huesos, por ser la última huella terrestre de los difuntos, se consideran como los gérmenes posibles de una resurrección del cuerpo. Además, ciertas culturas los utilizan en rituales que celebran la victoria del miedo a la muerte (Cazenave, pp.486-

---

<sup>11</sup> No insistiremos bastante en este aspecto: nos parece que la cantidad de acontecimientos representados en la obra bastan para dar cuenta de una investigación rigurosa.

487). Respecto a la memoria del 68, utilizar las imágenes de restos humanos para superar el miedo a la muerte sirve también para resistir al olvido. ¿Cómo hacer hablar a los muertos? Si no se puede escuchar sus voces, hay que buscar las huellas de su existencia pasada. Del Paso recurre a un procedimiento parecido al que subraya Rancière en el relato de la fiesta de la federación. Si Michelet logra transformar lo dicho en algo visible, Del Paso crea una imagen que nos muestra una ausencia de palabra. La imagen muda de los huesos no sirve para hablar sencillamente *de* los muertos, sino que guarda su memoria: es la presencia material de los que están condenados al silencio. Logra hacer hablar a los muertos al apuntar a la imposibilidad de conocer sus palabras. La imagen de los huesos demuestra la necesidad de recordar lo que el testigo mudo no puede contar. Así, Palinuro, “que nunca más se levantó”, comparte el propósito de la obra. Si sigue arrastrándose en la escalera es para acordarse: “¡Se trata de no olvidar, eso es todo! Quiero alargar esta humillación y estos dolores por horas, por días si es necesario, para no olvidarme nunca...” (818).

Extrañamente, la muerte de Palinuro ocurre al final de la novela a la vez que precede a su escritura. En el capítulo 25, el protagonista escribe una novela junto con su prima Estefanía. La novela acaba por confundirse con el hijo que van a tener, es decir Palinuro, y, por lo tanto, con la misma novela *Palinuro de México*. El protagonista simboliza no sólo la necesidad de recordar, sino la necesidad de dar una nueva vida a la historia a través de la escritura. La materialización de la muerte, ya que marca el primer paso para el recuerdo, es la escritura. Así la muerte de Palinuro salva la memoria de los muertos de Tlatelolco, tanto como salva la vida del resto de la tripulación en la *Eneida*.

Con todo, las primeras referencias al ‘68 funcionan a manera de prolepsis: anuncian la muerte del protagonista y la historia del 68, es decir los temas del penúltimo



capítulo. El modo por el cual se definen los límites espacio-temporales anuncia la fragmentación característica de la obra de teatro, que se desdobra entre “realidad” y “fantasía” y que presenta simultáneamente acontecimientos que ocurrieron en distintos momentos y lugares.

### **2.3- El planteamiento de una intriga inspirada en la historia**

En “Palinuro en la escalera o el arte de la comedia”, el mundo de Palinuro, contagiado por sus juegos y llevado por sus fantasías sufre un tremendo cambio cuando el protagonista se deja arrastrar por sus sueños y pierde el control sobre la realidad, que “nunca volverá a ser la misma” (p.871). La puesta en escena de los sucesos del 68 constituye el clímax de la novela: según Fernando del Paso, “Fue [...] la experiencia terrible de 1968 la que marcó definitivamente la novela, la que dio, pues, un rumbo final, un desenlace; y la que sirvió para armar un capítulo pivote, yo lo llamo así, porque la novela gira alrededor de él” (Roffé, pp.3-4). Además, este capítulo marca un punto de ruptura con el resto de la novela. En primer lugar, veremos que empieza con el planteamiento de la intriga, mientras que en el resto de la novela la trama es más difícil de cercar. En segundo lugar, observaremos que la novela explora nuevos procedimientos literarios al pasar del género narrativo al género teatral.

Ya señalamos la importancia de definir la intriga dramática como una preocupación compartida por el historiador y el escritor. Si la historia del 68 se introduce lentamente a lo largo de la novela, en “Palinuro en la escalera” se insiste en precisar el tema de la obra. Recordemos que el conflicto empieza con una pelea entre estudiantes de dos preparatorias acerca de un partido de fútbol. El movimiento estudiantil se forma para oponerse a la brutalidad con la que las autoridades intervinieron para poner fin a la

pelea. En el “prólogo”, o primer acto, de “Palinuro en la escalera”, los personajes de la *commedia dell’arte* representan este incidente.

Muerte-Autor: Lo que acaban ustedes de ver, señoras y señores, damas y caballeros, verduleros y costureras, ingenieros y monjas, es un avance de la obra “Palinuro en la escalera”. Este pequeño episodio se titula a su vez “La Pelea entre dos Escuelas”. Gracias a esta pelea, tuvimos conflicto estudiantil, tuvimos personaje y tuvimos obra... [...] los invito a ser personajes de esta obra [...] No se preocupen por los vestuarios: aquí, en mi carreta y como ustedes han visto, tengo todo para que se disfracen [...] ¡Y por supuesto, señoras y señores, hacendados y prostitutas: de lo que tienen que decir, hay que preocuparse todavía menos! ¡Todo se inventa! Lo único que hay que saberse [...] es el argumento... Palinuro en la escalera... Palinuro golpeado por un tanque: ¡eso es todo! ¡así de simple! (808)

Hay que advertir que el conflicto estudiantil precede la obra y hace posible su creación. Al presentar una recapitulación de la escena, la Muerte no sólo insiste en la importancia de plantear la intriga, sino que nos da a entender que está íntimamente ligada con la historia del 68: “Gracias a esta pelea, tuvimos conflicto estudiantil, tuvimos personaje y tuvimos obra”. “Palinuro en la escalera” es una ficción, pero la razón por la cual el protagonista se arrastra en la escalera remite al referente de la obra: Palinuro quiere contar cómo o, mejor dicho, por qué fue golpeado por un tanque. No quiere curar sus heridas, tampoco quiere que sus amigos lo ayuden a subir la escalera: lo único importante para él es contar lo que pasó en el Zócalo. El argumento central es éste: un personaje quiere contar la historia del 68. Él mismo afirma su objetivo: “¡Se trata de no olvidar, eso es todo!” (818), lo cual nos recuerda el lema “2 de octubre no se olvida”, impulsor de una escritura que busca resistir a la censura. Es lo que sugiere La-Muerte-Autor quien, al hacer hincapié en el argumento imaginado por el autor: “Palinuro en la escalera”, no elude la historia, ya que la “Pelea entre dos Escuelas” remite al primero de una serie de acontecimientos que realmente ocurrieron. Esta referencia nos indica la

verdadera intriga de la obra: el movimiento estudiantil. Entonces no todo es inventado, como pretende La-Muerte-Autor, sino el acontecimiento que menciona, “Palinuro golpeado por un tanque”, inspirado en la historia e imaginado para poder contarla. Lo que se inventa, pues, es una manera de contar la historia del 68.

Observamos ahora de qué modo la importancia de definir la intriga suplanta la de situar el acontecimiento dentro de un momento y un lugar preciso. Si bien se anuncia, en la primera didascalia, que la fantasía “no ocurre en el tiempo, sólo en el espacio” (805), esto se matiza en seguida en la siguiente didascalia. Justo antes del prólogo que se desarrolla del lado de la fantasía, podemos leer:

La fachada del edificio de Santo Domingo en la ciudad de México. Es de noche. Se apagan, una tras otra, las luces de las ventanas. Se oyen las campanas del reloj que dan las tres de la mañana.” (805)

Primero, la acción se sitúa frente al edificio de Santo Domingo de la ciudad de México, que no corresponde al lugar real donde transcurrieron los hechos: la pelea entre los alumnos ocurrió en la Preparatoria Isaac Ochoterena. Luego, aunque se anuncia que la fantasía sólo ocurre en el espacio, el énfasis está puesto en el tiempo: primero se dirige al lector: “Es de noche”, y luego al espectador también con un elemento visual: “se apagan [...] las luces de las ventanas”, y con el sonido “se oyen las campanas de un reloj que da las tres de la mañana” (805). Estas aparentes contradicciones son voluntarias: sirven para establecer que el espacio donde se desarrolla la acción es el de la ficción, que permite reconstruir la historia. Además, al cambiar el sitio y la hora de los eventos, se pone el énfasis en las características de un espacio de creación que juega con los límites espacio-temporales y no busca presentar una relación verosímil de los hechos. El tiempo y el espacio, que se transforman a lo largo de la novela según la voluntad de Palinuro, son una vez más presentados con una gran libertad: los acontecimientos del

'68 son puestos en escena en el México de los años '50, cuando las facultades se encontraban en el centro de la ciudad<sup>12</sup>. Cuando leemos que la fantasía no ocurre en el tiempo, sólo en el espacio, entendemos que se trata del espacio de la obra de teatro y que el tiempo que le corresponde es el tiempo de la escritura.

En la didascalía que introduce el primer piso (segundo acto), se insiste nuevamente en la intriga:

Nos encontramos en la realidad [...] La fecha de la acción es el miércoles 28 de agosto. El año, considerando que Palinuro vivió simultáneamente en varias épocas, pudo haber sido cualquier año perteneciente a un pasado conocido o a un futuro invisible. Digamos- pero esto es sólo un decir- que es 1968, el año en que México se vistió de albercas olímpicas y de palacios de cobre... el año en que el polvorín de la Revolución de Mayo de París cundió por el mundo como un río galvanoplástico... (810)

La “realidad” no hace referencia al conjunto de los acontecimientos del 68: no designa el pasado, la “Historia” del mundo real, sino uno de los dos planos de la obra. Así se marca la ausencia de la cosa representada; lo que se llama “realidad” es claramente un espacio de ficción. No nos encontramos delante de un simulacro del mundo real: al contrario, el hecho de nombrar “realidad” a uno de los planos de la obra llama la atención a la ausencia de lo que no se puede mostrar, cuyas huellas se deben buscar en la representación. Sin embargo, desde un principio se podría creer en la intención mimética del texto, porque la acción se sitúa después de una importante manifestación estudiantil

---

<sup>12</sup> En una entrevista a Reina Roffé, Fernando del Paso hace unas aclaraciones sobre el espacio donde se representa el 68: “Yo decidí recrear mi infancia y mi adolescencia, pero, de pronto, uno de los personajes que representan eso (porque son varios “yo” los que aparecen) decide ser estudiante de medicina que muere en una de las masacres de 1968, lo cual, en un principio, implicó un problema que solucioné sin más ni más: contando cosas que sucedían en 1968, pero en un escenario que correspondía a quince años antes, al México estudiantil de los años 50, cuando la universidad y todas las escuelas y facultades de la universidad estaban en el centro de la ciudad, no en la Ciudad Universitaria” (2002, 113).

que reunió 300 000 personas en el Zócalo el 27 de agosto y que terminó en la noche siguiente: “la fecha es el 28 de agosto”. Pero esto se matiza en seguida al mencionar que Palinuro vive simultáneamente en distintas épocas. Desde entonces no se puede suponer que la ficción será calcada sobre una realidad de la cual buscaría mostrar todas las facetas.

Esto nos da una clave para entender el desarrollo de la acción que no sigue el orden cronológico, sino que muestra varios acontecimientos importantes del movimiento en una especie de desorden que provoca el constante juego con los límites temporales. Si bien Palinuro vive simultáneamente en varias épocas, los momentos más sobresalientes del 68 se intercalan para ofrecer una visión de conjunto. Sin embargo, el uso repetido de la palabra “año”, que aparece cuatro veces, contradice lo que se afirma desde un principio: “pudo haber sido cualquier año”. Es una manera de insistir sobre el objeto de la intriga dramática. Al relacionar el movimiento estudiantil con el Mayo francés y con las Olimpiadas, se anticipa que la obra no trata solamente del 28 de agosto, sino que abarca otros acontecimientos del 68.

A la vez, se identifican dos aspectos importantes de la historia: el primero es lo que Veyne llama un ítem, es decir el movimiento popular estudiantil; el segundo, las olimpiadas, influye en la manera en que el movimiento es percibido y, sobre todo, en su desenlace trágico. Notamos una vez más una preocupación por relatar los antecedentes de un evento dado, que se aparenta a la explicación histórica definida por Veyne. Si el evento más destacado del 68 fue la masacre de Tlatelolco, Del Paso no lo menciona desde el principio, sino que empieza por presentar aspectos que permiten entender el desenlace trágico del movimiento. En efecto, el gobierno mandó atacar a los estudiantes reunidos en la Plaza de las Tres Culturas diez días antes del inicio de los Juegos

Olímpicos para asegurarse de que no perturbaran su desarrollo. En el mismo orden de ideas, veremos más adelante que tanto los acontecimientos que ocurrieron a lo largo de los cuatro meses del movimiento como otros aspectos específicos del 68 se toman en cuenta.

Desde el principio, pues, la invención no sólo “se coloca al lado de la historia” (Del Paso, 1987, p.641), sino que existe gracias a ella: la pelea entre las dos escuelas motiva tanto la formación del movimiento estudiantil como la creación del personaje y de la obra. Esto nos lleva a interrogarnos sobre “la realidad” que se refleja en el plano de “la fantasía”. La realidad es, por una parte, Palinuro y los demás personajes que se encuentran en la escalera, cuyos ademanes y discursos se parodian en “la fantasía”. Pero, lo que se burla, recrea e imita en la commedia dell’arte son también los momentos claves del 68: la gran manifestación del 27 de agosto, el bazukazo que destruyó el portón de San Idelfonso, la masacre del 2 de octubre, etc. De ahí que se dibujan dos “realidades” paralelas: la primera nace de la imaginación y se representa en uno de los planos de “Palinuro en la escalera”, la segunda es la historia del mundo real, al cual alude el nombre del primer plano de la obra. Por lo tanto, está marcado como algo imposible de mostrar, pero que se refleja tanto en el plano de la “realidad”, cuyos personajes encarnan las distintas ideologías vigentes en ese momento, como en el plano de la “fantasía” que caricaturiza estas dos realidades.

#### **2.4- Los medios de la teatralización para subrayar lo inimitable**

La introducción de una pieza teatral en una novela permite explorar un género híbrido, entre la novela y el teatro. En “Palinuro en la escalera”, la narración prosigue en las didascalias y a través de los personajes que relatan hechos ocurridos fuera del

escenario. No hay una ruptura definitiva de la narración, sino que ésta se enriquece con los recursos del teatro. Según Anne Ubersfeld, “le théâtre apporte la possibilité de dire ce qui n’est pas conforme au code culturel ou à la logique sociale [...] ce qui devrait être récupéré selon des procédures strictes est dans le théâtre à l’état de liberté, de juxtaposition contradictoire” (1996, 41).

Cuando se trata de representar un acontecimiento real importante, el recurso a procedimientos realistas favorece la ilusión teatral, que permite al espectador identificarse con los sentimientos y las reacciones que la acción suscita en los personajes. Los recursos de la teatralización, por el contrario, crean un efecto de extrañamiento que permite al espectador ejercer su propia crítica. La teatralización o el distanciamiento, tal como lo llama Bertolt Brecht, designa los procedimientos autorreflexivos del teatro.

En *Lire le Théâtre I*, Anne Ubersfeld se interesa en los elementos que marcan la teatralización en el texto, como las didascalias donde “le lieu teatral est indiqué comme lieu-théâtre, non comme lieu réel, et le costume indique le déguisement, le masque” (1996, 40). Podemos añadir las veces donde los personajes retoman el contenido de las didascalias:

(Entra Pantalone, con su casco de granadero y su máscara de diablo blanco)  
 Pantalone: Entro yo, disfrazado de granadero...  
 (Entra el Capitano Maldito, con su casco de granadero y su máscara de diablo verde)  
 El Capitano Maldito: Entro yo, también disfrazado de granadero. (807)

La teatralización se inscribe también negativamente “par l’existence de «trous textuels», places nécessaires laissées à la représentation” (1996, 40). A este respecto, veremos más adelante que abundan las interrupciones en la composición de los diálogos. En la obra que nos interesa, nos parece que la presencia del narrador en las didascalias, las réplicas

del público, el desdoblamiento de “la realidad” en la *commedia dell’arte* y el simple hecho de introducir una pieza de teatro en una narrativa, también hacen funcionar la teatralización.

Para terminar, mencionaremos los medios que presentan la teatralización del personaje a nivel textual. Por una parte, su “parole théâtralisante” (1996, 111), es decir, los parlamentos dirigidos directamente al público. Ya dimos el ejemplo de la muerte que invita el público a participar, borrando las fronteras entre el espacio escénico y la sala, entre los actores y los espectadores. De la misma manera, Scaramouche interpela al lector: “¡Imagínense! Hagan un esfuerzo y traten de imaginarse a quinientas mil personas en una manifestación en la que hubo de todo” (31). Por otra parte, el nombre del personaje puede funcionar como una “máscara teatral” (1996, 111), cuando lleva el nombre de un personaje de la *commedia dell’arte* o el de un personaje “déjà connu par la légende ou par l’histoire et théâtralisé par cette seule référence”(1996, 111), como Palinuro, que proviene de la *Eneida*. Los personajes pueden además ser “masqués par une identité d’emprunt, quand le spectateur est dans le secret de ce masque” (1996,111). Podemos pensar entonces en las distintas caracterizaciones de la Muerte, que toma la identidad del presidente, de un detective, de un obrero o de un ama de casa.

En *Palinuro de México*, se recurre a la teatralización para mostrar la imposibilidad de imitar la historia representada. Compuesto esencialmente de diálogos, el texto teatral puede representar eficazmente una situación de incomunicación. Para entablar una discusión, los participantes tienen al menos que ponerse de acuerdo sobre su sujeto. Ahora bien, los personajes niegan la premisa anunciada por La-Muerte-Autor, “Palinuro golpeado por un tanque”: no creen que está herido, sino borracho. Tenemos



aquí un ejemplo típico de una situación donde cada quien habla sin contestar a su interlocutor y sin ser escuchado por él:

El burócrata: ¿Me oye usted? ¿Me oye?

El policía: Ya voy, ya voy [...] Perdonen que no me haya puesto pantuflas, pero tengo los pies hinchados...

Yo: ¡Un tanque aventó al joven Palinuro más de tres metros. Luego, cuando estaba en el suelo, lo patearon y le dieron de culetazos!

El burócrata: ¿Qué dice usted? ¿Quiénes?

Yo: La policía.

Una voz, desde lejos: Ya voy, ya voy, me estoy poniendo la camiseta...

El burócrata: Ya me imaginaba que ustedes eran unos delincuentes.

El doctor: A ver, joven, saque la lengua...

Palinuro: No, no, esta vez no fue la policía, fue el ejército.

El burócrata: ¿El ejército? ¿El ejército? ¡Ah, son ustedes estudiantes, no lo nieguen! (825-826)

En esta cita, podemos ver que los parlamentos son desarticulados: no componen diálogos, sino monólogos intercalados. La sucesión de las réplicas, y por consiguiente el desarrollo de la narración, es mostrado como un proceso problemático que alude a la dificultad de reconstituir acontecimientos históricos. Este rasgo típico de la obra hace que la historia aparezca por trozos, como si fuera esparcida, fraccionada e imposible de mirar desde un sólo punto de vista. Por más que se busquen las huellas de la historia, siempre quedarán unos vacíos, que adivinamos en la textura de una comunicación inacabada y en la composición problemática de los diálogos.

Por su incapacidad de escucharlo, los demás personajes se pueden considerar como los oponentes de Palinuro, cuyo objetivo es resistir al olvido. Cuando no cambian el asunto, lo interrumpen, de tal manera que no puede hacer una relación lineal de los hechos. Pero desde otro punto de vista, lo ayudan a transmitir sus recuerdos porque tiene que repetirse muchas veces. Además, ilustran la alienación que él busca denunciar.

Notamos además que la obra se estructura de forma paralela al desarrollo de la trama. La división “en cuatro pisos con un prólogo en la planta baja, un epílogo en un

desván y varios intermedios sorprendivos” (805), corresponde a la lenta agonía de Palinuro que se desarrolla a lo largo de su procesión en la escalera. Recordemos que Palinuro quiere subir solo, ya que alargar sus sufrimientos es la vía que ha encontrado para resistir al olvido. Sin embargo, al final del cuarto piso (quinto acto) está tan débil que sus amigos deciden ayudarlo, y para respetar su voluntad, lo suben arrastrado. El distanciamiento opera nuevamente cuando “yo” advierte: “Bueno, manos a la obra o tendremos que recomenzar la historia si dejamos que Palinuro se resbale hasta la planta baja” (876). Al referirse a la estructura de la obra, el personaje afirma su carácter ficticio.

### **2.5- Tratamiento del tiempo y exposición de aspectos específicos del 68**

La obra tiene dos velocidades bien delimitadas por sus dos planos. En la “realidad”, todo pasa muy lento: Palinuro empieza a subir la escalera en la noche del 28 de agosto y encuentra la muerte en el desván al amanecer. Mientras tanto, del lado de la “fantasía”, en el transcurso de esta noche tanto los eventos anteriores a esta fecha como los ocurridos después se actúan, se relatan o se evocan: la pelea entre dos escuelas (22 de julio); la gran manifestación (27 de agosto); la adopción de los seis puntos del pleito petitorio (28 de julio); el bazukazo al portón de la Preparatoria de San Idelfonso (30 de julio); las olimpiadas (iniciadas el 12 de octubre); la “mano tendida”<sup>13</sup> (1 de agosto); la masacre de Tlatelolco (2 de octubre); la manifestación silenciosa (13 de septiembre); la

---

<sup>13</sup> Nos referimos a la declaración del presidente: “Hay que restablecer la paz y la tranquilidad pública. Una mano esta tendida; los mexicanos dirán si esa mano se queda tendida en el aire”, citada en las primeras páginas (sin paginar) de *La noche de Tlatelolco* de Elena Poniatowska.

invasión de la Ciudad Universitaria (18 de septiembre); el acto organizado por el Departamento del Distrito Federal en desagravio a la bandera (28 de agosto).

En el plano de “la realidad”, observamos una serie de acciones que se desarrollan muy lentamente, lo cual da la sensación de que el tiempo está congelado. En el primer piso (segundo acto) el cartero empieza a prepararle un café a Palinuro que no le traerá hasta el tercer piso (cuarto acto). El doctor borracho, con la ayuda de Estefanía, examina a Palinuro desde su primera aparición en la escalera, en el primer piso, hasta el cuarto piso (quinto acto), pero nunca descubre sus heridas. En el primer piso, el doctor le pide a Estefanía que vaya a buscar vendas ortopédicas; regresa con las vendas equivocadas en el segundo piso y Palinuro aparece vendado de pies a cabeza sólo en el epílogo (sexto acto), aunque jamás se le haya descubierto un hueso roto. El burócrata, por su parte, amenaza constantemente con llamar a la policía, lo cual nunca logra hacer. En cuanto al policía dormido, se escucha su voz en el primer piso (segundo acto): “¿Alguien me llama? Ya voy, ya voy, me estoy poniendo los calcetines” (818), luego en el segundo: “Ya voy, ya voy, me estoy poniendo la camiseta...” (826) y así sucesivamente hasta el tercer piso, cuando entra por fin en el escenario, vestido tan sólo de una bata “color azul-policía” (848).

Como hemos visto, los diálogos son interrumpidos con frecuencia, de manera que se produce una dislocación de la trama. Por lo tanto, Palinuro se demora una noche entera para contar lo sucedido en unas cuantas horas. A través de su narración, se reconstruye poco a poco la cronología de la manifestación: Palinuro se encontró por azar en una marcha; los manifestantes llegaron al Zócalo donde desacralizaron la catedral; reinaba un ambiente festivo hasta que salieron los tanques del Palacio nacional; los estudiantes que se quedaron fueron golpeados pero siguieron resistiendo; Palinuro fue

herido, por lo cual regresó a su casa, arrastrándose por las calles. Su relato abarca también lo ocurrido después de la manifestación:

Palinuro: Mi enfermedad también es secreta, doctor. ¡Todos los estudiantes han sido golpeados y muertos en secreto, han sido llevados en secreto al Campo Militar Numero Uno, desnudados en secreto, incinerados en secreto! (847)

Palinuro denuncia las medidas que las autoridades tomaron para ocultar los muertos. A pesar de todas las interrupciones y de las rupturas cronológicas, el texto contiene una multitud de datos sobre el movimiento. Como hemos visto, el plano de “la fantasía” retoma los acontecimientos más importantes, mientras que el plano de “la realidad” es representativo de la ausencia de diálogo entre los miembros de distintas generaciones, y entre el Estado y los estudiantes.

En la alternancia de los dos planos puede ocurrir que los personajes de la *commedia dell'arte* completen el relato de un personaje de la realidad. Por ejemplo, cuando Palinuro les pregunta a Estefanía y “yo” dónde estaban mientras a él lo apaleaban en el Zócalo, le contestan sus dobles en el plano de la “fantasía”: Scaramouche y Colombina. El primero habla de la manifestación del 27 de agosto y la segunda habla de un baile de disfraces. No nos proporcionan una relación cronológica de los hechos, sino que insisten en aspectos más significativos para la comprensión del 68. Colombina habla de la fiesta en la que participaron Agentes de la Secreta disfrazados de estudiantes, estudiantes disfrazados de Agentes de la Secreta, Maestros disfrazados de agentes de la CIA. Menciona la participación de infiltrados que integraron el movimiento haciéndose pasar por estudiantes, el papel de la CIA que tomó en serio y quiso averiguar la posible amenaza comunista y el carácter traidor del gobierno que esconde o disfraza sus medios de control. Por su parte, Scaramouche insiste en la

inocencia de los jóvenes que caminaban cantando y tomados del brazo hacia la Plaza Mayor, lo cual contrasta con la actitud de las autoridades. Su descripción de la manifestación alude también a la rápida consolidación del movimiento: el recuento de los participantes pasa sucesivamente de doscientas cincuenta mil a cien mil personas más, y así sucesivamente hasta llegar a la cifra de seiscientos cincuenta mil. Además, menciona que toda clase de gente se unió al movimiento: “no sólo estudiantes y maestros... sino también canciones y bailes... obreros, ¡y padres de familia!” (815).

### **2.6- El movimiento y su representación: paralelos entre sus formas de resistencia**

La relación entre violencia y resistencia es también un aspecto importante del 68. De cierta manera, la represión dio fuerza al movimiento: desde el principio empujó a los jóvenes a unirse para reivindicar sus derechos, para defender valores democráticos, lo cual hacían de manera pacífica. La violencia no encontró ecos en los medios de resistencia pero sí los inspiraron. Es decir que motivó a los jóvenes a ser cada vez más creativos para encontrar nuevas formas de expresar sus ideales. A partir del 22 de agosto, los estudiantes pidieron establecer un diálogo público con el gobierno, pero éste siempre se les negó. En su Cuarto Informe de Gobierno del primero de septiembre, el presidente Díaz Ordaz dirigió amenazas a los estudiantes: en su opinión, el gobierno no podía ya ser “tolerante hasta límites criticados” si se seguía quebrantando el orden jurídico a los ojos de todo el mundo. Para contestar a esta tentativa de silenciarlos, y a la vez mostrar que se les acusaba injustamente, los estudiantes impusieron su presencia con un silencio más que elocuente. El 13 de septiembre 300 mil personas caminaron en silencio desde el Museo Nacional de Antropología hasta la Plaza de la Constitución.

Para que la escena de la manifestación silenciosa del 13 de septiembre se desarrolle en el más completo silencio, los personajes se expresan con carteles. No se escucha ningún ruido: aun aparecen una mosca colgada del techo con su cartel que dice “Bzzzzzz... Bzzzzzz”; carteles redondos que dicen el “Tan... tan” de las campanas silenciosas; uno que sale de un fusil y dice “¡PUM!”. Esta escena rinde homenaje a los medios de resistencia inventados por los estudiantes. En respuesta al aumento de violencia por parte de las autoridades, fue precisamente el mismo silencio que se les quería imponer aquello que les sirvió de arma.

Aunque la manifestación silenciosa ocurrió antes de la masacre de Tlatelolco, en la obra ésta ya ha ocurrido. Esta trasgresión en la sucesión de los hechos puede marcar la importancia de recordar, encima de la violencia que al final supo acallararlo, uno de los momentos más fuertes del movimiento. Colocar la manifestación del silencio después de la masacre, que el gobierno quiere silenciar, alude a la censura. Pero sobre todo pone en escena una manera de resistirla: la palabra escrita, que aparece en los carteles de los personajes, tiene aquí el papel principal.

En la manifestación silenciosa, se presentan simultáneamente varios momentos singulares del movimiento, como la renuncia del rector (19 de septiembre), la invasión por parte del ejército de la Ciudad Universitaria (18 de septiembre) y también algo específico: la influencia de la persistente manipulación de la información en la opinión pública. El “exceso de las palabras”, para retomar los términos de Rancière, jugó en contra de los estudiantes. En efecto, se les prestó indebidamente la intención de perturbar la paz mexicana o de desprestigiar al país ante la comunidad internacional. Además, al vincular el movimiento estudiantil con fuerzas comunistas, el gobierno logró despertar las sospechas del pueblo que desde el principio de la Guerra Fría estaba

bombardeado de informaciones que le permitían identificar confusamente el comunismo con el enemigo absoluto. Gracias a esta acusación ampliamente difundida por los medios, los estudiantes pasaron a ser considerados como traidores por el mismo pueblo al que buscaban defender. Así, el discurso oficial fue retomado por el pueblo, pero cuando la gente emplea palabras como “comunista”, no sabe qué le empuja a hablar así. Después del 2 de octubre se perpetuó el proceso implantado desde el inicio del movimiento: el recurso a la mentira para justificar la violencia, y luego para construir una versión que no sea comprometedora para el gobierno. La memoria de Tlatelolco no busca construirse en contra del silencio, sino que lo utiliza para mostrar la mentira perpetuada por el PRI, que se preocupó por adornar su propia imagen. Este proceso se ilustra cuando se le atribuyen a Arlequín, el estudiante golpeado por defender sus ideales y el doble de Palinuro, palabras contrarias a sus ideales:

Arlequín saca otro cartel: “¡Sí, mueran los izquierdistas!”

Colombina: “¿Pero qué dice, Arlequín?” [...]

El cartel de Arlequín (con letras rojas de vergüenza): “¡Perdón: alguien me puso un cartel que no me correspondía!”

Muerte-Bromista: “¡Ja, ja, no será la última vez!” (869).

Esta escena, donde se le imputa al estudiante un discurso que no es suyo, pone en perspectiva lo que está en juego en la historia del movimiento: un exceso de palabras confusas.

Lo que acabamos de ver nos lleva a considerar que, tal como los estudiantes lo hicieron durante la manifestación silenciosa, la memoria puede buscar en el silencio una vía de resistencia. Constituye un arma contra el exceso de las palabras atribuidas impropriamente a los estudiantes. Como ya hemos visto, Rancière encuentra en la descripción del pueblo francés por Michelet una solución aparentemente paradójica al exceso de las palabras, que consiste en transformar lo dicho en algo visible. Esta

operación funciona repetidas veces en “Palinuro en la escalera”. La imagen del Palacio Nacional pintado de sangre, evocada al término de una larga discusión entre Palinuro y el burócrata acerca del número de muertos, es otro ejemplo:

El burócrata: ¡Todo esto, además, son exageraciones! ¿Qué esperaban? ¿Qué no hubiera muertos después de tantas provocaciones? [...] ¿Y cuánta gente murió en las dos guerras mundiales y en la guerra civil de España? ¿Y se espantan ahora de que maten a cuántos estudiantes...? ¿cinco?, ¿seis? ¡Diez que hubieran sido, eso no es nada! [...]

Palinuro: ¿Diez estudiantes, dijo usted? [...]

Palinuro: Pues escuche [...] antes de que le diga yo cómo los tanques afilaron sus pezuñas amargas en la arena de la Constitución... ¿dijo usted diez estudiantes? [...]

Palinuro: [...] Antes, quiero que me diga si sabe usted, que trabaja con estadísticas, que los inversionistas extranjeros se llevan de México más de medio millón de dólares diarios y que el dos por ciento de la población, acapara, en nuestro país, el cincuenta por ciento del ingreso nacional.

El burócrata: ¿Por qué insiste usted tanto en diez estudiantes? [...]

Palinuro: [...] Pero a lo que voy es a lo siguiente: usted [...] quizás sabe [...] la superficie, en conjunto, de los glóbulos rojos de un hombre... ¿lo sabe? [...]

Palinuro: [...] Pues bien, señor burócrata: con la sangre de diez estudiantes, de solo *diez* estudiantes, se puede pintar todo el Palacio Nacional. (854-855)

El burócrata justifica, por una parte, las acciones tomadas por el gobierno al argüir que era natural responder a las provocaciones de los estudiantes. Pero a la vez, su discurso ridiculiza el empeño del gobierno por negar los muertos de Tlatelolco y la gravedad del asesinato. La mayoría de las fuentes no gubernamentales estiman que fueron entre 300 ó 400, mientras el gobierno sólo reconoce 49 muertos. Esta escena hace referencia a los mecanismos de la censura: primero, se aminora considerablemente el número real de muertos, incluso el reconocido por el gobierno. El burócrata lleva este empeño a tal extremo que resulta ridículo: hasta lo compara con el número de gente que murió en guerras. El sentido de estas palabras excesivas, vacías, se revela en la imagen del Palacio Nacional pintado de sangre, que alude a una verdad innegable sobre los muertos de



Tlatelolco: fueron demasiados. Esta imagen muestra que diez muertos bastan para apuntar a la responsabilidad del gobierno. Ridiculiza la censura, ya que logra demostrar esto sin recurrir a documentos que permitirían conocer el número exacto de muertos. Por supuesto, la censura impide conocer el nombre de las víctimas y la suerte de los desaparecidos. La sangre tampoco nos revela el número de muertos ni su identidad, pero logra marcar esta ausencia. Por lo tanto, esta imagen transforma el silencio en algo visible. El palacio nacional pintado con sangre guarda la huella de los muertos de Tlatelolco, que no se pueden contar.

Esta imagen encierra además la contradicción, que el movimiento supo revelar, entre el ideal revolucionario y su institucionalización. El gesto de pintar paredes nos recuerda una de las tradiciones artísticas de México: el muralismo que representaba las glorias del pasado revolucionario. Hace referencia al intento del gobierno de difundir una imagen positiva del régimen ante la comunidad internacional para voltearlo al revés. Lo único que logra al matar su juventud para proteger la paz mexicana es revelar el fracaso del sistema que, como dice Octavio Paz en “Postada”, es incapaz de actuar según sus propias leyes. Subraya a la vez uno de los logros del movimiento que supo denunciar que la justicia y la libertad, en fin, los ideales de la Revolución mexicana, ya no eran defendidos por los tenientes del poder.

La censura fracasa en su intento de frustrar la memoria de Tlatelolco porque aun sin acudir a los documentos ni mencionar cifras o nombres, se puede hablar de la matanza. Se puede crear, a partir de los datos ocultos, un espacio negativo que lleva la marca de esta ausencia. La imagen hace referencia a la censura a la vez que logra representar la violencia sin mostrarla. De la misma manera, aunque los desaparecidos no se pueden ver, los barrenderos nombran las huellas que dejaron en el piso a medida que

las recogen: los volantes y la sangre, el polvo, la mierda, “las sobras incorregibles de los estudiantes, los restos de su honor, sus suéteres” (841-842). La censura es un recurso inútil en contra de una representación que recurre a la mimesis, sino que se sirve de la imposibilidad de revelar la historia completa, para dejar en claro que la brutalidad con que se puso fin al movimiento sobrepasa lo que las palabras pueden expresar.

La historiografía puede recurrir a dos tratamientos del tiempo: el diacrónico permite considerar la evolución de un hecho en el tiempo, mientras que el sincrónico se fija en las particularidades de un hecho histórico en determinado momento. De la misma manera la literatura, cuando busca crear una memoria, puede preferir uno de los dos tratamientos. En “Palinuro en la escalera”, Fernando del Paso privilegió el segundo: da menos importancia a la duración y la sucesión de los acontecimientos, que son el principal enfoque de la historia *événementielle*, para concentrarse en elementos de la nueva historia, que tiene mayor estabilidad, ya que se interesa en las estructuras. Varios aspectos del 68 pueden prescindir de la cronología para hacer entender la historia. El énfasis está puesto en fenómenos constantes como la represión, los medios de resistencia del movimiento y las diferentes ideologías que se contraponían, de las cuales trataremos más detalladamente en el siguiente capítulo.

Como hemos visto, los textos de Veyne y Rancière proporcionan ejemplos de procedimientos literarios utilizados para contar la historia. Además nos dan pautas para encontrar otros que tienen correspondencias con el relato que exponen. Siguiendo esta lógica, en el siguiente capítulo nos esforzaremos en demostrar cómo las características del estilo carnavalesco sirven para representar el 68.

### **CAPÍTULO 3: LA REPRESENTACIÓN CARVALESCA DEL 68**

Como ya hemos visto, la pieza “Palinuro en la escalera o el arte de la comedia” se divide en el plano de “la realidad” y el de “la fantasía”. En la primera didascalia vemos los espacios que estas dos dimensiones ocupan en el escenario: “el lugar que le corresponde a esta realidad es el segundo plano [mientras a la fantasía] le corresponde el primer plano del escenario” (805). El segundo plano es la escalera, donde Palinuro sube arrastrándose a su cuarto después de haber sido atacado por un tanque en el Zócalo. Lo acompañan los vecinos del edificio de Santo Domingo, despertados por su llegada. En el primer plano del escenario, los personajes de la commedia dell’arte parodian y caricaturizan a la vez los acontecimientos del 68 y los personajes de “la realidad”. Al principio los dos planos quedan bien delimitados por el espacio y diferenciados por los nombres que se les atribuye, pero acabarán por confundirse. Realidad y fantasía, siendo opuestos, parecen aludir al contraste entre las dos dimensiones. Notamos, sin embargo, una unicidad tanto a nivel del contenido como formal, ya que ambos planos son característicos del estilo carnavalesco.

#### **3.1- La expresión de la cultura popular en el movimiento estudiantil**

A pesar de los aparentes contrastes entre la alegría del carnaval y la masacre de Tlatelolco, Fernando del Paso elige esta tradición literaria, que le permite explorar las posibilidades para el humor de representar la violencia:

El movimiento estudiantil en sí tuvo mucho de farsa. Pero no fueron los estudiantes los farsantes, sino numerosos grupos políticos, así como individuos, que trataron a toda costa, desesperadamente, de capitalizar el movimiento. La farsa, la ironía, la paradoja, se dieron también en las propias matanzas: los soldados, que en el caso de México como en el de la mayoría de los países latinoamericanos proceden de las clases bajas, son el pueblo, se enfrentaron a estudiantes pequeñoburgueses que trataban

de reivindicar a ese pueblo, de combatir el hambre, la injusticia social. [...] La farsa, pues, era el único camino que yo podía tomar. (Citado en Steele, pp.71-72)

La farsa, que aparece por primera vez en Francia en el siglo XV, es una obra escénica breve que rehúsa la representación realista de la vida. Por lo tanto, evita el peligro al que se enfrenta el realismo, es decir caer en el melodrama o dar una visión simplificadora que opera una dicotomía entre los héroes y los villanos. La farsa produce un efecto de distanciamiento respecto a la violencia de los acontecimientos que representa, lo cual permite ejercer una mirada crítica sobre este momento de crisis. Las obras de este género, “situadas al margen de las fiestas religiosas [...] crecen en ambientes estrictamente populares [y] están ligadas con lazos muy estrechos con los demás géneros bajos” (Marchese, Forradellas, p.163). La farsa, pues, está relacionada con el carnaval, celebración en la cual Mijail Bajtin observó los rasgos de la cosmovisión popular de la Edad Media. Esta visión de la vida es la base de su teoría de la literatura carnavalesca, que concierne a los elementos que perpetúan o conservan las formas de la cultura popular situada al margen de las reglas establecidas.

En el capítulo anterior nos apoyamos en los textos de Paul Veyne y de Jacques Rancière para resaltar paralelos entre literatura e historia. Esto nos permitió identificar algunos de los procedimientos de escritura utilizados para representar el 68, como la mezcla de datos históricos y de invención, la fragmentación y el relato anti-mimético. Ahora nos interesa ver cómo las imágenes del carnaval participan en la construcción de este relato.

En *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento: el contexto de François Rabelais* (1941), Mijail Bajtin revaloriza la cultura popular medieval al revelar su cosmovisión y al ponerla en un pie de igualdad con la cultura culta. En el carnaval

medieval se pueden observar todas las formas de expresión de la visión popular y no oficial del mundo. Lo carnavalesco designa los elementos literarios donde subsiste la lógica de la cultura popular. Veamos cuáles son, según Bajtin, las características del estilo carnavalesco. La degradación es el rasgo sobresaliente de la concepción carnavalesca del mundo. Se expresa en la transferencia de lo elevado, espiritual, ideal y abstracto al plano material y corporal. No se trata de una transformación negativa, sino ambivalente: “rebajar consiste en aproximar a la tierra [...] concebida como un principio de absorción y al mismo tiempo de nacimiento: al degradar, se amortaja y se siembra a la vez, se mata y se da luz a algo superior” (25). Así, la risa carnavalesca se dirige contra toda forma de superioridad y concibe el mundo entero en su alegre relativismo. “La risa es ambivalente: alegre y llena de alborozo, pero al mismo tiempo burlona y sarcástica, niega y afirma, amortaja y resucita a la vez” (17).

El carácter no oficial ni serio del carnaval expresa una visión diferente del mundo. La abolición provisional de las jerarquías, privilegios, reglas y tabúes permite una libertad que se expresa en el contacto libre y familiar entre individuos de todos los estratos sociales. Los golpes y las batallas forman parte de los gestos grotescos, tanto como las groserías y las injurias son típicas de su vocabulario.

El cuerpo grotesco tiene también un papel muy importante para la expresión de la cultura popular. No se debe ver como un cuerpo individual: no está aislado del resto del mundo, sino que sale fuera de sí, franquea sus propios límites. Se hace hincapié en las partes del cuerpo que se abren al mundo exterior o penetran en él: los orificios y las protuberancias como la boca abierta, los órganos genitales, los senos, los falos, las barrigas y la nariz. De la misma manera, los actos privilegiados son el coito, el

embarazo, el alumbramiento, la agonía, la absorción de comida y de bebida, en general la satisfacción de las necesidades y apetitos naturales.

Los espacios del carnaval permiten un contacto entre personas de diferentes estratos sociales, que no se encontrarían en la vida diaria. Esencialmente, son los lugares públicos como los mercados, las plazas y las calles, aunque pueden ser el umbral de la puerta de una recámara o una escalera, en tanto que éstos permitan intercambios o situaciones inconcebibles en el mundo oficial.

Una de las condiciones para que se exprese la risa popular es que el carnaval se desarrolle en un periodo relativamente corto, al margen del curso de la vida normal. Como lo afirma Umberto Eco, las reglas oficiales tienen que ser establecidas durante un largo tiempo para que la trasgresión sea posible (1984, p.6). Bajtin habla de los espectáculos y de las fiestas no oficiales: saturnales romanas de la Antigüedad, fiestas de los bobos, cencerradas, diabluras-misterios, farsas, *commedia dell'arte* y, por supuesto, los carnavales medievales. La mayoría de las fiestas populares, así como las fiestas agrícolas y aun las fiestas privadas conservaron también ciertos rasgos del carnaval (Bajtin, 1987, p. 197). Además, se pueden observar en los movimientos políticos opuestos al orden establecido en el mundo oficial. Es el caso de las reuniones y manifestaciones populares del 68, como lo veremos a continuación.

La forma en que se representa la historia del 68 en *Palinuro de México* retoma la lógica del carnaval para enfatizar ciertos aspectos de la historia. Se opone al tono serio del discurso histórico oficial que busca ser objetivo. El aparente desorden que rige la exposición de la historia logra mostrar el vínculo entre las cosas sin recurrir al orden cronológico, sin conservar los espacios reales donde transcurrieron los hechos. Por ejemplo, mediante las distintas voces de los personajes, se representan las ideologías

vigentes en ese momento. Hablaremos más detalladamente de la polifonía al analizar el discurso de los personajes. Por el momento nos esforzaremos en demostrar que la ambigüedad típica del carnaval sirve para crear un equilibrio capaz de reunir aspectos opuestos del 68: la intimidación y la afirmación, la violencia y la asociación, el miedo y la risa.

En '68 de Paco Ignacio Taibo II, podemos observar los rasgos carnalescos del movimiento. El autor lamenta que el 68 se haya convertido, en la memoria de muchos, en Tlatelolco, como si la brutalidad de su conclusión hubiera dejado en la sombra lo que fue el movimiento: “el dos de octubre substituye en la memoria los 100 días de huelga. El 68, por la magia negra y del culto a la derrota y a los muertos, se vuelve Tlatelolco” (97). Para él, la mayor herencia que dejó es la persistencia de la lucha por las libertades democráticas. A través de su relato, que se centra en los acontecimientos anteriores a la masacre, describe el ambiente festivo de las marchas y las manifestaciones, que servía de arma para combatir el miedo; la ausencia de fronteras jerárquicas que permitía considerar a las mujeres como el igual del hombre; y la manera en que desconocidos se volvían amigos. Es imprescindible tomar estos aspectos en cuenta para saber qué era el movimiento y entender de qué manera Fernando del Paso lo representa.

El carnaval, como ya hemos dicho, permite el contacto libre entre todos y su risa ambivalente permite combatir el miedo del mundo oficial. Esta visión del mundo no se restringe a este tipo de celebración y tampoco a la Edad Media, sino que sus formas se pueden observar en todo tipo de reuniones populares que resisten al orden establecido. Así, el movimiento estudiantil de 1968 tomó a menudo aires de fiesta y sus formas de resistencia tienen correspondencias con el carnaval. Los estudiantes invitaban a la gente a juntarse al movimiento y solicitaban la participación del pueblo porque su lucha era

para todos. La consigna siguiente: “Soldado, no dispaes, tú también eres el pueblo” (Poniatowska, 17) demuestra que los intereses de los mismos granaderos eran defendidos. Subraya también un elemento que inspira a Del Paso la elección de la farsa para representar el movimiento.

Las medidas de resistencia del movimiento eran las manifestaciones y las marchas, la distribución de volantes, la recolección de fondos y los mítines relámpagos en los lugares públicos. En cada etapa daban muestras de creatividad para expresar sus ideas. Por ejemplo, algunas de las escenas del documental estudiantil *El grito* (Leobardo López Arretche, 1968) nos muestran la atmósfera festiva que reinaba en la explanada de la Ciudad Universitaria, donde los estudiantes tocan la guitarra y cantan, pintan un mosaico o improvisan un acto en el cual un estudiante es golpeado por un policía. Pero el terreno de acción del movimiento no se restringía a la Universidad, sino que abarcaba las calles y los mercados donde los estudiantes iban al encuentro del pueblo para pedirle su apoyo. Mucho de esto se rescata en “Palinuro en la escalera o el arte de la comedia”: por ejemplo Colombina y Scaramouche enumeran las acciones que van a tomar, como la organización de fiestas y fogatas o los nombres que les van a poner a las aulas y a los laboratorios de la UNAM. Luego, con Pierrot y Arlequín organizan una gran kermés para recolectar fondos, en la cual Colombina, como las estudiantes del 68, vende “¡Besos a peso, besos a peso!” (839). Así se enfatiza la importancia que la ocupación del espacio público tomó para el movimiento. Como el diálogo público con el gobierno les fue negado, los estudiantes no tenían otro lugar para expresarse. Al tomar las calles, rehusaron someterse al silencio impuesto por las autoridades.



De la misma manera, las consignas de los estudiantes encajan perfectamente en la *commedia dell' arte*, ya que comparten una misma lógica del carnaval. “¡Únete, Pueblo!” (830) es característico del contacto libre y familiar entre todos. Evoca además el poder de la solidaridad popular, capaz de resistir al orden establecido por el gobierno. Los refranes siguientes son característicos del “juego carnavalesco con las negaciones y prohibiciones de la concepción oficial del mundo” (Bajtín, 1987, p.373). “Prohibido Prohibir” (838) que fue retomado del movimiento francés, recuerda una de las demandas del movimiento: la derogación del artículo 145 del Código Penal sobre el delito de disolución social. “Viola a tu Alma Máter” (838) afirma la libertad de pensamiento en contra de la institucionalización del saber. El Alma Máter es el escudo de la UNAM y el refrán se relaciona con la propuesta de “autogestión académica” de José Revueltas para revolucionar el sistema tradicional de enseñanza. Su concepción de una Universidad y una educación superior está basada en un principio de libertad (60). Así, propone reanudar las clases sin que termine la huelga: la autogestión incluye no sólo el análisis de los problemas nacionales e internacionales, sino la actividad política militante (61). Por último, “¡No queremos Olimpiadas, queremos revolución!”(852) opone al mundo oficial, de la grandilocuencia exhibida ante la comunidad internacional, el pueblo que resiste la voluntad de las autoridades de ocultar la pobreza y la injusticia en nombre del país.

### **3.2- El estilo carnavalesco: resistencia a la historia oficial**

El estilo carnavalesco constituye la mejor manera de representar un movimiento que, como hemos visto, conservó las formas de la cultura popular. Opuesto al mundo oficial desde sus orígenes, no cabe duda de que el carnaval puede ser un medio para

resistir la censura de la historia. En “Palinuro en la escalera o el arte de la comedia”, la oposición de los contrarios provoca a la vez la risa y la crítica. Según Ayala Blanco “el advertir con indignación [el] despliegue de preparativos olímpicos en una país esquilmado por propios y extraños, se considera como una de las causas eventuales y ambientales del movimiento estudiantil mexicano” (1986, 322). Lo cierto es que la celebración de los Juegos precipitó el aniquilamiento del movimiento, que se concretó con la masacre de Tlatelolco diez días antes de la ceremonia de apertura. Salvar los Juegos Olímpicos era la principal meta del gobierno, lo cual le valió su nombre al batallón paramilitar Olimpia, cuyos miembros se integraron a los manifestantes para participar en la matanza.

Observamos la parodia de las olimpiadas donde se enfatiza el contraste entre estas celebraciones y la brutalidad de los acontecimientos del movimiento estudiantil. La-Muerte-Edecán introduce a los visitantes en la ciudad, donde les invita a mirar tanto el estadio de la Universidad y el Palacio de deportes como a seguir la franja de mierda que conduce a los edificios gubernamentales o los hilos de sangre que conducen a “La Morgue”, a los hospitales o al Campo Militar Numero Uno, donde fueron llevados los presos, los heridos y los muertos. En estas imágenes podemos ver cómo funciona la lógica degradante del carnaval: si se evocan los muertos y los heridos, ningún elemento de esta escena es macabro o negativo. Los hilos de sangre, por ejemplo, son serpentinas rojas desenrolladas por Arlequín, Scaramouche, Pierrot y Colombina. Las imágenes escatológicas forman parte del cuerpo grotesco; sirven para transferir las olimpiadas, consideradas en el mundo oficial como algo solemne y superior, al plano material. De la misma manera, la libertad y la franqueza que caracterizan el habla de la Muerte se oponen al tono serio que debería ser el del edecán. La Muerte ridiculiza el empeño del

gobierno en adornar la imagen de México ante la comunidad internacional, haciendo todo lo contrario: muestra a los extranjeros las huellas de la masacre, como si formaran parte del paisaje mexicano y fueran elementos íntimamente ligados a los Juegos Olímpicos. Mientras tanto, los personajes que representan los estudiantes, Scaramouche, Pierrot, Colombina y Arlequín, arengan: “¡No queremos Olimpiadas, queremos Revolución!” (852).

Luego se siguen degradando las ceremonias pomposas que acompañan el desarrollo de los Juegos. La-Muerte-Locutora aparece en la televisión como comentarista de las pruebas olímpicas mientras que Arlequín, junto con otros personajes disfrazados de atletas, las actúan. Tartaglia efectúa el “lanzamiento de la bala lacrimógena” (852) que arroja a los manifestantes. En el “salto de bayoneta” (853) el Dottore “encaja [una bayoneta] sobre la espalda de Arlequín al tiempo que salta sobre él” (853). El Capitano Maldito hace “la carrera de los dos metros planos de estudiantes” (853) corriendo sobre Arlequín. Pantalone realiza el “levantamiento de cadáveres” (853) alzando el cuerpo de Arlequín sobre su cabeza. Una vez más, el tono cómico de la Muerte se opone al tono serio del mundo oficial. Con los disfraces y las imágenes del cuerpo grotesco, que se transforma en accesorios, se ridiculiza el cuerpo individual alabado en las olimpiadas. Estos elementos carnalescos sirven una vez más para rebajar la seriedad del mundo oficial.

Además, si retomamos las observaciones de Ayala Blanco acerca de la responsabilidad de las Olímpicas en el conflicto, podemos notar un rebajamiento irónico en esta escena. Aquí no se evoca el descontento de los jóvenes ni el miedo de las autoridades a ver a estos últimos dificultar el desarrollo de los Juegos, sino que el vínculo entre los Juegos y el movimiento se materializa. Los personajes que representan

las autoridades son los que se disfrazan de atletas para brutalizar los estudiantes. La figura del Arlequín golpeado recuerda los malos tratos a los estudiantes, que ya no son un preámbulo para el buen desarrollo de los Juegos, sino que forman parte de las mismas pruebas. Los golpes, que en el carnaval se utilizan sobre todo en el destronamiento, están dirigidos en contra del mundo oficial para ridiculizar el recurso a la violencia. Por supuesto, Arlequín no resulta herido: lo encontramos revolcado de la risa en la próxima escena de la commedia dell'arte.

El carnaval, entonces, permite crear una memoria que engloba tanto el aspecto negativo como el aspecto positivo de un momento de crisis, del cual no se puede dar cuenta al hablar sólo de la represión o de la matanza de Tlatelolco. Además, el contraste entre la violencia y la forma cómica en que se representa logra ponerla a distancia.

La temática de la muerte, presente en toda la novela, llega a su cumbre en el capítulo 24 con la agonía de Palinuro. Su muerte da lugar a su renacimiento en el capítulo 25, donde hace planes para su futuro hijo, el cual es una “criatura literaria”, es decir la novela *Palinuro de México*. Esta *mise en abîme* permite entender el papel de la Muerte, personaje clave de la obra de teatro que encaja perfectamente en la commedia dell'arte, al lado de El Dottore, El Capitano Maldito, Colombina, Scaramouche, Arlequín, Pierrot y Tartaglia. De acuerdo con la visión carnavalesca del mundo, la muerte, que permite un nuevo nacimiento, siempre ha sido un elemento esencial de la fiesta medieval. Está íntimamente ligada a la concepción de la risa ambivalente, que considera el mundo entero en un aspecto gracioso. La muerte, al igual de la risa, es profundamente ambivalente. Esta perspectiva nos permite relacionar el papel de la muerte con la memoria y con la escritura de la historia.

En tanto que personaje, La Muerte es ágil: cambia de actitud y de opinión según los disfraces que lleva, amenaza y ríe, tiene la primera y la última palabra en la pieza. No representa un fin en sí, sino la posibilidad de dar una nueva vida. A lo largo de la obra, reviste más de treinta disfraces que van desde ropavejera, generala, presidente, detective, ama de casa y obrero hasta bruja, tótem, altísima, y vendedora-de-escaleras. La pieza comienza con el pregón de La-Muerte-Ropavejera que compra o vende una serie de objetos heterogéneos, entre los cuales varios anuncian la temática de la obra: “camisetas con la « U » de la Universidad [...] chalecos de futbolista [...] máscaras de traidor [...] muertes desconocidas [...] Muerte-en-la-Plaza [...] botas de granadero [...] Muerte-Sorpresa [...] Muerte-Nina” (806), etc. Este anuncio, típico de los gritos de la plaza pública, introduce a la vez el estilo carnavalesco.

En su segunda intervención, se presenta como La-Muerte-Autor, para invitar al público a participar:

La-Muerte-Autor: Mientras les llega la hora de irse conmigo al diablo los invito a ser personajes de esta obra [...] No se preocupen por los vestuarios [...] tengo todo lo necesario para que se disfracen [...] de lo que tienen que decir, hay que preocuparse todavía menos [...] lo único que hay que saberse, damas y caballeros [...] es el argumento... Palinuro en la escalera... Palinuro golpeado por un tanque. (808-809)

Mientras la-Muerte-Autor borra las fronteras entre el escenario y la sala, la interrumpe La-Muerte-Ropavejera que retoma su pregón, como para instaurar el ánimo de la plaza pública donde todo está permitido.

Como lo hemos visto en el capítulo anterior, los personajes no están de acuerdo con la premisa anunciada por La-Muerte-Autor: “Palinuro golpeado por un tanque”. Todo lo que se afirma, pues, puede ser negado; nada se puede establecer con certeza, ya que hasta la palabra del “autor” será cuestionada. A lo largo de la obra, la Muerte adopta

puntos de vista contradictorios según cambia de disfraz. La-Muerte-Detective busca los estudiantes muertos; La-Muerte-Obvia acusa a los periódicos de ser vendidos; La-Muerte-Presidente asume la responsabilidad de las matanzas como “un solo hombre” (843). Logra también caricaturizar a la sociedad mexicana que, en parte, quedó insensible a las reivindicaciones del movimiento. Así, lleva consecutivamente un sombrero de campesino, una gorra de obrero, un sombrero de ama de casa y un sombrero de profesionista; a la vez que se presenta como muda, sorda, ciega y sin olfato (862-863), lo cual le impide percibir las iniquidades de la sociedad mexicana, enumeradas por Pierrot.

El carácter no oficial del carnaval sirve también para producir un discurso que se aparta de la ideología dominante. En el caso de la matanza del 68, el gobierno rehúsa publicar datos importantes y así imposibilita la producción de una historia cuya escritura busca apoyarse en métodos científicos. Lo carnavalesco permite oponer al tono serio del historiador el tono cómico de la cultura popular. La risa se burla de los eventos de Tlatelolco sin por lo tanto negar su carácter trágico.

Para ver cómo el discurso oficial se transforma en esta obra, podemos tomar el ejemplo de esta frase del presidente Díaz Ordaz, citada en *La noche de Tlatelolco* de Elena Poniatowska: “Hay que restablecer la paz y la tranquilidad pública. Una mano está tendida; los mexicanos dirán si esa mano se queda tendida en el aire” (Poniatowska, 1988, sin paginar). Esta cita, que aparece en las primeras páginas del libro, acompaña una foto donde se ve a Díaz Ordaz extendiendo la mano, palma arriba. Aquí tenemos cómo aparece en “Palinuro en la escalera”:

(En primer plano, cristaliza una alegoría: una gigantesca mano de cartón en tercera dimensión, extendida, con la palma hacia arriba, cuelga del

techo por medio de cables. Arlequín, Pierrot, Scaramouche y Colombina, dan saltos tratando de alcanzarla. Se mueven como marionetas [...])  
 Pierrot: ¡No, no dejen que esa mano se quede tendida en el aire!  
 Colombina: ¡Bájenla! ¡No dejen que se quede tendida en el aire! [...]  
 (Se escucha un estampido y se abre una puertecita en La Mano de la que sale una escalera de cuerda, por la que bajan Pantalone, el Capitano y Tartaglia disfrazados de soldados y policías)  
 El Dottore: ¿Lo ven? ¿Lo ven? Se los dije: cuidado con esa mano... ¡es la mano de Troya!  
 Arlequín y sus compinches: ¡La mano de Troya! ¡Es la mano de Troya! ¡Huyamos, es la mano de Troya! (857-859)

El discurso del presidente transformado en una gigantesca mano colgante es un buen ejemplo de degradación carnavalesca. Esa mano, por sus dimensiones, forma parte del cuerpo grotesco. Al extenderse en el mundo carnavalesco, revela su verdadera naturaleza: la oferta del presidente es una amenaza velada que se concretiza el 2 de octubre. La reunión que tuvo lugar el mismo día entre representantes del gobierno y miembros del Consejo Nacional de Huelga pudo avivar la esperanza de establecer un diálogo público. En vez de esto, la “mano tendida” reveló la falta de interés del gobierno en emprender una discusión con el movimiento. Díaz Ordaz, que quería acabar con el movimiento para “restablecer la tranquilidad y la paz pública”, decidió recurrir a las fuerzas represivas de la nación.

Podemos observar que cada elemento de esta escena remite a un hecho preciso de la matanza de Tlatelolco. El estampido corresponde a las luces de bengalas lanzadas desde el helicóptero que sobrevoló la Plaza de las Tres Culturas, para dar la señal de empezar el tiroteo. Los policías y soldados que salen de La Mano del presidente hacen referencia al hecho de que el presidente dio la orden de atacar. “La mano de Troya” representa la traición. Evoca también al batallón paramilitar Olimpia, cuyos miembros, identificados por un guante o pañuelo blanco, se disfrazaron de estudiantes para integrar la manifestación y dispararles.

Con el estilo carnavalesco, Del Paso encontró una forma que conserva la vitalidad del movimiento. A la vez pone de manifiesto el contraste entre dos visiones del mundo: una que es seria, dogmática, regida por el miedo, y que encuentra en la violencia su panacea; otra que es cómica, que se libera de los tabúes y de las reglas, que encuentra maneras de expresarse pacíficamente. Al describir la manifestación del 27 de agosto, Palinuro da cuenta del contraste entre su ambiente festivo y la violencia en la que terminó:

Y entonces, hermano, entonces se iluminó toda la plaza [...] y casi nos olvidamos por qué estábamos allí en el Zócalo, porque eso parecía una fiesta [...] cantamos corridos y comimos tortas y mandarinas, cantamos la “Adelita” [...] y yo y 3 mil estudiantes nos quedamos en guardia perpetua en la plaza... Pero de pronto se abrieron las puertas del Palacio nacional donde habíamos pintado la palabra “¡Asesino!”, y las opiniones se dividieron: unas puertas decían “Ase”, y otras “sino”... ¡y salieron los tanques y desembarcaron en nuestra playa! (830-831)

La manifestación toma aires de fiesta cuando los estudiantes cantan y comen. La pieza resalta este aspecto de la historia. La violencia, por su parte, siempre es parodiada, caricaturizada o considerada con humor, como una cosa de la que se debe burlar, que debe ser criticada. El lado funesto no se muestra enteramente y lleva, por lo tanto, la marca de lo inimitable. Este pasaje es representativo, a la vez, de una obra que parece afirmar que la violencia no logra hacer olvidar los momentos de gloria del movimiento, que tomaba a veces aires de carnaval. La disimilitud y la coexistencia de los contrarios ridiculizan el empleo de la violencia para proteger el país en contra de jóvenes que buscaban mejorar su sociedad. La ambivalencia característica de la risa carnavalesca opera una trasgresión que permite contar acontecimientos trágicos desde el punto de vista cómico.



El carnaval permite, como hemos visto, la coexistencia de los opuestos. En este respecto, el nombre del protagonista, retomado de la *Eneida* de Virgilio, nos parece significativo. Palinuro es el piloto de la nave de Eneas que cae al mar cuando confunde sueño y realidad. Está condenado a errar en las orillas del río Aqueronte, situado en la entrada del infierno, hasta que sepultan su cuerpo. Es un personaje ambivalente que se encuentra en el umbral: entre la realidad y el sueño, la vida y la muerte, el cielo y el infierno. Esta característica nos permite relacionar el nombre del personaje con la estructura que alterna realidad y fantasía, y con un discurso que dice a la vez una cosa y su contrario, por turno afirma y niega, unas veces alaba los méritos de los estudiantes y otras los condena; de un discurso inconcluso que pasa de un extremo al otro. También permite considerar la escalera no como un espacio interior cerrado, sino como el umbral que posibilita el encuentro entre personas que no tienen nada en común, y la confrontación de ideas opuestas.

En el plano de la realidad, la llegada de Palinuro en el edificio de Santo Domingo despierta a los vecinos que dejan el espacio cerrado de sus departamentos, propicio a los eventos de la vida normal (dormir, comer, etc.) para encontrarse en la escalera. Este espacio en el umbral puede ser considerado como un prolongamiento de la plaza pública, donde se vive el tiempo de crisis. Retomando los términos de Bajtin, podemos afirmar que los personajes “forment une espèce de collectivité carnavalesque qui a le sentiment d’être dans une certaine mesure en dehors des normes de la vie courante. Leur conduite et leur rapports deviennent inhabituels, excentriques, scandaleux” (242). Los personajes de la realidad tienen comportamientos escandalosos: el doctor toma tequila mientras examina a Palinuro; la vecina del 15 y el burócrata aprovechan un apagón para

tener sexo. Este encuentro entre personajes de diferentes procedencias sociales favorece el intercambio, o más bien la confrontación de visiones opuestas.

### **3.3- La polifonía: característica esencial del estilo carnavalesco**

En el capítulo anterior, insistimos en los límites de la mimesis en el momento de representar un acontecimiento histórico con el fin de demostrar que el realismo no es necesariamente el mejor medio de alcanzar una verdad. Sin embargo, en el momento de analizar los personajes, hay que tener en cuenta el modo en el que retoman el discurso social, cuyas diferentes articulaciones se confrontaron durante la crisis del 68. En el momento de la escritura de la novela, empezada en el 67, el conflicto era de actualidad, por lo cual Fernando del Paso se hallaba en situación de observar la manera en que distintas ideologías se expresaban.

Nos apoyaremos en el concepto de polifonía, definido por Mijail Bajtin en *La poétique de Dostoïevski*, para observar cómo se representan distintas ideologías vigentes en el 68 en *Palinuro de México*. Bajtin define la polifonía como la coexistencia “d’une multiplicité de consciences équipollentes” (35) en una sola obra. Es decir que los personajes expresan un punto de vista autónomo que no refleja necesariamente la ideología del autor, sino que existe junto a ella y es capaz de contradecirla. En la novela polifónica, nos dice Bajtin, el pensamiento del autor no se expresa como tal: “[L’auteur] garde la conscience idéaliste non pour soi mais pour ses personnages, et non pour un seul héros mais pour tous [...] il place au centre de son œuvre le problème des interrelations entre ces différents « moi » conscients et critiques” (153).

En “Les particularités de composition et de genre dans les œuvres de Dostoïevski”, Bajtin considera la novela polifónica en su relación con otras tradiciones

literarias. Para nuestro análisis, nos interesan particularmente las partes que tratan de sus vínculos con la literatura carnavalesca. Al analizar los discursos de los personajes, nos centraremos en los elementos que favorecen la confrontación de puntos de vista opuestos. Recordemos que el carnaval es una celebración popular que permite el contacto libre entre personas de diferentes orígenes sociales porque se encuentra al margen de las reglas de la vida normal. Es una especie de “monde à l’envers” (180) en el cual todos pueden participar, ya que en él no existe la separación entre actores y espectadores. Se desarrolla en el espacio de la plaza pública que permite un contacto libre y familiar entre todos. El orden jerárquico, que rige las relaciones entre las personas, es invertido, por lo cual “l’excentricité est une catégorie spéciale de la perception du monde carnavalesque, intimement liée à celle du contact familial ; elle permet à tout ce qui est normalement réprimé dans l’homme de s’ouvrir et de s’exprimer” (181). Pero el carnaval, aunque resista al orden del mundo oficial, no es puramente negativo: la clave para entender sus símbolos es la ambivalencia: “tous contiennent en perspective la négation et son contraire” (183). Las imágenes del carnaval “sont toujours doublés, réunissant les deux pôles du changement et de la crise : la naissance et la mort [...] la bénédiction et la malédiction [...] la louange et l’injure, le haut et le bas”, etc (184). Estas características permiten a Bajtin demostrar que el estilo carnavalesco siempre es polifónico. Estas observaciones nos parecen suficientes para entender por qué Bajtin vincula la vida oficial, “monolithiquement sérieuse et morne, soumise à un ordre hiérarchique rigide, pénétré de dogmatisme, de crainte, de vénération, de piété” (188), con el monologismo, que se opone al dialogismo característico, por su parte, de la vida del carnaval y de plaza pública “libre, pleine de

rire ambivalent, de sacrilèges, de profanations, d'avilissements, d'inconvenances, de contacts familiaux avec tout et avec tous" (188-189).

### 3.3.1- La polifonía en el teatro

“Palinuro en la escalera o el arte de la comedia” puede considerarse como una obra teatral, sin embargo la estudiamos dentro del contexto novelístico. La mezcla de géneros contribuye a la polifonía de *Palinuro de México*. Por lo tanto, es un elemento que se debe tomar en cuenta, aunque Bajtin afirma que el teatro nunca es polifónico:

Les répliques du dialogue dramatique ne disloquent pas l'univers représenté, ne le rendent pas multidimensionnel; au contraire, pour être vraiment dramatique elles ont besoin d'être le plus monolithique possible [...] Tout affaiblissement de ce monolithisme amène l'affaiblissement de l'intensité dramatique.(49-50)

Como hemos visto en el capítulo precedente, el género novelístico no se hace a un lado, sino que se enriquece con los recursos del teatro. Después de haber sido llevada por el narrador principal, la narración se hace a cargo de varios personajes, que expresan su propia visión de la historia. “Yo” sigue apareciendo, además, como el narrador principal de la novela en las didascalias: “se escuchan las ambulancias que van y vienen y son como el viento bajo los arcos triunfales [...] Palinuro, ayudado por mí, sube tres escalones más y conquista así el cuarto piso” (861). En este contexto, la pieza teatral no se puede considerar como una obra monolítica. Además, varios críticos (Brecht, Artaud, y antes de ellos Pirandello) proponen métodos para romper con la ilusión teatral que provoca la identificación, o la “intensidad dramática” tal como la llama Bajtin: son las formas de la teatralización, de la cual ya hemos hablado en el segundo capítulo.

### 3.3.2 - Confrontación de las distintas voces del 68

La teatralización nos permite afirmar que la obra no es monolítica. Pero es sobre todo la interacción de varias voces autónomas en “Palinuro en la escalera” lo que nos lleva a hablar de polifonía. Como lo hemos visto en el capítulo anterior, los personajes se encuentran en una situación de incomunicación. El diálogo paralelo, en el cual los personajes hablan sin escucharse o sin responderse, es típico de esta obra y participa en la fragmentación:

El burócrata: ¿Me oye usted? Me oye?

El policía: Ya voy, ya voy [...] Perdonen que no me haya puesto pantuflas, pero tengo los pies hinchados...

El burócrata: Hay que arrestar a estos jóvenes...

La vecina del 15: ¡No, por favor, no los arreste! Mis hijos son estudiantes...

El doctor: Lo que necesita este joven es ayuda médica.

El burócrata: ¡Son unos agitadores anarquistas!

Palinuro: ¡Los verdaderos agitadores, ya lo dijimos hasta el cansancio, son La Miseria, La Ignorancia y El Hambre!

El policía: Esta frase la inventó un nieto mío que estudia en el Politécnico. También tengo otro nieto que estudia para granadero. Son tan feos los pleitos entre miembros de una misma familia ¿verdad?

La vecina del 15: ¿Qué quiere decir anarquista?

El burócrata: ¡Están provocando el pánico! ¿No aprecian ustedes la libertad que hay en México?

La portera: Sí, ayer se acabó la gasolina en toda la ciudad.

Palinuro: ¡Claro que sabemos que hay libertad! ¡Libertad para crear sindicatos blancos! ¡Libertad para explotar al pueblo! ¡Libertad para crear monopolios!

El burócrata: ¡Dicen que mañana no va a haber leche!

La portera: Luego será el pan. Cuando menos, si viviera mi difunto Ambrosio no nos faltaría la carne.

Yo: ¿Pero qué, no ven que el joven Palinuro está herido? ¡Un tanque lo aventó más de tres metros...!

El burócrata: ¡Ustedes quieren acabar con todo! ¿No se dan cuenta? ¡Van a acabar con las Olimpiadas y con el prestigio de México!

El policía: ¡Eso nunca! Cuando era joven fui campeón de tiro al blanco de la Policía Metropolitana

El burócrata: Además, escuchen ustedes que hablan tanto de cultura: por primera vez en la historia habrá Olimpiadas Culturales... Beethoven, Rubens...

La vecina del 15: Los atletas suecos, tan rubios que son... ¡Imagínense que se tuvieran que regresar a su país!

Palinuro: ¡Eso es, eso es! ¡En vista del fuego olímpico, pónganse unos anteojos Polaroid para no ver el cardillo de las bayonetas! (849-850)

Tenemos aquí lo que Bajtin llama “une discussion interminable et sans solution” (68). En esta especie de cacofonía, cada personaje acaba por expresar su punto de vista sin que ninguno sea dominante. En la composición de los diálogos, Del Paso construye una comunicación que nunca se lleva a cabo. Recurre a la sátira para recordar que los estudiantes nunca pudieron obtener un diálogo público con el gobierno. El fraccionamiento refleja la incomprensión entre las distintas generaciones así como entre el gobierno y los estudiantes, en parte responsable del conflicto. Sirve, además, como lo hemos notado en el capítulo anterior, para crear una memoria que demuestra que la historia del 68 se rescata de forma parcial.

En el 68, el discurso social dominante, asumido por el PRI, es cuestionado por la juventud que sabe reconocer sus límites y mostrar sus fallas. El fin de la tregua entre el gobierno y los intelectuales también es sintomático de una hegemonía en declive, que se había expresado plenamente en el arte revolucionario, cuando la exaltación de la Revolución significaba para el gobierno la justificación de su presencia en el poder y para los artistas la defensa de valores humanitarios. El año de 1968 marca un punto de quiebre cuando la unidad nacional, preconizada por el PRI, ya no logra justificarse, siendo este partido claramente incapaz de preservar los valores defendidos por los revolucionarios: la igualdad, la justicia, la libertad. En la obra, este quiebre se manifiesta en la discordancia de distintas voces.

Los personajes de “la realidad” son prototipos de la sociedad mexicana. Permiten, por lo tanto, esbozar un retrato de las distintas perspectivas desde las cuales se consideró la crisis del 68. El burócrata es el principal portavoz de la ideología

dominante, es decir que defiende la posición del gobierno. El cartero, la portera, la vecina del 15 y el policía dormido, son personajes tan alienados que no se dan cuenta del momento de crisis que sacude su país, aunque tengan ante los ojos a un estudiante desangrándose. Con ellos, además de Palinuro, están Estefanía y “yo” que representan los estudiantes. Por fin el doctor borracho, que personifica la erudición y la ciencia, es ambivalente: no se sabe si está con o en contra de los estudiantes.

El burócrata es una caricatura del funcionario alienado que asimila totalmente el discurso de las autoridades. Por ejemplo, acusa a los jóvenes de ser estudiantes y añade “¡no lo niegan!”, como si fuera un crimen. Amenaza constantemente a Palinuro y sus amigos con llamar a la policía para denunciarles, se ofende que hayan desacralizado la catedral, etc. Sentimos, a través de sus repetidas acusaciones que se ha aprendido la lección difundida en los medios, es decir la opinión del gobierno según la cual el movimiento estudiantil es el enemigo que busca desprestigiar al país en vista de los Juegos Olímpicos y tiene vínculos con fuerzas comunistas extranjeras:

El burócrata: ¿No se dan cuenta? ¡Van a acabar con las Olimpiadas y con el prestigio de México! (850)

Después de la Revolución mexicana, el país conoció un periodo de desarrollo económico excepcional. La celebración de los Juegos Olímpicos es la ocasión de exhibir el México moderno ante la comunidad internacional. El burócrata expresa la preocupación, real para mucha gente, de perder esta oportunidad. Sentimos también que se aferra al mito de la Revolución, que consiste en creer que el PRI logra mantener la paz y la estabilidad del país. Para él, más vale mostrar los buenos resultados de la gestión gubernamental a todo el mundo que cuestionar sus límites. Si es verdad que México conoció un importante

progreso después del porfiriato y de los 20 años de guerra civil que le sucedieron, parece olvidar que las desigualdades y la corrupción no desaparecieron.

El burócrata representa también el conflicto generacional, responsable en muchos aspectos de los intentos infructuosos para obtener el apoyo del pueblo. Esto se nota en el retrato que hace de la juventud:

El burócrata: Estos jóvenes modernos, en cambio, que se dejan el pelo largo y se pasan el día oyendo música en inglés [...] ya no tienen respeto por nada. No respeten las investiduras, no respeten el idioma, el ejército, la patria. ¡No respeten la Plaza Mayor! Me han contado que esta misma noche, señora, echaron a rebato las campanas de la catedral –yo mismo las escuché. (829)

El burócrata es intransigente pero su actitud seria y cerrada es llevada a tal extremo que resulta irónica. De hecho, la gravedad con la que considera el conflicto desaparece por instantes, cuando tiene relaciones con la vecina del 15, por ejemplo.

En su mayoría, los vecinos encarnan la alienación. El cartero, por ejemplo, pasa de un tema a otro que no tiene ninguna relación con el primero:

El cartero: Le traje también unas galletas, joven. Creo que han ido ustedes demasiado lejos. Perdón, como soy cartero siempre estoy pensando en distancias. (830)

Del Paso le da un giro irónico a la palabra “lejos”: la utiliza primero en su sentido figurado, y luego en su sentido literal. Este juego entre la voz del personaje y la del autor nos revela la alienación del cartero, cuyo oficio determina su forma de pensar “en distancias”. Además, insiste en traerle a Palinuro un café o algo de comer para bajarle los efectos del alcohol. En toda la pieza sigue con la idea de que está borracho y no herido: cuando nota las gotas de sangre en la escalera, sale del escenario en vez de darse cuenta de lo que pasa.



Así como el cartero, la portera está muy interesada en las necesidades básicas. Los recuerdos de su difunto marido, quien era carnicero, siempre se relacionan con la comida. Cuando el burócrata se indigna de los jóvenes y del movimiento, le contesta: “¿Qué les parecerían unos huevos rancheros?” (829). En este ambiente carnavalesco, las imágenes de la comida se vinculan a menudo con las preocupaciones de la vida diaria y no con las del banquete de la plaza pública. De la misma manera estos personajes están desvinculados del momento de crisis que se vive. La portera no se interesa mucho en el conflicto estudiantil. A cambio, se emociona al pensar en la celebración de los Juegos Olímpicos o al recordar el desfile de la independencia que alaba la gloria del ejército mexicano.

La vecina del 15, preocupada por sus hijos que no regresaron, representa al ama de casa. Encarna, además, la voz de las madres que perdieron a sus hijos en la matanza de Tlatelolco, lo cual recuerda la figura de la llorona. Sin embargo, no está politizada y entiende las cosas conforme al primer sentido que tienen las palabras. Como Palinuro fue atropellado, estima que “deberían poner semáforos para los tanques y así los estudiantes podrían atravesar con seguridad” (861).

Palinuro es el principal portavoz de los estudiantes. Su punto de vista es confrontado numerosas veces con el del burócrata. Sus intercambios no sólo oponen puntos de vista diferentes, sino que resaltan el doble sentido atribuido a ciertas palabras o conceptos que estaban en el centro del conflicto:

El burócrata: ¿No aprecian ustedes las libertades que hay en México?

Palinuro: ¡Claro que sabemos que hay libertad! ¡Libertad para crear sindicatos blancos! ¡Libertad para explotar al pueblo! ¡Libertad para crear monopolios!” (849)

Para el burócrata, la libertad es la consecuencia de la estabilidad económica de México, garantizada por el mantenimiento de un mismo partido en el poder. Palinuro, por su parte, se subleva en contra de la corrupción política y de la desigualdad, revelando que la libertad forma parte del mito según el cual la Revolución mexicana liberó al pueblo del autoritarismo. En *José Trigo*, esta idea ya es expresada en términos muy similares por Luciano: “Sí, sí, compañeros, viva la libertad que hay en nuestro país... ¡La libertad de ser líderes charros y de formar sindicatos blancos! ¡Viva la libertad que hay de crear monopolios y latifundios!” (346). En *Palinuro de México*, Del Paso retoma no sólo el contenido sino la forma ambivalente de esta frase: aunque se trata de una denuncia, los signos de exclamación le da un tono alegre, parecido al de las consignas del movimiento popular.

El discurso del burócrata encierra a veces la oposición de dos visiones:

El burócrata: Además, escuchen ustedes que hablan tanto de cultura: por primera vez en la historia, habrá olimpiadas culturales... Beethoven, Rubens... (850)

Si bien no define la cultura de la que hablan los jóvenes, vemos que la confunde con la cultura culta. Monsiváis (en *Días de Guardar*) habla de contracultura, mientras que la definición de autogestión académica de José Revueltas da cuenta de algunas de sus formas: festivales de cultura militante, canción protesta, mítines públicos en los teatros y los parques (60). La cultura que prefieren los estudiantes, es decir la cultura popular, se opone a la cultura del mundo oficial. Otra vez se resaltan los distintos sentidos de una palabra para enfatizar un aspecto de la historia.

El carnaval, donde todo se desdobra para adquirir un sentido ambivalente, siempre es dialógico. El motivo del doble aparece en la estructura de “Palinuro en la

escalera” que tiene dos dimensiones. Se encuentra también en los numerosos dobles de Palinuro, como Molkas, Fabricio, Walter o aún Estefanía. El más importante es sin duda “yo”, el narrador principal, que ya se nos presenta así al principio de la novela: “El tío Esteban había esperado muchos años a que creyéramos mi prima y yo —es decir, Estefanía y Palinuro— para encontrar oyentes” (21-22). En la obra de teatro, tenemos el desdoblamiento de los personajes de la realidad en los de la *commedia dell’ arte*, además de Palinuro y “yo”, que se encuentran ambos en la escalera. El mundo no está considerado desde una sola perspectiva, ya que el desdoblamiento permite la parodia y la caricaturización de los ademanes y discursos de los personajes de la realidad, como si se les observara a través de un espejo deformador.

La polifonía no se limita a la confrontación de distintas ideologías en una novela. Bajtin nos dice que una palabra, o el discurso de un sólo personaje puede expresar un punto de vista dual. Es lo que llama el dialogismo. El discurso del doctor, quien unas veces apoya a los estudiantes y otras está en su contra, proporciona un buen ejemplo del dialogismo:

Lo que sucede es que ponerse con las autoridades es muy peligroso. Lo que deberían hacer es estudiar. Claro que también hay que estudiar las desigualdades y las injusticias sociales. Pero básicamente, ustedes deberían olvidarse de manifestaciones y de huelgas. ¡Las verdaderas revoluciones se hacen en las aulas! La autonomía de cátedra es el orgullo de nuestra Universidad... “Por mi raza hablará el espíritu”. (822)

En la historia de México es fácil encontrar ejemplos que atestan el abuso de violencia, por parte de las autoridades, en contra de un movimiento popular, y que vienen a confirmar la primera frase del doctor. Pero es imposible saber si el doctor amenaza o quiere advertir a los estudiantes.

Luego, les concede un punto, como si estuviera contestando a un interlocutor cuya réplica está ausente del diálogo: “claro que hay que estudiar las desigualdades”. Aquí parece apoyar a los estudiantes o al menos les da la razón en un aspecto importante: reconoce que hay desigualdades e injusticias, de las cuales hay que preocuparse.

A continuación el doctor parece apoyar el gobierno: “deberían olvidarse de manifestaciones y de huelgas”. Aunque en seguida viene una afirmación ambigua: la idea de revolución en las aulas recuerda la propuesta de José Revueltas, es decir la “autogestión académica”, que consiste en “proseguir los cursos [...] con la ayuda de maestros solidarios de los estudiantes [con el objetivo de] debatir, cuestionar, refutar [...] las ideas de nuestro tiempo y nuestra sociedad” (Revueltas, 1978, p.38). Tenemos, pues, la impresión de escuchar dos voces, dos ideologías que se confrontan, o mejor dicho que coexisten al interior del discurso de este personaje, sin que una de las dos sea dominante.

La cita de José Vasconcelos, con la que termina, es el lema de la UNAM que revela la vocación humanística con la que fue concebida en 1910. El año de su fundación marca también el comienzo de la Revolución que libera a los mexicanos de la dictadura de Porfirio Díaz. El doctor cree en estos valores y no cuestiona la capacidad del gobierno para seguir defendiéndolos. El doctor borracho es un personaje caricaturizado que permite la unión de los contrarios: vacila de un extremo a otro y niega lo que afirmó instantes antes. Entonces, cuando retoma la retórica del PRI, lo hace de tal manera que su discurso resalta lo opuesto de lo que afirma. Por ejemplo, el contraste entre la cita de Vasconcelos (que tiene un alcance humanista) y la primera frase (que

subraya el recurso frecuente de las autoridades a la violencia) pone el énfasis en el fracaso de la institucionalización de la Revolución.

Además, el doctor ilustra hasta qué punto la argumentación del PRI penetró la conciencia de la gente que la repetía sin criticarla. Para el doctor, la revolución ya está hecha en nombre de la igualdad y la justicia. Por lo tanto, los jóvenes no tienen por qué salirse de las instituciones, siendo la universidad una de ellas, para “estudiarlas”. Parece olvidar el carácter reivindicativo del movimiento porque no entiende que lo que provoca el descontento de los estudiantes es que el régimen gobierna sin consideraciones por los principios evocados por el lema de la universidad, pero a la vez, como ya hemos dicho, se contradice.

La elección de la farsa para representar la historia del 68, resaltando sus aspectos ridículos, es la idea que rige la organización de la obra, la que permite considerar acontecimientos trágicos con humor. Sin embargo, nos parece claro que el autor escogió representar la historia del 68 confrontando diferentes puntos de vista, lo cual permite hacer un retrato más completo de este momento de crisis. La interacción de diferentes visiones subraya una vez más la imposibilidad de presentar la historia como un todo homogéneo y la necesidad de considerarla no como acontecimiento, sino como un discurso. Como no se le procura mostrar la realidad en bloque, el lector es libre para ejercer su propia crítica.

## CONCLUSIÓN

La literatura siempre está modelada por el contexto histórico que la rodea. Si bien el fin de la hegemonía cultural se podía observar en algunas obras anteriores a 1968, este año marca un punto de ruptura, ya que el gobierno pierde el apoyo de los intelectuales. Las distintas respuestas de los escritores a Tlatelolco son una manifestación de este fenómeno. En esta memoria, pudimos demostrar que los procedimientos literarios utilizados en *Palinuro de México* para representar este momento histórico no son los del realismo, privilegiados por la novela de la revolución, sino que responden directamente al contexto de censura política.

Como hemos visto en el primer capítulo, el gobierno censura la historia para ocultar su responsabilidad en la brutal represión del movimiento estudiantil de 1968. Por consiguiente, ignoramos todavía el número de los muertos de Tlatelolco y los culpables de esas atrocidades siguen gozando de impunidad. Sin embargo, podemos considerar que los esfuerzos del PRI por blanquear su imagen se hicieron en vano, tanto cuando recurrió a la violencia para aniquilar el movimiento en vista de los Juegos Olímpicos como cuando quiso silenciar la historia de Tlatelolco. Estos medios estimularon la resistencia de los estudiantes y la producción de una historia alternativa. Nos esforzamos en demostrar que contar Tlatelolco a la vez resiste a la historia oficial y denuncia la corrupción política. Observamos que motiva la búsqueda de nuevas formas discursivas donde se inscribe la problemática planteada por la censura: ¿Cómo hablar de los muertos sin conocer cuántos fueron? ¿Cómo hablar de los desaparecidos? ¿Cómo denunciar la violencia y la corrupción, cuando el acceso al pasado está limitado?

En el segundo capítulo, pudimos establecer cuáles son los vínculos entre literatura e historia. Este preámbulo nos permite afirmar que si la historia recurre a procedimientos literarios, la literatura puede contribuir a la transmisión de la historia. En *Palinuro de México*, notamos las varias formas explotadas para alcanzar esta meta. Si bien dan cuenta de una imaginación desbordante, no dejan de ser fieles a algunas de las preocupaciones que guían al historiador. Demostramos, pues, la importancia de definir la intriga, Tlatelolco en el caso presente, y relatar, encima de su progresión en el tiempo, los elementos que permiten entenderla: los acontecimientos que la preceden y sus especificidades. “Palinuro en la escalera” hace hincapié, tanto en el plano de la realidad como en el de la fantasía, en fenómenos constantes: la violencia por parte de las autoridades, la resistencia de los estudiantes, la pérdida de la hegemonía y las distintas ideologías que se confrontaban.

Al término de la subida de Palinuro en la escalera, donde se relatan varios acontecimientos y se da cuenta de las particularidades de la historia, tenemos un mejor entendimiento de sus causas. Esto nos permite constatar que, tanto como el historiador, Fernando del Paso quiso explicar y relatar enteramente la intriga elegida. La cantidad de informaciones y referencias al movimiento estudiantil resulta, seguramente, de la cuidadosa investigación que precedió la escritura de esta obra. Después de esta etapa preliminar, recordemos que el historiador procede a lo que Veyne llama la “retrodicción”: es decir que emite hipótesis, buscando la mayor objetividad, para complementar su explicación. Estos “puentes” entre los hechos factibles permiten la elaboración de una intriga, a pesar de los obstáculos que impiden conocer la historia completa, y garantizan la unidad del relato. A cambio, Fernando del Paso se valió tanto de la forma como del contenido para subrayar este límite de la historia.

Motivado por la necesidad de contar la matanza de Tlatelolco, encontró una poética que refiere a la dificultad de recomponer la historia y a la censura. La situación de incomunicación en que se encuentran los personajes provoca varias interrupciones en los diálogos. Por lo tanto, el relato aparece por fragmentos, mostrando así la dificultad de recrear la historia. Además, la oposición de la “realidad” y de la “fantasía” alude negativamente a la historia, que no se puede mostrar enteramente a causa de la censura. La teatralización participa también en la creación de este espacio negativo: el énfasis en los elementos que componen el espacio teatral recuerda que el mundo real es exterior a éste. En el mismo orden de ideas, pudimos demostrar cómo el recurso a procedimientos anti-miméticos sirve para insistir en la imposibilidad de reproducir enteramente la historia. Buscamos entender la significación de algunas imágenes en su relación con los medios de resistencia de los estudiantes, la violencia, los muertos y la censura.

El segundo capítulo nos sirvió para introducir nuestro análisis del estilo carnalesco. Sin embargo, varias de las estrategias de escritura que hemos subrayado en él se relacionan con la lógica del carnaval. Por ejemplo, la teatralización se opone a las reglas que mantienen la ilusión teatral, además de borrar las fronteras entre el escenario y los espectadores. Vimos que en 1968, la manifestación silenciosa fue una manera de oponerse al gobierno que quería acallar a los estudiantes. De la misma manera, Fernando del Paso utiliza el silencio como un arma contra la censura: la manifestación se representa con carteles, sin que se escuche ruido alguno. Al convertirse en una forma de expresión, el silencio forma parte del mundo al revés. Además, los personajes evocan imágenes que muestran el sentido de la historia. La imagen del palacio pintado con sangre, por ejemplo, es coherente con la degradación carnalesca. Es la transferencia al plano material de lo que estaba detrás del conflicto: por una parte,



la pérdida de la hegemonía cultural y, por otra, el fracaso del gobierno en defender los valores promovidos desde la Revolución.

Sacando provecho del pensamiento de Rancière, quien nos invita a considerar que cada historia tiene que encontrar su poética, podemos afirmar que el estilo carnavalesco es la forma más propicia para representar la historia del movimiento estudiantil. En el tercer capítulo, hicimos un paralelo entre las características de la literatura carnavalesca, tales como las describe Mijail Bajtin, y el movimiento de 1968. El contacto familiar entre todos recuerda la solidaridad del movimiento popular, que permitió crear lazos entre sectores sociales previamente alejados. La alegría carnavalesca se conserva en el ambiente festivo de las reuniones estudiantiles mientras que la ambivalencia permite oponerla a la represión.

Luego, observamos cómo la lógica del carnaval, opuesta al mundo oficial, permite crear una versión alternativa de la historia. Liberado de las reglas y de los tabúes, la libertad carnavalesca permite considerar la violencia y la muerte desde el punto de vista cómico. El cuerpo grotesco degrada el tono serio y solemne del mundo oficial, parodiando el discurso presidencial y las ceremonias de los Juegos Olímpicos. En el estilo carnavalesco, la muerte ambivalente no significa un fin, sino la posibilidad de dar una nueva vida. Esta particularidad ya está inscrita en la composición de *Palinuro de Mexico*, cuyo protagonista reaparece después de su muerte para escribir su novela y tener un hijo, que son una sola y misma cosa. En “Palinuro en la escalera o el arte de la comedia”, la agonía de Palinuro es el motivo para recordar el movimiento estudiantil, como si la misma muerte permitiera crear una memoria.

Es, pues, la cosmovisión del carnaval lo que le permite a Del Paso recurrir al humor para hablar de los eventos del 68. La alegría carnavalesca logra a la vez recordar

el ambiente festivo del movimiento y enfatizar el contraste entre éste y la extrema violencia que lo aniquiló. Sobre todo, es la clave para entender cómo Fernando del Paso logra conjugar historia y poética, es decir “colocar [la historia] al lado de la invención, de la alegoría, e incluso al lado de la fantasía desbocada... Sin temor de que esa autenticidad histórica [...] no garantice ninguna eficacia poética” (Del Paso, 1987, p.641). Inversamente, podemos afirmar que alcanza la eficacia poética sin que ésta impida la autenticidad histórica.

## BIBLIOGRAFÍA

- Artaud, Antonin. *Le théâtre et son double*. Paris : Gallimard, c1964.
- Avilés Fabila, René. “México 68. Veinte años después de *El gran solitario de Palacio*”. Ed. Karl Kohut, *Literatura mexicana hoy: del 68 al ocaso de la revolución*. Frankfurt am Main: Vervuert Verlag, 1991.
- Ayala Blanco, Jorge. *La búsqueda del cine mexicano (1968-1972)*. México: Editorial Posada, 1986.
- \_\_\_\_\_. “El movimiento Estudiantil”, en *Hojas de cine* vol. II, México: Secretaria de Educación Pública, UNAM, Fundación Mexicana de Cineastas, 1988.
- Bajtín, Mijail. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*. Madrid: Alianza Editorial, 1987.
- \_\_\_\_\_. *La Poétique de Dostoïevski*. Paris : Éditions du Seuil, 1970.
- Brecht, Bertolt. *Petit organon pour le théâtre*. Paris : L'Arche, 1990, c1978.
- Brewster, Claire. *Responding to Crisis in Contemporary Mexico: The Political Writings of Paz, Fuentes, Monsiváis and Poniatowska*. Tucson: The University of Arizona Press, 2005.
- Brushwood, John S. *La novela mexicana (1967-1982)*. México: Grijalbo, 1984.
- \_\_\_\_\_. *Narrative Innovation and Political Change in México*. New York: P. Lang, 1989.
- Campion, Pierre. “La poétique de l’histoire selon Jacques Rancière”, [http://pierre.campion2.free.fr/cranciere\\_amiens.htm](http://pierre.campion2.free.fr/cranciere_amiens.htm).
- Carey, Elaine. *Plaza of Sacrifices. Gender, Power, and Terror in 1968 Mexico*. University of New Mexico Press, 2005.
- Carpenter, Victoria. “The Echo of Tlatelolco in Contemporary Mexican Protest Poetry”, *Bulletin of Latin American Research*, vol. 24, no. 4, 2005, pp. 496-512.
- Cazenave, Michel (direction) traduction de l’allemand : Françoise Périgaut, Gisèle Marie et Alexandra Tondat. *Encyclopédie des symboles*. Paris : Librairie Générale Française, c1996.
- Corral Peña, Elizabeth. “Pintado a máquina. La influencia pictórica en la obra literaria de Fernando del Paso”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, no. 2, 1998, pp. 419-430.
- Eco, Umberto. “The frames of comic freedom”, en *¡Carnival!* Berlin, New York, Amsterdam: Mouton Publishers, 1984.
- Fiddian, Robin William. “Fernando del Paso y el arte de la renovación”, *Revista Iberoamericana*, vol. 56, no. 150, pp. 143-158, Enero 1990.
- \_\_\_\_\_. “James Joyce y Fernando del Paso”, *Ínsula: Revista de Letras y Ciencias Humanas*, vol. 39, no. 455, pp. 10, Octubre 1984.
- \_\_\_\_\_. *The Novels of Fernando del Paso*. Gainesville: UP of Florida, 2000.

- Flores, Herlinda. "Carlos Montemayor: entre la palabra y el punto", *La jornada semanal*, Num. 710, 12 de octubre de 2008.  
<http://www.jornada.unam.mx/2008/10/12/sem-herlinda.html>.
- Franco, Jean. "The Critique of the Pyramid and Mexican Narrative after 1968" en *Latin American fiction today*, Ed. Rose S. Minc, Maryland: Hispamerica y New Jersey: Montclair State College, 1979, pp.49-60.
- Fuentes, Carlos. "La disyuntiva mexicana", en *Tiempo Mexicano*, México: Editorial J. Mortiz, 1971.  
\_\_\_\_\_. *La muerte de Artemio Cruz*. México: Editorial Planeta De Agostini, 2002.
- García Peña, Lilia. "El ojo en *Palinuro de México*: la imaginación grotesca",  
[http://biblioteca.itam.mx/estudios/estudio/letras36/texto1/sec\\_1.html](http://biblioteca.itam.mx/estudios/estudio/letras36/texto1/sec_1.html).
- González, Alfonso. "Neobarroco y carnaval medieval en *Palinuro de México*",  
*Hispania*, vol. 74, no. 1, marzo de 1991, pp. 45-49.
- Halperin Donghi, Tulio. *Historia contemporánea de América Latina*. Madrid: Alianza Editorial, 1972.
- Harris, Christopher. "Remembering 1968 in Mexico: Elene Poniatowska's *La noche de Tlatelolco* as a Documentary Narrative", *Bulletin of Latin American Research*, vol. 24, no. 4, 2005, pp. 481-495.
- Ibargüengoitia, Jorge. *Los relámpagos de Agosto*. México: Editorial Joaquín Mortiz, 2005.
- Lamperrière-Roussin, Annick. "Le mouvement de 1968 au Mexique", *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, no.23, 1989, pp. 71-82.
- Long, Ryan. "Tlatelolco Persistent Legacy: A Comparative Analysis of Three Mexican Novels", *Bulletin of Latin American Research*, vol. 24, no. 4, 2005, pp. 513-526.
- Mansour, Mónica. *Los mundos de Palinuro*. Xalapa: Centro de Investigaciones Lingüístico-Literarias, Instituto de Investigaciones Humanísticas, Universidad Veracruzana, 1987.
- Marchese, Angelo y Joaquín Forradellas. *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. Barcelona: Editorial Ariel, 2000.
- Martré, Gonzalo. *El movimiento popular estudiantil de 1968 en la novela mexicana*. México: UNAM, 1998.
- Monsiváis, Carlos. *Días de guardar*. México: Ediciones Era, 2006.
- Monsiváis, Carlos. "De algunas características de la literatura mexicana contemporánea", Ed. Karl Kohut, *Literatura mexicana hoy: del 68 al ocaso de la revolución*. Frankfurt am Main: Vervuert Verlag, 1991.  
\_\_\_\_\_. *Amor Perdido*. México, Ediciones Era: 1977.
- Montemayor, Carlos. *Rehacer la historia: análisis de los nuevos documentos del 2 de octubre en Tlatelolco*. México D.F.: Planeta, 2000.
- Paso, Fernando del. *Palinuro de México*. México: Punto de Lectura, 2007.

- Paso, Fernando del. *Palinuro en la escalera*. México: Editorial Diana, 1992.
- \_\_\_\_\_. *Noticias del Imperio*. Madrid: Mondadori, 1987.
- \_\_\_\_\_. *José Trigo*. México: Siglo XXI editores, 1966.
- Paz, Octavio. *El laberinto de la soledad. Postdata. Vuelta a El laberinto de la soledad*. México: Fondo de Cultura Económica, 2004.
- Pirandello, Luigi. *Six personnages en quête d'auteur. Chacun à son idée. Ce soir on improvise*. Paris : Flammarion, 1994.
- Plaa, Monique. "De l'instabilité des frontières à l'organisation du récit: *Palinuro de México* de Fernando del Paso", *Frontières culturelles en Amérique latine*, América (Paris), no. 8, pp. 209-221.
- Poniatowska, Elena. *La noche de Tlatelolco: testimonios de historia oral*. México: Ediciones Era, 1988.
- Pons, Maria Cristina. "Monisi-caos: la política, la poética o la caótica de las crónicas de Carlos Monsiváis", *Revista de crítica literaria latinoamericana*, año XXVI, no. 51, 2000, pp. 125-139.
- Rancière, Jacques. *Les noms de l'histoire: essai de poétique du savoir*. Paris : Éditions du Seuil, 1992.
- \_\_\_\_\_. *La fable cinématographique*. Paris : Éditions du Seuil, 2001.
- \_\_\_\_\_. *La chair des mots. Politique de l'écriture*. Paris: Galilée, 1998.
- \_\_\_\_\_. *La parole muette. Essai sur les contradictions de la littérature*. Paris: Hachette littératures, 1998.
- \_\_\_\_\_. "L'inoubliable" en *Arrêt sur histoire*. Paris: Éditions du Centre Pompidou, 1997.
- Revueltas, José. *México 68: Juventud y revolución*. México: Ediciones Era, 1978.
- \_\_\_\_\_. *El Apando*. México: Ediciones Era, c1969.
- Roffé, Reina. "Entrevista a Fernando del Paso", *Cuadernos hispanoamericanos*, No 623, 2002, pp.111-122.
- Ruffinelli, Jorge. "Fernando del Paso: la novela como exorcismo", en *El lugar de Rulfo y otros ensayos*, Xalapa: Biblioteca Universidad Veracruzana, 1980.
- \_\_\_\_\_. "Notas sobre la novela en México", *Cuadernos de Marcha*, Segunda época, año III, no 14, 1981, pp.47-59.
- Sainz, Gustavo. *Compadre Lobo*. México: Grijalbo, 1977.
- Sánchez Robles, María Guadalupe. "Realidad y ficción en 'El arte de la comedia'", <http://sincronia.cucsh.udg.mx/sanchezv07.htm>.
- Scherer García, Julio y Carlos Monsiváis. *Parte de guerra, Tlatelolco 1968: documentos del general Marcelino García Barragán; los hechos y la historia*. México: Nuevo Siglo/Aguilar, 1999.

- Shaw, Donald L., *Nueva narrativa hispanoamericana: Boom. Posboom. Posmodernismo*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1999.
- Sorensen, Diana. "Tlatelolco 1968: Paz and Poniatowska on Law and Violence" en *A Turbulent Decade Remembered: Scenes from the American Sixties*. Standford, California: Standford University Press, 2007.
- Seurat, Alexandre. "Penser à la limite: pour une lecture critique de Jacques Rancière", en *Trans- Revue de littérature générale et comparée*, No 6 : Écriture et chaos, décembre 2005, <http://trans.univ-paris3.fr/spip.php?article39>.
- Steele, Cynthia. "Tlatelolco, Strairway to the Piramid: The Student Movement as a Tragic Farce", en *Politics, Gender, and the Mexican Novel 1968-1988: Beyond the Pyramid*. Austin: University of Texas Press, 1992.
- Taibo II, Paco Ignacio. *68*. México, Joaquín Mortiz Editores, 1993.
- \_\_\_\_\_. "2 de octubre: 30 años", *La Jornada*, 24 de septiembre de 1998.
- \_\_\_\_\_. "Sesenta y ocho veces e insiste. A 30 años del movimiento unas notas reescritas", *La Jornada*, 14 de marzo de 1998.
- Ubersfeld, Anne. *Lire le théâtre I*. Paris : Éditions Belin, 1996.
- Veyne, Paul. *Comment on écrit l'histoire : essai d'épistémologie*. Paris : Éditions du Seuil, 1971.
- Volpi, Jorge. *La imaginación y el poder: Una historia intelectual de 1968*. México D.F.: Ediciones Era, 1998.
- Young, Dolly J. "Mexican Literary Reactions to Tlatelolco 1968", *Latin American Research Review*, vol. 20, no. 2, 1985, pp. 71-85.
- Wolfwznzon, Carolyn. "El 68 mexicano y el eterno retorno en Monsiváis y Poniatowska", *La Torre*, anno XII, no. 43, 2007, pp. 105-128.
- Zavala Garrett, Itza A. *El sujeto intelectual en la literatura mexicana a partir de 1968*. University of Colorado, 2005.

### **Sitios internet**

- Informe de la Fiscalía Especial para Movimientos Sociales y Políticos del Pasado (FEMOSPP): "El movimiento estudiantil de 1968"  
[http://www.gwu.edu/~nsarchiv/NSAEBB/NSAEBB180/030\\_Movimiento%20de%201968.pdf](http://www.gwu.edu/~nsarchiv/NSAEBB/NSAEBB180/030_Movimiento%20de%201968.pdf)
- Mexico Documentation Project, directed by Kate Doyle: "Tlatelolco Massacre: Declassified U.S. Documents on Mexico and the Events of 1968"  
<http://www.gwu.edu/~nsarchiv/NSAEBB/NSAEBB10/intro.htm>.

### **Filmografía**

- López Arretche, Leobardo. *El grito* (1968).