

La primera novela de la China Mendoza, *Con él, conmigo, con nosotros tres,* a 35 años de su publicación

MARCELA DEL RÍO REYES

A treinta y cinco años de la publicación de la novela *Con él, conmigo, con nosotros tres* (1971), de María Luisa Mendoza, la China, y a treinta y ocho años de los sucesos del 2 de octubre del 68, no se ha ni enjuiciado ni sentenciado a los culpables de la masacre. Pero lo que deseo destacar hoy, es que la autora no se limitó a denunciar un hecho trágico de la historia de México sino que creó con esa su primera novela, un lenguaje narrativo propio que habría de marcar una especificidad personal y una diferenciación auténticas en relación con la prosa de cualquier otro u otra novelista no sólo de nuestro México, sino de la lengua española.

Este ensayo es sobre la perspectiva poética, ya que el texto es una larga metáfora dolorosa. Metáfora que se produce a través de la creación de un lenguaje personal, barroco, en ocasiones aparentemente críptico pero decifrible, y siempre expresivo.

Todo lenguaje implica un sistema de códigos compartidos entre un emisor y un receptor, pero cuando un emisor, en este caso, María Luisa Mendoza, crea un lenguaje cuyos referentes, en muchos casos le son ajenos al receptor, no sólo por su sentido altamente figurado, sino por tratarse en ocasiones de neologismos de invención personal que le son desconocidos al lector o lecto-

ra, ¿qué sistema está operando en la escritura para hacerle comprensible al receptor la significación que guardan tanto los tropos como los neologismos?

Cuando Todorov indica que en el interior de cada clase jerárquica las formas y las funciones constituyen sistemas, él mismo reconoce que en el texto literario las relaciones entre un texto y su lector quedan enmarcadas dentro de un sistema referencial que otorga una función a los elementos del lenguaje para lograr la decodificación. “No tenemos una imagen totalmente correcta de la forma en que los fenómenos literarios entran en correlación –afirma Todorov–; se cree que la obra se introduce en un sistema literario sincrónico y de allí obtiene una función.”

Según Tomachevski el sistema de motivos en una obra debe presentar una “unidad esférica” que justifique su existencia o su formulación: “El sistema de los procedimientos que justifican la introducción de motivos simples o compuestos se llama motivación.” Esta noción de la “unidad esférica,” producto de un sistema organizado de motivos, es indispensable para comprender cómo la referencialidad a la que apunta la novela es lograda por la autora merced a un sistema bien controlado de combinaciones de funciones lingüísticas, que le permite crear un lenguaje en el que sus códigos personales no impiden la decodificación por parte del lector.

Al catalogar Hjelmslev los funitivos lingüísticos en constantes o variables, abre una puerta también al aná-



Marcela Del Río

lisis literario mendociano, ya que la metaforización o la invención de neologismos, pone en juego una reordenación de funtivos constantes y variables del plano de la expresión, con otros del plano del contenido, y de esta combinación surge un sistema codificador en el texto con un alto grado de desviación de la norma, esto es, con un grado muy elevado de literaturidad.

Tratando de investigar cómo opera el lenguaje creado por María Luisa Mendoza en *Con él, conmigo con nosotros tres*, y continuado en toda su producción literaria, había que investigar la doble perspectiva, la del lector y la de la autora, sólo de esta manera se podría encontrar el vértice donde se cruzan los funtivos literarios, de los que habla Hjelmslev, que hacen posible la creación de su sistema lingüístico personal, del que habla Todorov y la descodificación del código por el lector o lectora, merced a la “unidad esférica” de la que habla Tomachevski..

Cuando un determinado discurso se realiza a través de un inventario de palabras cuyos referentes son cono-

cidos por el receptor, la descodificación se realiza por una búsqueda casi automática de fácil acceso al referente conocido, pero cuando el emisor en el trayecto de su discurso crea un neologismo, obliga al receptor a realizar una operación mental de búsqueda no de un referente determinado, sino de un código que le ayude a descubrir el referente que le es desconocido. Un proceso similar ocurre con el lenguaje figurado, a través del cual el referente no es directo y de ahí que, de acuerdo al sistema de códigos que el lector o lectora haya adoptado para interpretar el tropo utilizado en el texto, la interpretación de éste varíe de acuerdo al receptor, lo que da al lenguaje poético la plurisignificación que éste posee.

No pretendo hacer aquí un estudio semiótico, me limitaré a revisar un solo motivo, el de la sangre, que es, de acuerdo a mi lectura, el que logra esa unidad esférica que sirve de columna sustentadora no sólo para la metaforización del lenguaje, la invención de neologismos y en suma la creación verbal mendociana en *Con él, conmigo, con nosotros tres*, sino para la propia estructuración de la novela. Para analizar el sistema funcional del texto narrativo hay que volver a la teoría de la combinación de los funtivos, tal como Umberto Eco la explica:

Puede haber articulación de expresión en el acto de ORGANIZAR un nuevo sistema, en el desarrollo de una operación expresiva en la que se intenta adecuarse al (o respetar el) código, en el ámbito de un texto en que el emisor inventa nuevas unidades expresivas, enriqueciendo y, por tanto, CAMBIANDO el sistema [...] Naturalmente, esas modificaciones en el plano de la expresión están en correlación con modificaciones en el plano del contenido para no quedarse en puros absurdos gramaticales; y, por tanto, los trabajos de organización, adecuación y cambio del sistema deben considerarse siempre en relación con un trabajo análogo en el plano del contenido, a través de la mediación de un trabajo en el nivel de la correlación entre funtivos.

Esto es exactamente lo que hace Mendoza: colocar los funtivos de una manera diferente, a través de un acto de reorganización. Es decir, la inventiva metafórica de Mendoza se funda en un sistema de reorganización de funtivos y funciones al que he llamado su decálogo, a través de cuya combinación, crea el código diferenciado de la norma que produce nuevas articulaciones referenciales. Describiré primero los niveles donde se articula la combinación de funciones, para después pasar al análisis de la metáfora central de la novela. Una parte de los niveles del sistema, corresponden al plano de la expresión, y otros al plano del contenido y, generalmente, la fusión se establece entre uno o dos funtivos del plano de la expresión y otro u otros del plano del contenido. Decálogo de funciones:

1. Nivel poético, en el que el texto entrega un signo lingüístico que es generalmente el que funcionará como funtivo al articularse con otro signo proveniente de cualquier otro, u otros, de los niveles del decálogo para conformar el neologismo o el tropo, llámesele metáfora, metonimia, sinécdoque, oxímoron o simplemente sentido figurado.
2. Nivel morfosintáctico, en el que ocurre una sustitución de funtivos morfológicos o sintácticos de acuerdo a la norma lingüística, por ejemplo, si el gramema: “dad” es aceptado como otorgamiento de generalización abstracta para formar un sustantivo de un adjetivo, o de un adverbio, tal como de “oscuro” se forma “oscuridad,” o del adverbio “cuanto” se forma “cantidad”, Mendoza aplica tal gramema a otro adjetivo, por ejemplo: negro, para formar el sustantivo “negruidad” que produce una noción más intensa de la oscuridad.
3. Nivel lexical, semántico y lógico, en el que el texto logra un aglutinamiento de referencialidad metafórica a base de juegos o inventarios bien fonológicos, fonéticos u onomatopéyicos, bien sinonímicos, anto-

nómicos o de contrastes de sentido, sean en el orden semántico, o en el lógico.

4. Nivel estético, en el que el neologismo o el tropo se produce por fusiones con el contexto cultural, sea literario, filosófico, musical, en suma con las artes en general. De este nivel provienen también fusiones que conectan intertextualmente la novela a textos literarios de otros autores.
5. Nivel religioso, en el que la metaforización o el neologismo surge de la combinación de los niveles formales con los de tradición cristiana o mítica.
6. Nivel contextual, en el que la fusión del plano de la expresión se realiza con el plano del contenido a través de una historia compartida con el lector que lo hace competente para descifrar el código y aprehender el referente histórico.
7. Nivel de la tradición popular y de la oralidad, en el que la codificación se basa en el conocimiento que el lector tiene de las tradiciones populares: costumbres, dichos, aforismos, giros idiomáticos, canciones, etc.
8. Nivel familiar, en el que la historia particular de la familia de la autora, aparece fusionada, con otros niveles del decálogo, muy fundamentalmente, con dos de ellos: el histórico y el de la vivencia personal.
9. Nivel vivencial, en el que la subjetividad y la imaginación se ensamblan a través de un suceso vivido, produciendo una expresión subjetiva altamente simbolizada que al articularse con los otros niveles del decálogo va creando esa prosa mendociana que la crítica ha calificado de barroca, no sin justa razón, pero hay que advertir que su barroquismo no se queda en el regodeo de la forma, ni incluso en el de los conceptos, como en el caso del conceptismo, o en el de la referencialidad culta, como en el del culteranismo, sino que comprime, expandiendo, valga el oxímoron, desde la más nimia vivencia personal, hasta las tradiciones familiar, nacional, política, religiosa, histórica, social y étnica de un México de por

sí barroco. Y para lograr esto, se sirve de un último nivel funcional que habrá de permitir la consecución de esa “unidad esférica” de su narrativa:

10. Nivel temporal. Es a través del salto de tiempos que los recursos materiales de los dos planos, el de la expresión y el del contenido van a configurar un sistema que los articula a través de esa fusión organizada de diferentes niveles funcionales.

Al analizar la novela, pueden verse algunos ejemplos de fusión de funtivos de los planos de la expresión y del contenido. Uno de ellos sería el neologismo “detrasidad”, cuya apariencia, como en el caso de “negruridad” parece fundir sólo funtivos morfológicos, sin embargo, hay en este neologismo una fusión con el nivel familiar y el de la vivencia personal, ya que se conforma como símbolo de toda la historia familiar de la autora, historia que constituye su “detrás”, esto es: el “fondo” plásticamente hablando, de su propia figura.

En otros neologismos, se descubre la fusión con el nivel estético, por ejemplo, cuando la protagonista Delfina Zebadúa Latino, todavía niña, se deja ir por el barranco siguiendo el trayecto de su perro, y es descrita en el texto como “un manchón blanco que se despiedra hasta la cuna última”, este “despiedra” fusión de “despeña” y de “piedra” está combinando funtivos de orden morfológico, con intertextualidades de orden estético que recuerdan el creacionismo de Huidobro y su “horitaña de la montezonte” y con el nivel vivencial, ya que está conectando metafóricamente el trayecto de la caída por el barranco con el trayecto de la vida que termina en la “cuna última”, esto es, el sepulcro.

Y así como el nombre de la protagonista, cuyo segundo apellido, Latino, es un referencial simbólico, también el título Con él, conmigo con nosotros tres, es simbólico, ya que está ya fusionando al menos dos de los niveles del decálogo funcional: el estético y el religioso, ya que lanza al lector o lectora a un referente estético: el poema Muerte sin fin de José Gorostiza, de

donde proviene el verso que da título a la novela, pero que constituye una doble referencia signica, ya que el verso de Gorostiza proyecta a su vez al lector a un referente religioso: los proverbios bíblicos que el poeta cita en su epígrafe y que contienen el código para descifrar su verso:

Conmigo está el consejo y el ser; yo soy la inteligencia; mía es la fortaleza. (Proverbios 8, 14). Con él estaba yo ordenándolo todo; y fui su delicia todos los días, teniendo solaz delante de él en todo tiempo. (Prov. 8, 30). Mas el que peca contra mí defrauda su alma; todos los que me aborrecen aman la muerte. (Prov. 8, 36).

Conmigo, esto es, con la inteligencia, con él, es decir, con “el consejo y el ser”, que pueden llamarse con otros nombres: la Sabiduría y la Vida, con nosotros tres: es decir: con la inteligencia, la sabiduría y la vida, los seres humanos alcanzarán la felicidad, pero aparece el adversativo: mas el que peca contra mí, esto es contra la inteligencia, “defrauda su alma, todos los que me aborrecen, aman la muerte.” Así, el título está denunciando ya, que la masacre de Tlatelolco fue un atentado de lesa inteligencia en contra de la sabiduría y de la vida. Sin embargo, el título original que la autora había puesto a su novela no era ése, sino el de “Tiniebla tlatelolca” también englobaba esa “unidad esférica” que posee la novela y cuyo eje es precisamente la noche del 2 de octubre en Tlatelolco, en la Plaza de las Tres Culturas. Tanto la estructura, como la metaforización y la trama de la novela, se fundan en ese hecho de sangre que fue la masacre de Tlatelolco. Y por ello, la palabra “sangre”, que aunque se trate de un sustantivo, en esta novela es el “verbo” del texto, habrá de ser conjugada en todas sus formas posibles, hasta adquirir la categoría de columna estructural, epicentro metafórico, materia envolvente, presencia y ausencia de lo humano, vértice y circunferencia de lo insólito.

Es por la sangre que se vive, por la sangre que se hereda, por la sangre que se muere. Dentro de estas tres

instancias, la sangre estructura la novela, a partir del testimonio de la masacre, a través de los saltos temporales: hacia las guerras pasadas y presentes, lo mismo del amor, que de la política. Así al capítulo sobre la “tiniebla tlatelolca” siguen los tres capítulos de las guerras que resumen las etapas históricas de México: la Independencia, la Reforma, la Revolución, ligadas a las instancias familiares, del amor y de la muerte. A las tres guerras, siguen los capítulos sobre las tres culturas, que se ligan con la historia de las generaciones de la familia de la protagonista hasta conectarla con su muerte en su apartamento de la Plaza de las Tres Culturas de Tlatelolco. Es así cómo la sangre abre la novela y después de pasar por toda una historia metafórica, la sangre llena la tiniebla tlatelolca, cerrando el círculo de su “unidad esférica.”

La primera palabra de la novela es: “Sangre,” así, sola, sin metáfora, con punto y aparte, como simple enunciación sobre la que habrá de construirse el cuerpo por el que circulará “una sangre” en hilván de metáforas que termina por convertirse en alegoría histórico-familiar-personal. Después, el sentido figurado se va construyendo, paso a paso, primero, con descripciones aparentemente literales, concretas: “No era grande esta sangre, era angosta, vertical y larga.” Y se van agregando nuevas descripciones: “Gran sangre de los pulmones, de los estómagos, de las espaldas, de las piernas, de los rostros, de las cabezas de todos y cada uno de los cuerpos que yacieron bajo la lluvia en la oscuridad de aquella noche.” Comienzan a surgir las listas descriptivas de la “sangre” como acumulación cuantitativa, antes de dar el salto cualitativo y convertirse en metáfora.

Pero no era la sangre brillante y alegre que acaba de salir de la carne y casi da gusto, y uno dice ¡qué bella es!, no, era la sangre a secas, seca, negra, oxidada, rechupada por la piedra, vorazmente tragada -tragacanto de canto roda-

do- hacia adentro, deglutida en la panza de la Plaza de las Tres Culturas de Tlatelolco - “no fue ni triunfo ni derrota”.

Comienza la simbiosis de los niveles funcionales que habrá de ir dando forma y contenido a la metafórica y a la creación del código lingüístico, como en esta cita que hace el texto de la placa situada en la Plaza de las Tres Culturas: “No fue triunfo ni derrota fue el doloroso nacimiento del pueblo mestizo que es el México de hoy” y que sirve para justificar la “Conquista.” Aquí ya aparece la fusión entre los niveles morfosintácticos, con aliteraciones como “Panza de la Plaza” o “Tragacanto de cantos rodados” y los contextuales. La historia, que se plasma en ironía, al mencionar la inscripción labrada en piedra que después de la masacre tlatelolca, es como un oxímoron vivo.

Siguen las acumulaciones cualitativas para relacionar la sangre con la tradición popular tales como: “tocaba la sangre y la piedra de escándalo era suave como aterciopelada, como lamida, como limada, como enla-



Ángel Bracho

mada” para pasar de inmediato a la fusión vivencial con la historia familiar que habrá de permitir al texto dar el salto temporal hacia el pasado familiar e histórico : “adentro del cuarto de desplanchar y los perros, solamente ellos, aúllan, y afuera otros que no son perros aúllan y en la arista de la plaza donde la sangre está ya coagulada ahora, la mano de la hermana que investiga en la espalda del hermano”. “Y yo me quiero morir ahí adentro del cuarto de no estar, y el padre que corre con el hijo que agoniza se quiere morir”. El contraste irónico se resuelve cuando la protagonista-narradora al decir que ese padre “se quiere morir” en realidad no se quiere morir, pero termina muriendo, igual que el “me quiero morir” en diálogo directo de la protagonista, en realidad significa que no se quiere morir, pero al final de la novela, morirá.

Los neologismos sobre la sangre se producen en profusión, simbiotizando niveles morfológicos y sintácticos, como en “Y la gran sangre, la que de borbotón se tornaba en arroyo, y la pequeña sangre, la que de hilo se volvía charco, sangrietaban la plaza”, o como en: “¿Alguien más se reía entre tanta sangrietalidad?” o “el sangrerío espejea con la lluvia” o como en “me llameaba la sangre allí de pie en la ventana”.

También hay una creación metafórica en el nivel de la tradición popular, cuyo humor negro se acentúa por los diminutivos: “Muertitos de a tres por quinto en cerro, con su pilón en el vértice. Difuntitos que nadie volverá a ver ni para remedio, ni siquiera para echarse por ellos una sangrita, un café con piquete.” Al describir la forma en que se transportó a los muertos después de la masacre: “los camiones militares agobiados de cadáveres ondulan su nueva imagen, en la sangría, como quien dice” la palabra sangría implica una visión casi vampiresca, ya que la “sangría” es una bebida popular de apariencia sanguínea, hecha de vino mezclado con agua.

La tradición cristiana, del nivel religioso, aparece en variadas formas, por ejemplo cuando dice: “sangre eres y en sangre te convertirás” o cuando habla de “El mal de la sangre, la mala sangre, sangre de Cristo, ruega por él”.

La ironía se produce en ocasiones precisamente al engarzar funciones de diferentes planos, por ejemplo, al describir la espera de “todo el mundo esa noche-sangre: “Esperaban los directores de las cárceles ¿y en dónde pues tantos por poner a la sombra?... Los directores de los hospitales ¿de dónde sangre para tanto sanguijuelead?” La espera de “Los ministreros sin sombrero y dando vueltas en sus despachos con murales cerca del techo que cuentan en art nouveau la abundancia, el progreso, la fe, la libertad”, antes de dar el salto retrospectivo al pasado prehispánico: “¿no que ya no había sacrificados piramidales?”. La mención de los murales sirve de puente espacio-temporal ya que los murales son el enlace con los retratos familiares que cuelgan en la pared del departamento de la protagonista, en Tlatelolco. Delfina narra en primera persona su espera: “Echada en la alfombra esperaba a que algo así como el sueño me hiciera no oír, no pensar, no temer, no tener tanto miedo. Los retratos de mi sangre me estaban viendo como ven los perros, sin parpadear.” Van a ser así, esos retratos de su sangre, los que van a fusionar el nivel histórico, con el familiar y el vivencial, ya que al final de la novela, Delfina muerta, como otra de las víctimas de la masacre de Tlatelolco, habrá de ir a colocarse en medio del retrato familiar que cuelga en la pared de su departamento también asesinado en un Tlatelolco que ahora era “el moridero de las tres culturas.”

Desde las primeras páginas, Delfina se siente observada por sus familiares, que la ven desde sus retratos y va relacionando la sangre de los muertos tirados en la Plaza con la sangre de su herencia familiar. “Mi sangre no conoció la sangre, la sangre pisoteada o untada en la pared, seca en los orificios, encostrada en las sienas, la sangre que ya me aburre, que me choca, que ya me harta, que surge por todos lados, que sube hasta mi cuarto, que apesta, que no es bonita, que mancha.” La fusión con el nivel familiar va produciéndose con referentes de costumbres cotidianas familiares, como cuando ella adormilada, trata de imaginar la plaza, “su largu-

ra repleta y el olor a sangre molida, a sangre planchada, el olor que en bruma empezaba a subir a los cuartos de planchar y a meterse en los dobladillos de los vestidos almidonados.” Si la metáfora “sangre molida” se produce por asonancia con “carne molida”, la de “sangre planchada” en cambio es intratextual, ya que la mención a los “cuartos de planchar” puede encontrarse en diferentes textos de la autora como referencialidad recurrente a su infancia, sólo que en este texto, la metaforización se establece precisamente como simbiosis con la columna fundamental de la novela que es el motivo de la sangre, de ahí que “sangre planchada” sirva como trampolín para que el texto dé el salto temporal hacia la infancia de la protagonista: “Mira, le dije al niño, ven y te enseño cómo huele la sangre... Mentirosa, ¿cuál sangre?... eres puro argüendera.” que le permite el paso del nivel vivencial al de la historia familiar que llena la siguiente secuencia, en la que se va desarrollando la niñez de Delfina, entreverando sus juegos infantiles con las estrofas de la canción popular:

“Mambrú se fue a la guerra,
qué dolor, qué dolor, qué pena
Mambrú se fue a la guerra,
no sé cuándo vendrá...

Canción que va narrando la historia de Mambrú, que acabará también muerto:

“Mambrú se ha muerto ya,
lo llevan a enterrar...

Esto hace a Delfina jugar a morir: “¿que yo me enfermaba y que me moría?... ¿que me velaban en la sala de mi casa y que mi mamá lloraba mucho y me pedía perdón...?” Muerte en el juego, a la que seguía la resurrección, como a la muerte de Cristo: “que él entraba con un ramo de flores y abría la ventanita por donde yo lo veía, asomado, llorar?... ¿que lloraba a gritos y me decía ¡te adoro! ¿que yo revivía?...”

“encima de la caja,
qué dolor, qué dolor, qué pena,
encima de la caja
un pajarito va...”

Toda la secuencia tiene una función estructural, ya que desde las primeras páginas propone el referente que vuelve a aparecer en el desenlace de la novela, ya que “Mambrú” es el que cierra el círculo de la muerte y resurrección, que hará posible a la protagonista ya muerta ir a colocarse en medio del retrato familiar. Después de la narración histórica de las guerras y las culturas envueltas en la historia familiar, el salto hacia el presente de la tiniebla tlatelolca, se produce a partir de la pregunta de la protagonista: “¿Porque ya me voy a morir, verdad?” a la cual siguen tres párrafos que narran las últimas muertes familiares, ligadas por herencia sanguínea, enlazadas con las que se están produciendo en el presente de la protagonista que también habrá de morir. Tales párrafos, en un perfecto ajuste entre forma y sustancia, se encadenan con los sintagmas adjetivos injuriosos que inician cada párrafo. El primero comienza con: “La sangre no tiene madre. El segundo con: “La mula vida, la mula sangre” y el tercero: “Pinche sangre. Se alebrestó con la pobre de Delfina que todavía estaba esperando enfermarse nueve meses aunque bien que sabía que nada más no. Su sangre agarró y dijo: Vámonos Delfina, ya vete despidiendo.” Así, la protagonista es invitada por su propia sangre, a morir, lo que significa la liquidación de la herencia familiar, ya que Delfina habrá de morir sin tener hijos. Esta voz de la sangre, figura metonímica que le habla a la persona por la cual circula, es seguida por la voz fantasmal de Juan, que le informa que acaba de morir allí abajo, en la Plaza y que urgiendo parentescos, podría hallarse como función del código estético, por su intertextualidad con las voces de los muertos de Rulfo.

Por fin, se acaba la tiniebla y amanece en Tlatelolco. En el cierre del círculo narrativo la fusión de los planos se vuelve más compleja al simbiotizar todos los niveles del decálogo de funciones, fundamentalmente los fúntivos del plano del contenido en una larga metaforización de la sangre donde se funden: lo histórico, lo religioso, lo fami-

liar, la tradición popular, los saltos cronológicos y la vivencia –no vivencia– personal, con su mutación metafísica, puesto que la protagonista a esa hora de la mañana que sigue a la masacre, ha muerto, y ya muerta va a colocarse dentro del retrato familiar, colgado aún en la pared, sentándose junto a su padre que en la fotografía tiene sólo seis años:

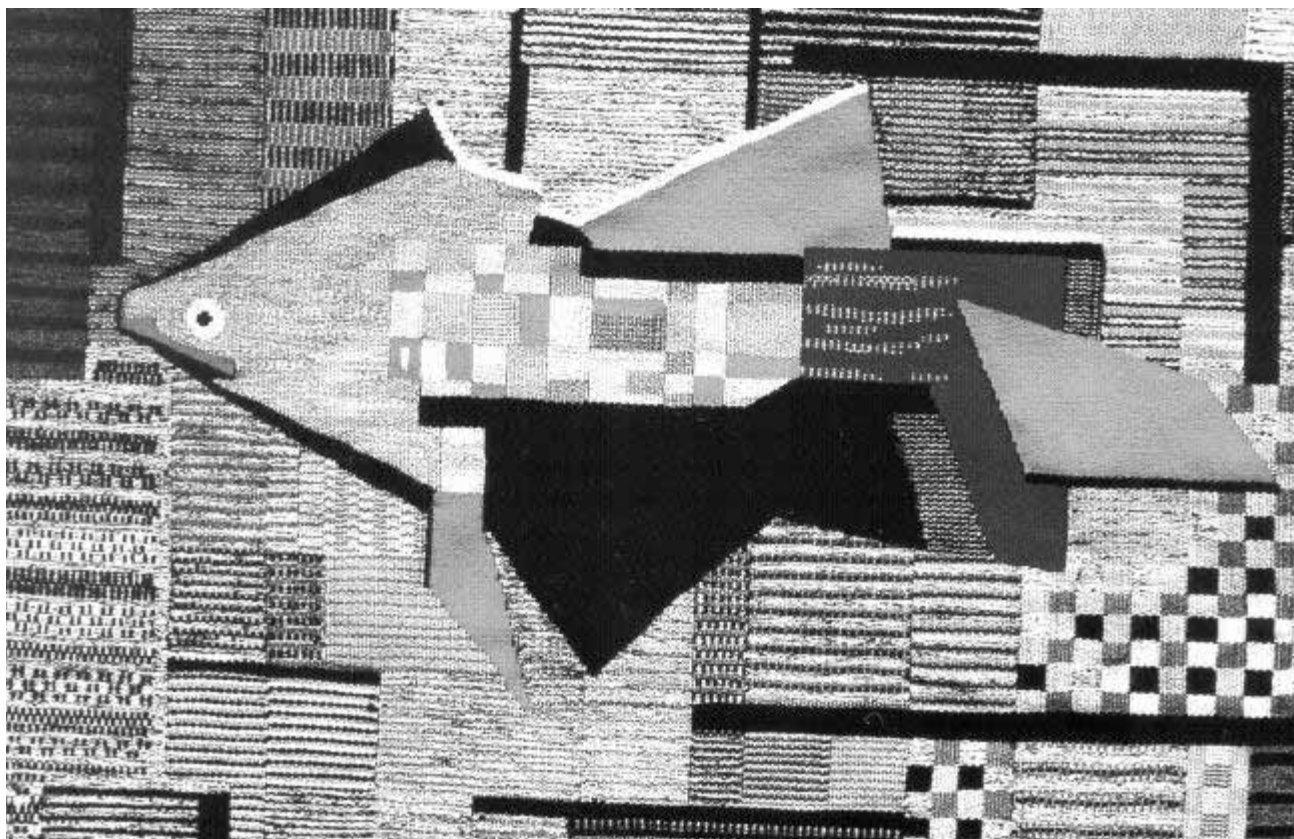
En Tlatelolco amaneció. Mambrú ya se había ido a la guerra y ya no volverá. [...] Se acabó la tiniebla, el tiradero, la casa desarreglada. Huele a jacintos. [...] En la pared los Albarranes miran la placidez. Ven para adelante como si los fueran a retratar. Manuel Zebadúa Albarrán con su vestido blanco y negro sigue recargando su brazo derecho en la rodilla de su abuela. Sentado en el banco se ha hecho un poco para allá dejando campito a un personaje que no va, que no hace juego, que no concuerda, anacrónico, asustado, con los ojos de plato congelados en el puro ver para afuera. Está sentada junto al padre de seis años. [...] Mira, mira, mira espantada como si.

En la plaza los empleados municipales lavan con cepillos la sangre seca, los lamparones de la sangre, los cascarones de los gritos que no pudieran subir.

Delfina Zebadúa Latino empieza a madurar en mitad de la sala. Verdad que ya se murió.

La pura verdad.

En resumen, según este acercamiento, *Con él, conmigo, con nosotros tres* es una novela de denuncia política, entreverada con todo un bagaje histórico y una carga emotiva sobre los sufrimientos de un pueblo, vistos a través de la historia de una familia guanajuatense. María Luisa Mendoza al construir su narración con la palabra sangre como el epicentro que le otorga esa “unidad esférica” de la que habla Tomachevski, creó no sólo una novela-metáfora, sino un sistema codificador con un lenguaje propio que, a la vez, va proporcionándole al lector o lectora el código para descifrarlo, al cual he denominado su “decálogo de funciones.” ■



Alfredo Zalce