

Edición Completa



iMex
REVISTA



Editores

Prof. Dr. Vittoria Borsò
Prof. Dr. Frank Leinen
Prof. Dr. Guido Rings
Dr. Yasmin Temelli

Heinrich Heine
HEINRICH HEINE
UNIVERSITÄT DÜSSELDORF



Interdisciplinary Mexico / México Interdisciplinario

VIOLENCIA(S) EN MÉXICO

Año I

Nº1

Editorial

YASMIN TEMELLI

Violencia(s) en México.....4

Estímulo / Impression

HANS ULRICH GUMBRECHT

What violence is necessary for sports?.....15

La violencia y el crimen organizado: facetas, efectos y representaciones

TANIUS KARAM CÁRDENAS

Rasgos del discurso televisivo mexicano sobre la violencia y el narcotráfico.....18

HERMANN HERLINGHAUS

Carlos Monsiváis: indagaciones sobre un mundo de infamias en el Mexico global.....31

DORIS WIESER / MARTHA GRIZEL DELGADO RODRÍGUEZ

El tráfico de órganos en *Loverboy* de Gabriel Trujillo Muñoz y *Los niños de colores* de Eugenio Aguirre.....41

LIZETTE JACINTO

Javier Sicilia: el Movimiento por la Paz con Justicia y Dignidad en México 2011.....58

Narraciones de violencia – acercamientos desde la escenificación estética

LENA ABRAHAM

El asesinato como creación estética en “Blanco y rojo” de Bernardo Couto Castillo: Un ejemplo de violencia narrativa en el decadentismo literario en el México porfiriano.....74

SANTIAGO NAVARRO PASTOR

La violencia en sordina en *Señales que precederán al fin del mundo* de Yuri Herrera.....93

VERENA DOLLE

Fantasías urbanas: México D.F. por Rafael Ramírez Heredia (*La jaula de Dios*), Guillermo Fadanelli (*La otra cara de Rock Hudson*) y Roberto Bolaño (“Jim”).....127

Reseña

NADINE BOETTCHER

Kathleen Staudt (2008): *Violence and Activism at the Border – Gender, Fear, and Everyday Life in Ciudad Juarez*.....142

Editorial: Violencia(s) en México

Yasmin Temelli

(Universidad Heinrich Heine de Düsseldorf / Alemania)

Non soltanto la violenza tra gli uomini è posta all'inizio della storia, ma la stessa comunità appare fondata de una violenza omicida. All'assassinio di Caino [...] risponde, nella mitologia classica, quello di Romolo al momento della fondazione di Roma. [...] Questi omicidi originari non sono rappresentati come semplici assassini, ma come assassini fraterni. [...] Ciò attribuisce alla connessione tra comunità e violenza un carattere ancora più intrinseco.

Roberto Esposito (2011 [1993]: 251s.)

Hay cosas que no desaparecen. A ellas pertenece también la violencia. [...] La violencia es tan solo proteica. Según la constelación de la sociedad cambia su figura.

Byung-Chul Han (2011: 7; trad. Y.T.)

Preámbulo

Una revista de la prensa mexicana atestiguaría en 2011 la presencia de la violencia como fenómeno omnipresente: noticias sobre enfrentamientos de grupos de la delincuencia organizada contra fuerzas federales llegaron a ser una parte constitutiva de la primera página; masacres y respectivos hallazgos de cadáveres –ya no solo en la Zona Norte que cuenta con Ciudad Juárez, el lugar más inseguro en el mundo– dominan la información casi diariamente.

Y si ya sabemos con Hannah Arendt que “[n]o one engaged in thought about history and politics can remain unaware of the enormous role *violence* has always played in human affairs” (Arendt 2009: 8), la violencia tiende a ocupar un lugar cada vez más extenso tanto en la percepción del país como a escala global. La detención de Oscar García Montoya, un capo de la droga responsable de al menos 600 asesinatos, el ataque mortal con granadas a un casino en Monterrey así como los asesinatos de varios periodistas, que se comprometían justamente en reportar este tipo de crímenes, son solo algunas de las noticias que han recorrido el mundo

en los últimos meses y que marcan la percepción de un país sumergido en un mar de violencia.¹

La así llamada y sumamente discutida ‘guerra contra el narcotráfico’, emprendida por el gobierno actual de Felipe Calderón en 2006², así como la lucha por el control territorial por parte de distintos cárteles, están vinculadas directamente con las confrontaciones mortales durante los pasados cinco años, que se cifran en aproximadamente 60.000.³

Bien sabemos que la violencia política está vinculada con el proyecto de establecer y preservar un orden, representando así también una fuerza estructuradora. Wolfgang Sofksy precisa esta relación de la siguiente manera:

Todo tipo de gobierno se funda, después de todo, en arbitrariedad y angustia mortal. [...] También, la ley promulgada por los representantes en bien de todos se basa finalmente en un acto de arbitrariedad, un acto de fijación. Y la ley solo adquiere una validez permanente por ser realizada efectiva y continuamente, en caso de emergencia por violencia. No existe ningún gobierno que no sea cubierto por las armas. [...] Llega a ser reconocido y legitimado en la medida en la que garantice verdaderamente el orden. (Sofsky 1996: 14; trad. Y.T.)

En México se hacen visibles de manera muy marcada los modos de acción y los efectos sangrientos relacionados con este “caso de emergencia”. Si repasamos la historia y la cultura política del país, se hace notar una tradición de violencia muy fuerte, solo hay que recordar los momentos históricos claves de la Conquista, la lucha por la Independencia y la Revolución. También la matanza de Tlatelolco, efectuada para “garantizar verdaderamente el orden”, se grabó con insistencia en la memoria colectiva, pero de manera que el gobierno quedó en buena parte desacreditado como fuerza violenta.

El desafío de la violencia estatal y la espiral de violencia

A la percepción momentánea de un grado de violencia sumamente alto, contribuye de manera crucial el desafío del monopolio de la violencia estatal por actores no estatales. Cabe destacar que se trata de una configuración más bien reciente –sobre todo concerniente a su dimensión– que se manifiesta no solo a nivel local, sino en toda Latinoamérica: anteriormente,

¹ Véase para más información, por ejemplo, el archivo de *iMex* con artículos relacionados al tema de la(s) violencia(s) y aquí las noticias respectivas de *El Universal* y *El País*: <http://www.imex-revista.com/imex-revista-ediciones/articulos.html> [23.12.2011].

² Véase sobre el discurso televisivo y, para una clasificación temporal de la temática, más detalladamente, el artículo de Karam Cárdenas en esta edición.

³ Véase el artículo de Mendoza Hernández (2011). Como las cifras indicadas en las contribuciones siguientes reflejan, los datos divergen según las fuentes respectivas de 35.00 a 60.000 víctimas.

predominaron confrontaciones entre fuerzas del estado y contra estatales políticamente motivados; hoy en día aparecen formas de violencia no estatales en aumento que compensan, complementan, socavan o ignoran al estado, es decir, presenciamos una privatización y difusión creciente de la violencia.⁴ En este contexto, no se pueden pasar por alto los por lo visto innumerables policías involucrados en crímenes violentos –así como en general todos aquellos que trabajan en el servicio público, pero que a la vez son mucho mejor pagados por el crimen organizado– y que de esta manera carcomen al estado por dentro y contribuyen a crear un ambiente de inseguridad.⁵

Por lo tanto, el gobierno actual es percibido cada vez más como impotente de preservar el orden, hasta el momento, el único resultado de ‘la guerra del narcotráfico’ palpable son las víctimas respectivas. Hay que tener presente que esta contraviolencia del estado, dirigida contra el narcotráfico, significa una técnica de autoinmunización. Es decir, podemos observar aquí la dialéctica inmunitaria de la comunidad moderna analizada por Roberto Esposito. En la violencia del gobierno mexicano contra el crimen organizado, descubrimos también su afán de abolir toda forma de violencia que no forme parte de sus propios procedimientos; con el objetivo de asegurar la seguridad, incorpora y utiliza justamente la violencia que condena. La espiral de violencia intrínseca en las sociedades modernas se manifiesta en el sentido de que las estrategias de inmunización solo llevan a un mayor grado de violencia.⁶ El caso de México muestra claramente lo que se puede comprobar globalmente: después de todo, nos encontramos frente a un rearme permanente.⁷

⁴ Véase, en el caso de México entre otros, la formación del grupo paramilitar *Mata Zetas* que proclama como fin asesinar a miembros del cártel más poderoso del país. Ellos se autopresentan como el “brazo armado del pueblo” y argumentan operar en bien de él, debido a la incapacidad del gobierno de acabar con los criminales. En total, se cuentan por lo mínimo 167 grupos paramilitares. Véase los artículos siguientes: <http://www.spiegel.de/panorama/justiz/0,1518,795250,00.html> y <http://www.jornada.unam.mx/2011/10/03/politica/021a1pol>.

⁵ Así, Kruijt expone respecto al aparato policial: “A fragmented and rival police structure with a strong reputation for internal corruption and involvement in protection rackets and illicit activities – contraband and robbery, even extortion, kidnapping and drug trafficking – does not improve the security situation.” (Kruijt 2011: 92).

⁶ Véase Esposito 2011 [1993]: 258 ss.

⁷ Para contrarrestar este círculo vicioso, se ha formado recientemente el *Movimiento por la Paz con Justicia y Dignidad*, que aspira a integrar por medio de un *Pacto Nacional* a todos los sectores sociales y hacerles cooperar en favor de una pacificación del país. Véase aquí detalladamente el artículo de Lizette Jacinto publicado en esta edición. En el ámbito del compromiso civil cabe mencionar también las, hasta el momento vagas, actividades del grupo de hackers activistas *Anonymous IberoAmérica* contra el cártel de los Zetas: tienen como proyecto de revelar las identidades de personas relacionadas con la organización. Véase aquí más extensamente: <http://www.elmundo.es/america/2011/10/29/mexico/1319918858.html> [23.12.2011]. Se trata de un proyecto sumamente peligroso, tan solo en los meses pasados los narcos detectaron y mataron a varios periodistas web y bloggers por haber difundido noticias y comentarios molestos. Véase por ejemplo acerca del asesinato de María Elizabeth Macías: <http://www.elmundo.es/america/2011/09/26/mexico/1317067380> [23.12.2011].

Poder – violencia – excesos

Si bien la idea de violencia vaya ligada estrechamente al concepto de poder⁸, hay que diferenciar claramente con Michel Foucault entre relaciones de poder y relaciones de violencia. Mientras que “il n’y a pas de relation de pouvoir sans résistance, sans échappatoire ou fuite, sans retournement éventuel” (Foucault 1994 [1982]: 242), las relaciones de violencia actúan directamente sobre el cuerpo y lo destruyen.⁹ O para resumirlo en palabras de Sofsky: “No hay lengua de mayor fuerza persuasiva que la lengua de la violencia.” (Sofsky 1996: 19). Pero más allá del hecho de que no haya salida, Vittoria Borsò recuerda que donde la violencia extingue la vida, esta encuentra en el material de la lengua un lugar para dejar –como fuerza y resistencia– rastros de lo vivo.¹⁰

Entre los muchos enfoques para acercarse al fenómeno de la violencia, podemos distinguir una vía de acceso fenomenológica que en el caso de México pueda ser de especial interés para la investigación: Jan Philipp Reemtsma distingue, aparte de la *violencia locativa* (que aspira a llevar el cuerpo del otro a un lugar determinado) y la *violencia raptiva* (que tiene como meta poseer / violar el cuerpo), la *violencia autotélica*.¹¹ Indudablemente, esta última forma de violencia física es la que más suele trastornar por su objetivo intrínseco. La destrucción del cuerpo del otro carece, a diferencia de tiempos atrás, cuando muchas culturas la pusieron en práctica dentro de un marco institucionalizado, hoy en día de legitimación. Según Reemtsma, ya no dispone de un “lugar cultural” (Reemtsma 2008: 123; trad. Y.T.). Pero si tomamos en cuenta las prácticas frecuentes de mutilar a las víctimas, decapitarlas y descuartizarlas –solo hay que pensar en la violencia raptiva-autotélica concerniente a los feminicidios sexuales que siguen ocurriendo en Ciudad Juárez¹²– cabe preguntarse si la manifestación de violencia que excede cualquier forma de racionalización esté por conquistar en el ámbito de máxima brutalidad un lugar cultural que escape a nuestra comprensión.¹³

Es justamente este exceso de violencia que llama la atención pública y académica y que representa un reto para los estudiosos mexicanistas de diversas disciplinas. Por principio,

⁸ La relación íntima entre violencia y poder ya se puede comprobar en cuanto al nivel etimológico: El concepto violencia “tiene su origen en el latín violentie, derivado de vis: fuerza, poder. De acuerdo a la etimología de la palabra, todo poder se funda en una dosis esencial de violencia.” (Martínez Silva s.a.: 701).

⁹ Véase Foucault 1994 [1982]: 236.

¹⁰ Véase Borsò 2010.

¹¹ Véase Reemtsma 2008: 106-124.

¹² Véase por ejemplo los estudios de Staudt (2008) y Monárrez Fragoso / Tabuenca Córdoba (2007) ; y para una elaboración literaria la novela de Bolaño (2004).

¹³ Véase, para un acercamiento en cuanto a la representación en la novela policíaca mexicana, Temelli (2012).

hay que ser conscientes, como apunta Bernhard Waldenfels, de que la violencia permanece como algo insondable y que cada intento de racionalización que aspire a comprenderla o explicarla se desvía inevitablemente por el sendero de la seudoracionalización.¹⁴

Violencia(s) en México

Con estas configuraciones de fondo cabe preguntarse en el espectro más amplio qué formas de violencia(s) encontramos en el país: ¿Cuáles son las posibles y reales facetas, así como las consecuencias sociopolíticas, económicas y culturales de este fenómeno? ¿Cómo se posicionan los medios de comunicación y de qué manera se ocupa estéticamente la literatura del tema de la violencia? ¿En qué medida se manifiestan las formaciones físicas, verbales, simbólicas o lúdicas que afirman, desafían o se resisten a las relaciones de poder?

Un acercamiento interdisciplinario a estos planteamientos se encuentra en esta edición de *iMex*: Especialistas en ciencia de la literatura, los estudios culturales, las ciencias de comunicación y la historiología se inscriben con sus contribuciones en este amplio panorama de violencia(s) esbozado. Principalmente, se concede prioridad tanto a las formaciones de la violencia, así como a las consecuencias actuales y son sobre todo los actos violentos relacionados con el narcotráfico, los que son focalizados desde las diferentes perspectivas aquí presentadas.

La edición abre con un estímulo de **Hans Ulrich Gumbrecht** quien se pregunta en el contexto de los Juegos Panamericanos de 2011 que tuvieron lugar en Guadalajara: “**What violence is necessary for sports?**” El autor parte del hallazgo de dos mensajes de intimidación dirigidos en el preludeo hacia oficiales, dejados en dos hieleras supuestamente conteniendo cabezas de cerdo, pero que resultaron ser restos humanos. Gumbrecht se posiciona en contra de exigencias de represión concernientes a toda forma de violencia en el deporte y argumenta que no existe ninguna relación directa entre el nivel de violencia inherente a un cierto tipo de deporte y la violencia que surge entre los espectadores respectivos. Además, lanza la tesis provocadora que la violencia existente entre atletas y a veces entre espectadores es una parte inevitable de la estética del deporte. En consecuencia, el

¹⁴ Véase la ponencia de Waldenfels presentada en el Simposio Humboldt *Política, violencia y democracia entre lo global y lo local* en Guadalajara, el 1.12.2011.

autor propone focalizar más bien problemas como el racismo, la homofobia o la explotación de los jugadores más dotados.

La primera sección abarca la temática de **La violencia y el crimen organizado – facetas, efectos y representaciones** y reúne las contribuciones de Tanius Karam Cárdenas, Hermann Herlinghaus, Doris Wieser / Martha Grizel Delgado Rodríguez y Lizette Jacinto. **Tanius Karam Cárdenas** indaga en “**Rasgos del discurso televisivo mexicano sobre la violencia y el narcotráfico**”. Para ello, focaliza los noticieros de las dos principales cadenas privadas del país e identifica el discurso de la inseguridad-violencia-narcotráfico como red de gran complejidad y densidad. Como ejemplo de puesta en escena y melodramatización, realiza la serie televisiva *El Equipo*, que trata de un grupo de élite de policías federales, y revela el intento de redefinir la imagen pública al respecto. Karam Cárdenas analiza algunos aspectos de la construcción audiovisual: en general averigua que la información no se contextualiza, lo cual genera un efecto de ubicuidad y destaca la estrategia de la ‘semiótica del rostro’. El autor pone de relieve que el gran actor en las noticias y reportajes representa a la autoridad y así concluye que predomina una visión pro-institucional. Denuncias de corrupción o incumplimiento se limitan solamente a policías menores o representantes muy locales de la autoridad, las altas figuras no son molestadas.

Hermann Herlinghaus se dedica en su artículo “**Carlos Monsiváis: indagaciones sobre un mundo de infamias en el México global**” al ensayo ‘El narcotráfico y sus legiones’ (2004), escrito por el teórico mexicano de la cultura , y discute la reflexión histórica, el análisis cultural y el acercamiento ético con relación a la así llamada ‘cultura narco’ realizados por Monsiváis. Herlinghaus focaliza la figura del narco y cuestiona el porqué de su presencia profunda en el imaginario colectivo. Pone de relieve fantasías e imágenes de intoxicación –no en el sentido de ser drogado literalmente– que están ligadas, en el caso de México y otros países sureños, al anhelo de llevar una vida provechosa o incluso hasta de extrema ganancia; aquí, Herlinghaus subraya el enorme potencial biopolítico del narcotráfico. Para ello, presenta cinco hechos arrasadores que Monsiváis denomina legiones del narcotráfico: el empobrecimiento en el campo, la posibilidad de un singular empoderamiento, un pacto fáustico y un delirio tardocapitalista así como el hecho de que la problemática sea inagotable. El autor destaca que la infamia e intoxicación se inscriben en el capitalismo global y concluye que, en realidad, son los personajes y agrupaciones de fondo del ‘gobierno en las sombras’ los

que interesan porque son ellos quienes persisten a pesar de los esfuerzos de la ‘guerra contra el narcotráfico’.

Doris Wieser y **Martha Grizel Delgado Rodríguez** se dedican en su análisis narratológico a un tipo de delito que está –en comparación con el narcotráfico– relativamente poco discutido en los medios de comunicación mexicanos: la trata de personas. En “**El tráfico de órganos en *Loverboy* de Gabriel Trujillo Muñoz y *Los niños de colores* de Eugenio Aguirre**” las autoras subrayan, sin embargo, el vínculo entre estas dos formas de crímenes que se basa en la demanda más allá del Río Bravo y destacan el desequilibrio creado por la política neoliberal mexicana y el imperialismo estadounidense con sus consecuencias de explotaciones que llegan a ser hasta viscerales. Esta esclavitud moderna encuentra en las dos novelas comentadas, adscritas al negrocriminal, focalizaciones diversas: En *Loverboy* (2002) la denuncia del crimen y la crítica social están menos pronunciadas en favor al entretenimiento del lector. *Los niños de colores* (1993), por el contrario, se deja clasificar según Wieser y Delgado como literatura de compromiso que aspira a conmover al lector. Además, las autoras destacan que en esta novela, con un marco supuestamente auténtico, se retoma el debate que se produjo en la prensa latinoamericana a finales de los años 80 sobre la –hasta hoy no aclarada– existencia de bandas de secuestradores de niños.

En “**Javier Sicilia: el Movimiento por la Paz con Justicia y Dignidad en México 2011**” **Lizette Jacinto** nos habla de una movilización civil contestaria concerniente a la presencia ubicua del crimen organizado que tiene su origen en la muerte violenta del hijo del poeta Javier Sicilia, ocurrida en marzo del 2011, y que se ha convertido en un movimiento de alcance nacional. El deseo de recuperar la memoria histórica y la reivindicación del cese a la inseguridad y violencia van acompañados con la propuesta de un *Pacto Nacional* que debería unir a todos los sectores sociales –desde los políticos hasta los zapatistas– con el fin de pacificar y rehumanizar el país. Jacinto discute una exigencia central del movimiento que es la de poner un alto a la guerra estatal contra el narcotráfico. Identifica la falta de oportunidades para miles de jóvenes como problema de raíz y la de un programa de reincorporación ciudadana. En consecuencia, la autora destaca el potencial del diálogo público, sostenido por los participantes en el movimiento con representantes del Estado, considerándolo como

primordial: ya que la experiencia conjunta llevaría a la conformación de una ciudadanía más responsable.

En la segunda parte, **Narraciones de violencia – acercamientos desde la escenificación estética**, están reunidas las aportaciones de Lena Abraham, Santiago Navarro Pastor y Verena Dolle. **Lena Abraham** abre esta sección con un artículo sobre “**El asesinato como creación estética en “Blanco y rojo” de Bernardo Couto Castillo: Un ejemplo de violencia narrativa en el decadentismo literario en el México porfiriano.**” Con “Blanco y rojo” la autora focaliza un cuento de finales del siglo XIX que pone en escena un acto violento como juego estético. Expone diversas formas y funciones que puede desempeñar la violencia en la literatura y distingue en el texto de Couto una violencia narrativa que se caracteriza por estropearle al lector su cosmovisión. Abraham indica la relación entre este acto transgresor y la propuesta estética de los decadentistas que aspiraban a desafiar las normas tradicionales así como la lógica cultural finisecular que estaba en servicio de la modernidad incipiente con su dinámica del mercado. Tachada como inmoral, la temática del cuento no se consideró, en su tiempo, digna de ser representada en las artes. La autora desvela como el intento estético decadentista de desprenderse del dogma del arte realista y de imitación se materializa en “Blanco y rojo” en una profunda crítica hacia la sociedad burguesa, materialista e hipócrita.

En “**La violencia en sordina en *Señales que precederán al fin del mundo de Yuri Herrera***”, **Santiago Navarro Pastor** destaca, a propósito de la segunda novela de este joven escritor mexicano, la estrategia de un enfoque elusivo que, partiendo de presupuestos verosímiles, va más allá del realismo y evita así eventuales interpretaciones reduccionistas y banalizantes de la temática de la violencia, cuya presentación se logra más bien mediante recursos indirectos. En cuanto a la ideación estructural del texto, Navarro Pastor constata un entrelazamiento entre texto profano y palimpsesto sacro, o ultramundano, que permita lecturas distintas: la protagonista mexicana Makina emprende un viaje iniciático de migrante hacia los Estados Unidos –Herrera resalta el espacio geográfico de la frontera como espacio de conocimiento– que a la vez tiene rasgos míticos. En el trabajo se estudia la profunda ambigüedad de la novela, que se manifiesta también en su complejión lingüística. La cuestión de la violencia y temáticas vinculadas no son abordadas abiertamente; más bien predominan imágenes

persuasivas que contribuyen, según Navarro Pastor, a desautomatizar categorías y conceptualizaciones habituales.

Verena Dolle discute en “**Fantasías urbanas: México D.F. por Rafael Ramírez Heredia (*La Jaula de Dios*), Guillermo Fadanelli (*La otra cara de Rock Hudson*) y Roberto Bolaño (“Jim”)**” tres obras literarias en las que la Ciudad de México experimenta una *estetización* y desempeña un papel de protagonista. La autora se pregunta en qué medida se puede abarcar una megalópolis como aquella por medio de la ficción y analiza las funciones de las metaforizaciones y semantizaciones respectivas bajo el fondo de la violencia urbana. En *La Jaula de Dios* (1989), Dolle detecta como constitutiva la ambición de establecer una estructura de sentido (a nivel de contenido, un hilo conductor consiste en una serie asesinatos de niños) y de representar de manera totalizadora a la ciudad-texto D.F. que está recordada con nostalgia como ‘lugar antropológico’, previo al terremoto de 1985. En la novela de Fadanelli (1997), por el contrario, se presenta la visión parcial de un *barrio chilango* arruinado como no-lugar sombrío y sin salida en el que reinan la violencia y el crimen. En el cuento “Jim”, el lector encuentra como punto de partida un escenario amenazador y violento, pero la semántica negativa usual en cuanto al Distrito Federal está rechazada en pro de una búsqueda del arcano de la poesía.

La edición concluye con la **reseña** de **Nadine Böttcher** sobre el estudio *Violence and Activism at the border – Gender, Fear, and Everyday Life in Ciudad Juárez* (2008) escrito por Kathleen Staudt que trata de los feminicidios sexuales que siguen ocurriendo en Ciudad Juárez.

Además, la edición de *iMex* cuenta con un marco intitulado ‘ámbito cultural’ que está dedicado a las diversas formas de violencia(s) y aquí cabe destacar sobre todo la contribución de **Dorte Jansen** que cuenta en “**Monterrey: aprender a vivir con el miedo**” algunas de las experiencias que vivió durante su estadía en la ciudad norteña la cual se vuelve cada vez mas insegura.

Llevar a cabo el estreno de esta revista no habría sido posible sin la participación y el apoyo de varias personas a las que corresponde dar las gracias en este lugar: a todas las autoras y

todos los autores por su confianza en esta nueva publicación y por su amable cooperación; a Maribel Saldaña Márquez, Santiago Navarro Pastor y Sarah Barrow por hacerse cargo con inestimable compromiso de la revisión nativa de las páginas web y de las contribuciones; a Sonja Böhmer, Laura Lumpe, Anna Reynders y Elisabeth Schmalen por sus revisiones meticulosas. Un gran agradecimiento amerita Hans Bouchard por su enorme dedicación al proyecto que hizo posible la realización.

También, se agradece de manera especial al Strategischem Forschungsfond de la Universidad Heinrich Heine de Düsseldorf por la financiación de la revista y a la empresa Corsite de Dominik Meichsner por el diseño y la programación de las páginas web.

Deseamos a *iMex* una larga y fructífera vida.

Düsseldorf, diciembre de 2011

Bibliografía

ARENDDT, Hannah (2009 [1969]): *On violence*. Orlando e.o.: Harcourt.

BOLAÑO, Roberto (2004): *2666*. Nueva York: Random House.

BORSÒ, Vittoria (2010): 'Benjamin-Agamben – Biopolitik und Gesten des Lebens', en: Vittoria Borsò et al. (eds.): *Benjamin – Agamben. Politics, Messianism an Kabbalah*. Würzburg, Königshausen & Neumann, pp. 35-48.

EHRINGFELD, Klaus (2011): 'Paramilitärs in Mexikos Drogenkrieg. Mit Killern gegen Killer', en: *Der Spiegel*, 02.11.2011. <http://www.spiegel.de/panorama/justiz/0,1518,795250,00.html> [23.12.2011].

ESPOSITO, Roberto (2011 [1993]): *Dieci pensieri sulla politica*. Bologna: il Mulino.

FAZIO, Carlos (2011) 'Sobre *Los Matazetas*', en: *La Jornada*, 03.10.2011. <http://www.jornada.unam.mx/2011/10/03/politica/021a1pol> [23.12.2011]

FOUCAULT, Michel (1994 [1982]): 'Le sujet et le pouvoir', en: Foucault, Michel: *Dits et écrits. 1954-1988*. eds.: Defert, Daniel / Ewald, François, tomo IV, París: Gallimard, pp. 222-243.

HAN, Byung-Chul (2011): *Topologie der Gewalt*. Berlín: Matthes & Seitz Berlin.

KRUIJT, Dirk (2011): 'Uncivil actors and violence systems in the Latin American urban domain', en: *Iberoamericana*, 11/41, pp.83-98.

MACKENBACH, Werner / MAI HOLD, Günther (eds.) (2012): *La transformación de la violencia en América Latina. Dinámicas del cambio de la violencia en la sociedad y en la literatura*. Guatemala: F&G Editores (en prensa).

MARTÍNEZ SILVA, Marío (ed.), (s.a.): *Ensayo de un Diccionario de política y administración pública. N-Z*. México D.F.: Colegio de Licenciados en Ciencias Políticas y Administración Pública.

MENDOZA HERNÁNDEZ, Enrique (2011): ‘Cinco años de guerra, 60 mil muertos’, en: *Proceso*, 10.12.2011. <http://www.proceso.com.mx/?p=290774> [23.12.2011].

MONÁRREZ FRAGOSO, Julia Estela / TABUENCA CÓRDOBA, María Socorro (eds.) (2007): *Bordeando la violencia contra las mujeres en la Frontera Norte de México*. México: El Colegio de la Frontera Norte / Miguel Ángel Porrúa.

REEMTSMA, Jan Philipp (2008): *Vertrauen und Gewalt. Versuch über eine besondere Konstellation der Moderne*. Hamburgo: Hamburger Edition.

SOFSKY, Wolfgang (1996): *Traktat über die Gewalt*. Fráncfort del Meno: Fischer.

STAUDT, Kathleen (2008): *Violence and Activism at the border – Gender, Fear, and Everyday Life in Ciudad Juárez*. Austin: Univ. of Texas Press.

TEPELLI, Yasmin (2012): ‘La nueva novela policiaca mexicana: violencia polifacética y el factor femenino – el caso de *La Morena en Rojo* de Myriam Laurini’, en: Mackenbach, Werner / Maihold, Günther (eds.), (2012): *La transformación de la violencia en América Latina. Dinámicas del cambio de la violencia en la sociedad y en la literatura*. Guatemala: F&G Editores (en prensa).

WALDENFELS, Bernhard (2012): ‘Metamorphosen der Gewalt’, en: Borso, Vittoria / Leyva, Gustayo (eds.): *Política, violencia y democracia entre lo global y lo local* (en preparación).

‘Los ‘Anonymous’ contra los Zetas’, en: *El Mundo*, 29.10.2011. <http://www.elmundo.es/america/2011/10/29/mexico/1319918858.html> [23.12.2011].

‘Los narcos apuntan contra las redes sociales’, en: *El Mundo*, 27.09.2011. <http://www.elmundo.es/america/2011/09/26/mexico/1317067380.html> [23.12.2011].

<http://www.imex-revista.com/imex-revista-ediciones/articulos.html> [23.12.2011].

What violence is necessary for sports?

Hans Ulrich Gumbrecht

(Leland Stanford Junior University, Stanford / USA)

Just before this year's Pan American Games started in the Mexican city of Guadalajara, shocking news about violence was spreading, 'shocking news' above all because of some terrifying detail it contained: "the city is again engulfed by organized crime, this time with messages of intimidation towards officials that arrived in the city for the event. Those messages were left in ice boxes that contained pig's heads inside, the first message was found in the periphery of the hotel housing the Federal Police, who arrived to maintain order in the sporting event, while the second was found in the corner of the streets Lopez Cotilla and Emerson."¹ Later, as the report conveyed, representatives of a Forensic Institute found out that the supposed "pig's heads" did indeed consist of human remains.

When I was reading that text, I realized how I had not been able yet to forget the images of cold-blooded brutality as they had come up during the investigations about the former Flamengo goalkeeper Bruno, and it became clear to me that the Guadalajara incident was bound to provoke, once again, those traditional discussions about a secret – or should one say: about a certain or about a hypothetical? – relation between sports and violence. Does the potential and, in some cases, the inevitable violence inherent to at least some athletic events always and necessarily trigger acts of violence that cannot be contained by their different rule systems? The answer that one is supposed to give, with all due signs of regret, is a 'yes of course': yes, sports do necessarily produce violence – although we all somehow know that things are much more complicated. A better answer to the old question first of all requires a definition of 'violence.' In what follows I will therefore call 'violence' every act that tries to occupy or to block spaces with bodies, against the resistance of other bodies.

¹[http://noticiasus.terra.com/road-to-2012/noticias/0,,OI5382811-EI17467,00 Violence +continues+in+Guadalajara +days+before+PanAms.html](http://noticiasus.terra.com/road-to-2012/noticias/0,,OI5382811-EI17467,00+Violence+continues+in+Guadalajara+days+before+PanAms.html) [23.12.2011]

The gory scenery of Guadalajara hints to a sequence of two levels of violence in this sense. One concerns those “human remains” that may well have been the result of murder, and the other one regards the placing of two “ice boxes” in a space where they do not belong. But what is the specific connection, if there is any, between such traces of violence and sports? It is definitely not plausible to assume that any potential violence inherent to a sport could have launched these criminal acts. Rather, we may say and we should understand that big athletic events quite literally attract (organized) crime. For such events make humans vulnerable in multiple – perhaps even in unique – ways. They attract many athletes and much larger numbers of spectators who do not know the local spaces well enough to protect themselves against criminal threats; they gather huge numbers of persons in the narrow spaces of stadiums where they cannot escape from violence (they thus become the ideal target for a bomb dropped from an airplane or for the attacks of a gunman); finally, important sports events receive intense media attention, which means that any violence in this context is likely to become visible world-wide. In an age like ours, where the terror techniques of organized crime have long outgrown the traditional violence monopoly of the State, no sports event can ever be completely safe against crimes such as those of Guadalajara – which, after all, were only a ‘warning’. This is a relatively new, preoccupying situation that the Brazilian government needs to take into account in anticipation of the upcoming Soccer World Cup and of the Rio de Janeiro Olympics.

Beside violence from the outside that sports so frequently attracts, we are all familiar with very different, more intrinsic dangers of physical force in athletic events. Whoever has been exposed, as a live spectator, to the fundamentally innocent dynamic of what we call ‘the wave’ (‘la ola’) knows how difficult it is to resist the collective energy that it unfolds. Oftentimes the sheer enthusiasm for the play of one’s own team triggers similar movements whose violence will soon exceed the control of any individual in the crowd and even the control of those present to guarantee a certain degree of order. It was such a fatal dynamic which, only a few years ago, cost the life of many people during a game at Vasco da Gama’s old ‘Sao Januario’ stadium. But would we really want this source of violence and danger to be completely eliminated? Would we like to watch a soccer game the same way we see a film in a movie theater? Clearly, the possibility of becoming part of a larger, collective body belongs to the appeal of going to sports events – so much so that it may well be the most underestimated dimension of going to a stadium.

The real question is, then, whether this potential of dangerous – and maybe inevitable – spectator violence mirrors the violence that unfolds among the performing athletes. I believe – against all politically correct suspicions and suggestions that are asking for the flawless repression of any kind of violence in sports – that this is not the case. Soccer, at least according to its rules (rules that will of course occasionally be broken), is an almost violence-free game, and yet it has long been famous for excessive violence and aggression among its spectators. There are many other athletic events – Rugby, for example, American Football, Ice Hockey and, most directly, boxing – where the display of violence is much more open and essential, without their crowds being particularly notorious for violence. If a direct relationship ever existed between the degree of violence inherent to certain sports and the violence emerging among its spectators, then soccer stadiums would have to be peacefully bucolic places – and boxing arenas the living inferno.

As this is absolutely not the case, I think the international Sports Federations should be less concerned than they actually are with the repression of violence. For, however provocative and unusual such a statement may be, the existing athletic violence both among athletes and occasionally among spectators is an inevitable part of the distinctive aesthetics of sports – and there may even be a (seldomly mentioned but) systematic relationship between aesthetics at large and violence. Sports administrators and the media covering sports should rather focus on other, much more serious, although less frequently mentioned problems. On the obvious racism by which soccer has been haunted, internationally, for many years now; on homophobia; or on the habitual exploitation of the most talented young players – did anybody ever ask indeed whether Lionel Messi was really happy to swallow all those growth hormones that the FC Barcelona so generously provided for him?

Rasgos del discurso televisivo mexicano

sobre la violencia y el narcotráfico

Dr. Tanius Karam Cárdenas

(Universidad Autónoma de la Ciudad de México / México)

1. Presentación

Resulta difícil establecer un punto de partida en el pasado reciente que explique integralmente la descomposición social mexicana. Si bien ésta se intensifica durante el actual gobierno del presidente Calderón, sería inexacto hacer el corte en 2006. El tema de la inseguridad tiene una larga estela periodística y un largo antecedente cuyo referente más claro es quizás la crisis económica, (que es también y sobre todo social, política, cultural) a finales de 1994 durante el cambio de sexenio del Carlos Salinas a Ernesto Zedillo, así como los intentos por limpiar algunas corporaciones policiacas por parte de éste último y su Procurador de Justicia (o Fiscal) y el efecto inverso que generó: un incremento notable de la violencia y la paulatina incorporación diaria del tópico como parte de la agenda de los medios que lentamente ha pasado a ser el tema principal de información en la televisión. A mediados de los noventa, la agenda de los medios populariza nuevos términos: varios de secuestro, delitos, bandas, delincuentes, carteles y cada vez más enfáticamente quizá el *top ten* de los macro-temas para agrupar todo lo relacionado a la inseguridad y la violencia: el narcotráfico. Estos temas se encuentran anudados, al grado que a veces es muy difícil separarlos, ya que incluso pueden aparecer frecuentemente en el mismo segmento o dentro de las emisiones televisivas, muy próximos entre sí, cuando no el mismo mediador televisivo, los relaciona y vincula.

En el actual periodo del presidente Felipe Calderón (2006-2012) el gran tema ha sido sin duda la inseguridad y la violencia. Para efectos de nuestro trabajo decidimos analizar los dos servicios informativos, el matutino y el vespertino, de las dos cadenas televisivas mexicanas más importantes. Para algunas de las afirmaciones que presentamos, tomamos como base un análisis previo que realizamos sobre los programas 'Primero Noticias' (transmitido de 6.00 am a 9.00 am) y 'Noticieros con Joaquín López Dóriga' (de lunes a viernes de 10.30 pm a 11.15 pm) de la empresa Televisa, y de Televisión Azteca 'Hechos AM' y 'Hechos' (en los mismos horarios). Si bien nuestro trabajo incluyó la totalidad de la emisión, en este ensayo solamente incluimos algunos de los resultados referidos a algunas noticias sobre violencia, inseguridad y narcotráfico.

Las teorías convencionales de opinión pública señalan que los temas más constantes suelen estar 3 y 4 semanas, así suele suceder con grandes hechos por ejemplo, el tsunami que devastó varios países en diciembre de 2006). Pero con la inseguridad y la violencia sucede una suerte de efecto por el que son regularmente parte de una agenda actualizada diaria o semanalmente mediante distintas redes temáticas específicas, orientaciones de criminalidad, relatos particulares.

2. Primer rasgo: El discurso de la inseguridad-violencia-narcotráfico como red

Uno de los primeros rasgos que podemos reconocer en el discurso televisivo de los informativos que tratan la inseguridad y violencia en México es la ‘red temática’ que agrupa juicios, relatos, descripciones, preconcepciones, enunciados ideológicos, etc. De la misma manera hay que considerar la información que transmite por otros medios y que también es utilizada por la TV como blogs, portales particulares, redes sociales (twitter, facebook) que participan de esta ecología mediática de gran complejidad y densidad.

La manera en que informativamente se anudan relatos, declaraciones, reacciones, opiniones, reportajes (de distinto cuño) y nuevos hechos con su propia trama y red de asuntos; de tal manera, que con frecuencia se pueden encontrar segmentos dedicados al macro-tema que van más allá de la que fue la ‘sección policiaca’, otrora segmento privilegiado para referir los temas sobre violencia e inseguridad, que hoy se encuentra completamente superada con temáticas que sobrepasan en su violencia y complejidad aspectos si quiera esbozados por la ‘nota roja’, en cuanto la participación de actores discursivos, implicaciones, efectos de agenda, etc. El peso semiótico es tal, que otras secciones, como ‘deportes’ o ‘espectáculos’, han incorporado a su agenda la inseguridad y violencia como un *leitmotiv* que se suma a sus discursos donde actores o deportistas emiten opiniones o juicios, cuando no son ellos mismos personajes de los relatos sobre violencia e inseguridad, esto también genera el efecto inverso: que la información, principalmente de espectáculos, pase a ‘política’.

Los principales rasgos que caracterizan a estas redes es la construcción de una omnipresencia temática, indiferenciada complejidad que los medios también usan para formular juicios de la realidad sobre los actores políticos, las coyunturas electorales. La constancia y abundancia ha devenido también en un rompimiento de aquella idea de ‘acontecimiento’ que Roland Barthes (Barthes, en Martín-Barbero 2002: 92s.) distinguía de ‘suceso’; el centro de la

problemática que plantea la noticia es la transformación del suceso en noticia, su vaciado de espesor histórico y su llenado, su carga de sensacionalidad, melodramatización y espectacularidad que supone su inserción en el discurso mass-mediático. Hay una confusión entre ‘suceso’ y ‘acontecimiento’, la ‘forma’ en que el acontecimiento es *producido* por la noticia y *consumido* por los lectores es la del suceso. Aquí observamos que el discurso parecería resistirse, o más propiamente es superado por los ‘acontecimientos’ que ya no son fenómenos que irrumpen y que el medio tiene que codificar mediante la ‘sensacionalidad’, sino que la frecuencia *sobrefuncionaliza* el discurso, se modifica el ‘valor de cambio’ y la distancia entre ‘suceso’ y ‘acontecimiento’ se diluye. Eliseo Veron (1995: 11) también mencionaba que los acontecimientos sociales no son objetos que se encuentran ya hechos en alguna parte de en la realidad y cuyas propiedades y avatares nos son dados a conocer de inmediato por los medios con mayor o menor fidelidad, sino que éstos existen en la medida en que esos medios los elaboran y establecen en la ‘objetividad’ el componente de su código ideológico como representación. Al desbordar la multiplicidad de los modos de construcción de información sobre inseguridad, la eficacia también ha cambiado, el uso que algunos medios comenzaron a hacer en el caso mexicano de estas informaciones, que paulatinamente poblaron la opinión pública de manera constante a partir de los noventa, ha politizado esta información y ha reducido el ‘morbo’ como política de lectura, por algo que incluso supera a la instancia enunciativa –pensemos sobre todo en los noticieros o tele-diarios informativos en *prime time*– en sus recursos convencionales y le llevará a generar nuevos mecanismos como el caso de la serie televisiva *El Equipo*, en la que la autoridad financia un programa de televisión para mejorar la imagen hacia la policía mexicana, y que comentamos en el siguiente apartado.

La ‘inseguridad’ incluye discursivamente procesos de tematización y contextualización¹, donde se realiza una puesta en escena de las historias. Uno de los centros aglutinadores de esa red es el ‘narcotráfico’, que también remite a una serie de metáforas sobre el ‘mal’, la ‘corrupción’ y desde donde se emite juicio sobre la autoridad y las instituciones de procuración de justicia. Esto facilita que la instancia enunciativa construya sujetos discursivos (autoridades, delincuentes), objetos (temas, referentes) y sobre todo, una idea del clima social donde se puedan anudar bajo distintos criterios hechos y situaciones.

¹ Véase Van Dijk 1978, 1990, 1998.

En las informaciones sobre inseguridad, narcotráfico y violencia social se agrupan principalmente referencias a la autoridad donde se presentan las acciones realizadas (atrapar delincuentes, dar declaraciones). También observamos una caracterización de los delitos contra la salud, la integridad física, robos, indagaciones, hallazgos de cadáveres o hechos cruentos, delitos de robo, etc. Finalmente, hay caracterización de delincuentes presentados de una manera (mediante un encuadre, cierta voz, y un contexto particular que funciona como ‘puesta en escena’) en la cual se subrayan acciones y pueden ser eventualmente calificados por los conductores o reporteros.

3. Melodramatización y puesta en escena. La serie televisiva *El Equipo*

El pasado viernes 27 de mayo de 2010 terminó la ‘primera temporada’ de la serie *El Equipo*, producida por Televisa, en medio de la polémica si la decisión de este corte, tras tres semanas de exhibición, más que la organización misma de la trama, había sido el poco puntaje de *rating*, tomando en cuenta el horario estelar en el que era transmitida. A la serie también se le conoce como ‘El Grecco’ que son las siglas de un apócrifo ‘Grupo especial de combate al crimen organizado’. Durante tres semanas, los quince capítulos de esta temporada refirieron la actividad diaria de un grupo de élite de policías federales, en lo que constituye uno de los recursos o rasgos de la serie: el intento de redefinir la imagen pública de los policías, su presentación por vez primera en una serie mexicana como los héroes centrales y, de paso, posicionar las actividades de la policía judicial federal.

En esta serie se intenta caracterizar el valor, el esfuerzo y el amor de un equipo de hombres y mujeres, Policías Federales, en los que se muestra cómo arriesgan su vida; en la intención de sus hacedores, hay la idea de proyectar ‘personas carne y hueso’, supuestamente con familia, hogar, con expresión de sus sentimientos, etc. La historia se centra en Santiago, Fermín, Magda y Mateo, que en un momento de su vida tomaron la decisión de convertirse en Policías Federales. Se trata, mediante los recursos convencionales de la melodramatización y ‘puesta en escena’ televisiva, de subrayar el valor de policías caracterizados como personas que arriesgan su vida, que se sobreponen a sus problemas personales por un bien superior o general. Cada uno de los quince días que duró, la serie narró las acciones que la policía desarrollaba para enfrentar al crimen, con el fin, claro, de defender y cuidar a los ciudadanos de esta gran Ciudad de México.

Los actores que formaron parte del elenco fueron Alberto Estrella, Zuría Vega, Claudia Álvarez, Alfonso Herrera, Fabián Robles, Roberto Blandón, Flavio Medina, Marisol del Olmo, entre otros.

En su tratamiento general, se reproduce un manido esquema de buenos contra malos: los policías son personas que tienen ideales; los narcos matan, persiguen solamente dinero, son extravagantes. Buenos y malos en fuerte contraposición, con la diferencia que el objeto de acción de los sujetos principales no es el amor, el dinero o alguno de los tratamientos convencionales en el viejo discurso telenoveler, sino la justicia, la seguridad, la ley, etc. El movimiento del tratamiento no es menor. Tuvieron que pasar muchas cosas para que una empresa tradicional en sus contenidos y en la más pura tradición de “al público lo que pida” (como lo muestran los estudios de audiencia, contenido y recepción que se hacen regularmente), aceptara también estas ‘concesiones’ y buscara fórmulas en las cuales intentaba conciliar las exigencias del horario, la demanda de la sempiterna rentabilidad con los imperativos políticos y sociales de los tiempos y la coyuntura política. Algunos de los personajes se insertan en dobles conflictos morales, es el caso de la esposa de uno de los policías, quien en otro tiempo fue adicta y tiene que enfrentar la situación de combatir ella misma, por lo que su marido, en otro plano, está luchando.

A través del *El Equipo*, el gobierno, que pretende incidir más que en lo político en las representaciones de su estrategia, y que puede también ser interpretado como parte de la triste complacencia que los gobiernos del Partido Acción Nacional, decidió hacer a favor de las grandes televisoras privadas (‘Televisa’ y ‘Televisión Azteca’). Triste en tanto que una de las promesas de la alternancia partidista era avanzar en materia de democracia social, la cual pasa indiscutiblemente por las televisoras, la apertura de sus grupos propietarios, la diversidad de sus contenidos y el abordaje más crítico de los temas que interesan a la sociedad. Por ello *El Equipo* es un componente que nos recuerda cierta involución en lo que era el deseo por cambiar el viejo régimen, medios-sociedad-gobierno, y del cual, en 12 años, resulta difícil en su conjunto hacer una evaluación positiva para la sociedad y la democracia mexicana².

² Véase Karam 2000.

4. Construcción audiovisual: entre delitos y delincuentes

Desde que el tema apareció de manera central en las agendas de medios, las empresas televisivas han ensayado distintos tratamientos y modos de abordar la noticia: lo mismo reportajes espectaculares sobre algún aspecto del delincuente, que la propia voz sometida a distintos montajes. Por lo general la información sobre violencia en las emisiones matutinas y vespertinas aparece dentro de los códigos de la comunicación periodística que trata de incluir los datos convencionales (quién, qué, cómo, dónde...) dentro de una información básica. Un primer dato que llama la atención es que los delincuentes y delitos no aparecen contextualizados, no hay análisis ni mucho menos inserción de otras voces sociales o institucionales –a menos que se trate de los juegos de declaraciones entre políticos–, que incorporen nuevos insumos distintos a las fuentes oficiales.

En la presentación de las historias los conductores incorporan datos básicos; para introducir los temas en las emisiones podemos ver la emisión que subraya el encadenamiento (“como le hemos venido informando”) cada vez más frecuente, ante el hecho que la abundancia y diversidad demanda una estrategia de ilación que facilita codificar los distintos componentes, o bien, ofrecer los datos de contextos necesarios como valorativos del discurso informativo.

En general, el delincuente solamente se le cita o éste habla directamente cuando ‘confiesa’ o ‘explica cómo cometió el delito’; puede haber el caso de entrevistas que el mediador realiza al delincuente³, pero los delincuentes no hablan, explican, o se justifican, simplemente “confiesan” delante de la cámara, en primer plano, con una voz que por lo general no es firme o declarativa. Esta declaración redundante en la caracterización del ‘malo’ como la figura de quien es socialmente indeseable; o bien del ‘culpable’. La estrategia de comunicación de la policía encargada de ‘delitos contra la salud’ (como se le llama eufemísticamente a la que atiende drogas) y del montaje televisivo hace que el delincuente confiese. Las implicaciones y rasgos de la mediatización de la justicia ha sido un tema muy comentado: como la captura en televisión de la banda de secuestradores en la que participaba la ciudadana francesa Florece Cassez⁴. O

³ La que hiciera por ejemplo el conductor del informativo matutino en Televisa, Carlos Loret de Mola, al célebre delincuente “JJ”, agresor del futbolista Cabañas en un bar del sur de la ciudad de México, a principios del año 2010. La primera de esta entrevista, disponible en *youtube*, se puede consultar en http://www.youtube.com/watch?v=z_H5J8uyKEo&feature=related [en línea, disponible en octubre 2010]

⁴ En diciembre de 2005, la Procuraduría General de la República (PGR) anunció que había desmantelado a Los Zodiaco y que uno de sus integrantes era Florence Cassez. Ese día se vio por televisión que un equipo de la AFI

también, mediante la estrategia de la construcción narrativa en la serie semi-ficcional, *El Equipo* que ya comentamos.

Un dato más para caracterizar al delincuente. Hemos señalado que por lo general la información sobre violencia e inseguridad no se contextualiza, ni se confrontan interpretaciones sobre los hechos. Este ‘efecto de ubicuidad’ que hemos identificado en la información como producto de historias y noticias, que nunca rebasan los 7 minutos, y ello porque se encadenan informaciones. En este flujo constante, casi diario, el comentario analítico y editorial es por lo general informal, que remite a la experiencia que todos vivimos y forma parte de ese *saber-decir-común* en conversaciones y la percepción pública sobre la poca o nula capacidad de la autoridad para atender el problema. El ir y venir de un tema, el anecdotizar, el resaltar la declaraciones son mecanismos de fragmentación en la información, donde al hacer el flujo semántico más delgado, se puede manipular más fácilmente; al mismo tiempo, demanda menor esfuerzo por parte del destinatario, quien simplemente registra una especie una impresión de “nuevamente el tema”, refuerza una imagen del ‘malo’ y una idea de la autoridad, ‘haciendo’ al menos detenciones y declaraciones. En este tratamiento, comprobamos los viejos modos de abordaje narrativo donde hay oposición de los verbos remitidos a la acción, y donde, si bien el sujeto del hacer (la policía) aparece en su *hacer-poder*, este se encuentra ‘modalizado’ y matizado, lo mismo por algún comentario del conductor, que en otros momentos de la emisión, o por algún analista.

Dentro de la información sobre delitos y delincuentes existe contextualización cuando se da la información complementaria y se conocen detalles de los delincuentes. Desde la edad, sexo, profesión, etc., hasta informaciones adicionales. Los informativos televisivos no abundan en detalles y matices; dentro de esta franja hay un poco de más esfuerzo informativo en Televisa que en Hechos con respecto a incorporar, aunque pocos, algunos datos adicionales.

ingresa a un rancho en las afueras de la ciudad de México, y el momento de liberar a tres personas secuestradas. En febrero de 2006 el gobierno mexicano reconoce que la detención televisiva de Cassez se trató de una recreación, es decir, se llamó a la prensa para filmar y supuestamente transmitir la captura de quien ya tenían detenido. Los comentaristas señalan que este afán protagonístico de la policía incorporaba elementos de duda sobre un proceso – que al margen de la responsabilidad, como de hecho después se probó–, viciaba de origen un proceso judicial y que de hecho sumó en un conflicto diplomático a México y Francia, al grado que se canceló la participación de un año cultural dedicado a México que había en Francia en 2010.

5. Las figuraciones del rostro y sus transgresiones

Una de las estrategias para caracterizar al delincuente es la ‘Semiótica del rostro’: un rostro siempre en ‘primer plano’ que funciona de manera diversa: rostro como *icono* de una persona particular y que guarda alguna relación con el rostro real de la persona mostrada en la pantalla; rostro como *señal* que indica una presencia y se refuerza en el ritual –casi invariablemente presentado– del vocero de la policía, leyendo información sobre el delincuente; los policías encapuchados deteniendo al sospechoso, etc.; finalmente, el rostro como *símbolo* que en el pasado genéricamente se vinculaba a alguien de ciertos rasgos étnicos, y que justamente asistimos a una extensión simbólica, donde incluso presuntos delincuentes con ropa de marca son presentados dentro del mismo ritual⁵.

La Televisión reproduce el ‘ritual de presentación’ de la policía, se presenta a la persona (casi siempre construida desde el rostro), los cuales aparecen –generalmente– desaliñados, lo quiere ser también una representación social del ‘delincuente’ (tés morena, cara seria o risa burlona), o bien en el momento de la captura en la que el delincuente intenta, en vano, ocultar el rostro. En tal caso, el “rostro”, como significante, refleja a nivel metonímico la totalidad del delito, el símbolo del delincuente y sobrelleva el peso de la connotación visual en lo que el delito significa a un nivel en relato informativo; también el rostro quiere ser esa representación de ‘identidad’, el cual parece equivaler a un cierto ‘escarnio público’ y exhibición social. El rostro puede presentarse ya como delincuente detenido (‘real’) y en su modalidad ‘virtual’ de retrato hablado, que es una manera también de construir (o simular) la detención o la identificación de ese *poder-hacer* como a la autoridad le gusta ser caracterizada. El rostro es ese macro-signo sobre la información del sujeto; al conocer el rostro se genera la ilusión de capturar al individuo, o de detenerlo. Mostrar es así controlar, limitar y prever sus consecuencias. El rostro cumple no solo varias funciones sígnicas, sino también distintas funciones en el discurso noticioso: ‘muestra’, ‘advierde’, ‘relata’, ‘avisa’.

En los últimos meses que atendemos a un desfile de rostros casi diario en los noticieros mexicanos, uno de los más famosos fue el del narcotraficante apodado ‘Barbie’, quien llamó la atención a mostrar una sonrisa burlona que fue motivo de varios comentarios editoriales y

⁵ Véase Chandler 2007: 36s.

enigmáticos títulos del tipo “de qué se ríe ‘la Barbie’”⁶. La sonrisa supone una subversión en el código de la detención, como lo fue también el guiño coqueto de otra narcotraficante apodada la ‘Reina del sur’. Al imponer un rasgo nuevo dentro de esa semiótica, se genera violencia. Puede interpretarse –como de hecho se abordó– como una afrenta del delincuente; una manera de postergar la detención simbólica que supone exhibir un rostro desaliñado o triste. “Reír”, “sonreír”, “coquetear” con acciones de confrontación y “violencia semiótica” mediante la cual el “actante-detenido” modifica el tipo de tratamiento al que lo quiere someter la autoridad y por supuesto el ejercicio de mediación televisiva. También estos guiños y signos forman parte no tanto del hecho la justicia (porque aunque veamos todos los días delincuentes detenidos, no significa por eso que la inseguridad sea menor, o que la percepción de ella se modifique), sino de ese flujo interpretativo en el que se ha convertido el tema de la inseguridad; trasgredir el código de la comunicación facial es romper la imagen de ese delincuente que autoridad y medio maneja en las puestas en escena –siempre igual– de esas noticias donde siempre se presenta al detenido bajo condiciones de control, con agentes armados, y con vehículos militares o policíacos en los hangares de la policía especializada para atender el tema. Todo muy bien, hasta que el gesto irrumpe, siempre con ese potencial del cual mucho antes, todos los rituales –sagrados o no– nos han enseñado el valor performativo del signo, es decir, su poder transformador en el doble plano de la materialidad física (la realidad del cuerpo que modifica) y del significado psicológico (lo que evoca o permite construir en el plano conceptual). Estos juegos del rostro también pueden ser utilizados por los mediadores como elementos para hacer juicios o para que los comentaristas los hagan.

6. Caracterización de la voz de la autoridad

En la información que hemos analizado sobre inseguridad y violencia observamos que el gran actor es la autoridad. En ese sentido hay, si no, un asentimiento del punto de vista de la autoridad, sí, una proclividad a dar más espacio dentro de la emisión al punto de vista institucional, a la declaración de la autoridad por sobre otra voz dentro de las que se llegan a citar, y es la policía o su vocero el que en estilo directo mayor espacio ocupa. Empero, existe una pequeña distinción que hemos encontrado entre la cita de altas autoridades (presidentes, gobernadores) y de policías

⁶ La sección de videos del diario Reforma presenta un resumen de la presentación que hace la policía de la ‘Barbie’. Video disponible en http://www.youtube.com/watch?v=P5rp2-BwB_Q&feature=relmfu [octubre 2011]

menores o representantes muy locales de la autoridad. Mientras que en los primeros informantes no hay confrontación de lo que dicen –nunca, por ejemplo, un comentario paralelo a lo que se cita del presidente–, para el caso de policías sí hay tendencia a evidenciar contradicciones, noticias incluso (como un titular de “Hechos AM”: “El enemigo lo tenemos en casa”) que señala distintas muestras de corrupción o incumplimiento por parte de policías callejeros o agentes (Dentro de las imágenes que envía el público para la sección “Primero tu imagen” del noticiero matutino en Televisa, se reproduce una imagen de unos policías dormidos en su lugar de trabajo, o bien, aceptando una mordida a un conductor, etc.). En la construcción de la autoridad hay una muy clara diferencia en planos y niveles, y el tópico ‘corrupción’ se usa para niveles más bajos, pero nunca para las altas figuras o autoridades.

Una estrategia presente en el tema de la inseguridad es la presentación de ‘declaraciones en cascada’ cascada de declaraciones que en ocasiones se presenta. Cuando una emisión refiere lo que dice un político *hace* (pragmáticamente hablando) varias cosas: Transmite un “punto de vista” (que puede confrontar o no); se relaciona con la autoridad (“creen que puede / creen que no pueden”); habla de otros a propósito del tema de inseguridad; ofrece interpretaciones contrapuestas como una manera de señalar “somos plurales”. El uso de este abuso de la declaración oficial, que de manera burlona en el argot periodístico mexicano se le conoce como *declaracionitis*, le permite a la televisión construir una idea de aparente diversidad en sus fuentes, mostrar la confusión entre los actores sociales y políticos, y simular la diversidad de un punto de vista que en realidad es uno solo, el de las elites políticas cuya estructura en el fondo, no es muy diversa una de otra. Diversidad de opiniones no es diversidad de información, ya que ésta solamente se puede desarrollar cuando hay distintas fuentes, y cuando éstas se atienden de forma más o menos simétrica en la construcción de la noticia.

Para el análisis de las declaraciones citadas por parte de la autoridad hemos seguido un esquema básico en uso de verbos modales (‘hacer’, ‘querer’, ‘poder’, ‘saber’) típicos de la semiótica greimasiana (Greimas, 1971). La autoridad siempre *dice saber* algo, es decir, pueden *no-hacer*, pero sabrán (el caso de los retratos hablados, de las indagaciones). También pueden ‘saber’ y ‘hacer’: como en el caso de las detenciones presentadas espectacularmente donde muestra el fruto de indagaciones y la acción misma de aprehender a alguien (por ejemplo, la noticia sobre los cadáveres en el Ajusco, 25 de noviembre 6:35 am). Hay igualmente un componente modal del *poder* cuando la policía ‘presenta detenidos’, aparece haciendo cosas (quema plantaciones, detener gente, haciendo revisiones, ...). Y sobre todo durante finales 2010 y

principios del 2011, cuando se han presentado ligeras variantes en el discurso político de Felipe Calderón, en el sentido que la autoridad estaría dispuesta a hacer cambios en su estrategia de seguridad, o peor aún con el discurso del ahora sí, “este es un problema de todos y solamente entre todos lo vamos a poder resolver” (no presente en los primeros cuatro años de su gobierno), hay una nueva conformación modal del “poder-querer”, es decir, las noticias donde la autoridad dice que está dispuesta a hacer cosas que debió haber hecho, que no ha hecho o que no tenía pensado realizar.

En resumen, podemos señalar que la autoridad aparece en las noticias siempre referida al “saber” y “hacer”. Las visiones de los noticieros son claramente pro-institucionales, lo que significa que no hay confrontación directa o insumos que impliquen un entredicho de la autoridad. En materia de seguridad, prosiguen generalmente las voces institucionales, no hay otros actores sociales, a menos, claro, que haya marchas o declaraciones muy particulares, pero no como estrategia de construir una fuente informativa válida y constante.

La construcción de la noticia sobre violencia-narcotráfico-inseguridad articula distintos niveles y operaciones. Pongamos un ejemplo: la detención del “suegro de la ‘Barbie’”, en noviembre del año pasado, generó distintas noticias. Los medios dieron puntualmente la información, la espectacular detención en una zona lujosa de la ciudad, los nexos con la ‘Barbie’, y el vínculo con el asesinato de 25 personas en Acapulco (Guerrero) a quienes habían confundido con integrantes de una banda rival queriendo entrar a la plaza para el control de la distribución de droga en este puerto. En su presentación, el conductor (Carlos Loret de Moral, ver, por ejemplo, 25 de noviembre, 6:23 am) introduce el hecho, menciona que se le ha dado seguimiento, se usa un *collage* particular. La voz de la autoridad aparece explicando y dando el contexto; el delincuente aparece en estilo indirecto; la confesión del delito se da a través de la “voz del reportero”. En la emisión de Televisa se incorpora un “recurso didáctico”: se muestra en recuadro al delincuente (edad, contexto, delitos previos); se lee el historial delictivo. Esta noticia se contextualiza con otra, el traslado de la ‘Barbie’ a un penal de alta seguridad, para ello se hace una crónica, fuertemente reforzada por imágenes: desde que sale de un penal, hasta que llega a otro. La instancia enunciativa utiliza cámaras de noche, amplificación de efecto de ruido de helicóptero; la policía perfectamente ataviada en sus instrumentos y el “delincuente” con su sonrisa cínica. A diferencia de lo que hemos observado en las emisiones de “Televisión Azteca”, en Televisa se incorporan más ágilmente (más entrecortes) datos de su archivo, se refuerza la labor de quien da seguimiento. En su intento por elaborar el efecto de cercanía, coloca al

“Reportero in situ” quien viaja en el helicóptero y se escucha solamente la “voz en off”. Esta caracterización dramática es otro componente: combinación de colores y el blanco y negro, cámaras infra-rojas para observar el traslado durante la noche, música de fondo para hacer énfasis en dramatismo.

7. Cierre

Por cuestiones de espacios, no podemos profundizar en las diferencias entre las dos cadenas analizadas, como el hecho de la cantidad de información y los rasgos de montaje con los que retóricamente revisten algunas de sus informaciones. Tampoco hemos detallado aspectos más o menos evidentes entre las emisiones matutinas y nocturnas dentro de esos “contratos” de producción-recepción donde quizá el televidente matutino busca información con más articulación con las funciones propias del entretenimiento, a diferencia del receptor nocturno, quien parece desear un repaso más profesional o menos informal a ciertos temas dentro de la esfera pública.

Desde que en la década de los noventa aparecieron programas, géneros, con un modo distinto para tratar la violencia o la fuerte realidad urbana, la televisión ha ensayado procedimientos, donde, por ejemplo, reproducía los códigos del cine documental, alternaba el blanco y negro con el color, y construía a sus reporteros como “investigadores tras el crimen”; de la misma forma, los usos del lenguaje, las formas de citación, las estructuras narrativas varían aun dentro de los principales noticieros, que es el principal medio y recurso para conocer la forma en los medios que “traducen” este importante tema de agenda en ciertos relatos, juicios y construcciones.

La televisión sigue siendo el medio por el cual más personas se informan en América Latina, y de hecho, un grupo importante lo hace únicamente por este medio. También parece cierto, que quien desee tener información diferenciada, confrontada, con densidad contextual, amplios elementos de juicios o contraposición a elementos de interpretación no lo va obtener vía estos telediarios o noticieros. Sobre el uso de la información más crítica, los medios, como señalan algunas teorías sociales de comunicación colectiva, privilegian la difusión dominante de los puntos de vista que las élites tienen de los principales temas. En materia de inseguridad, si bien este tema se ha matizado, persiste la visión pro-institucional, pero las élites entran en tensión por las implicaciones sociales y económicas que tienen la inseguridad y la violencia. En ese

sentido, sí hay juicios críticos sobre la autoridad en el discurso de la inseguridad, pero éste sigue un carácter diferenciado entre niveles inferiores de la policía y las autoridades federales (como el presidente de la república) a quien pocas veces se le contradice o critica deliberadamente.

Los medios son agentes centrales en la percepción ubicua de la inseguridad como fenómeno cotidiano, la idea de una violencia recurrente, y donde hay cruces de mensajes: visión pro-institucional a un nivel, y denuncia de cierto tipo de corrupción, en otro plano. En su visión, no hay diferenciación analítica, ni interpretar o contraponer fuentes o incorporar otras. No hay algo que significativamente realice la información televisiva a no ser posicionar el tema dentro de la agenda, gratificar ciertas visiones en la información (el morbo por ejemplo sobre el rostro), pero sobre todo, generar la imagen de un medio o institución atenta o preocupada por el tema, aunque dicho interés siempre sea focal, coyuntural, sometido a dramatización y tratamiento audio-visual dentro de una información general y muy básica.

Bibliografía

CHANDLER, Daniel (2007 [2002]): *Semiotics. The basics*. London, New York: Routledge.

GREIMAS, Algirdas Julien (1971): *Semántica estructural*. Madrid: Gredos.

KARAM, Tanius (2000): “Comunicación, Organizaciones no gubernamentales, Sociedad Civil y Democracia”, en: *Revista Electrónica Razón y palabra* 18, <http://www.razonypalabra.org.mx/antecedentes/n18/editorial.html> [5.12.2011]

MARTÍN-BARBERO, Jesús (2002): *Oficio de cartógrafo. Travesías latinoamericanas de la comunicación en la cultura*. Sección de obras de sociología. Santiago de Chile: Fondo de Cultura Económica.

VAN DIJK, Teun A. (1978): *La ciencia del texto*. Barcelona: Paidós.

VAN DIJK, Teun A. (1990) *La noticia como discurso. Comprensión, estructura y producción de la información*. Barcelona: Paidós.

VAN DIJK, Teun A. (1998 [1980]): *Estructuras y funciones del discurso*. México: Siglo XXI.

VERÓN, Eliseo (1995 [1981]): *Construir el acontecimiento. Los medios de comunicación masiva y el accidente en la central nuclear de Three Mile Island*. Barcelona: Gedisa.

El JJ: “No soy sicario, ni asesino”, en Noticieros Televisa: Las noticias por Adela (18.01.2011 a las 21:00): http://www.youtube.com/watch?v=z_H5J8uyKEo&feature=related [5.12.2011]

Noticieros Televisa: Primero Noticias (25.11.2010 a las 6.35 am)

Carlos Monsiváis: indagaciones sobre un mundo de infamias en el México global

Hermann Herlinghaus
(Universidad de Friburgo / Alemania)

Entre los textos sabios de Carlos Monsiváis se encuentra un ensayo que se titula “El narcotráfico y sus legiones”, texto introductorio al libro *Viento Rojo. Diez historias del narco en México*, volumen de relatos publicado por Plaza & Janés/ Random House Mondadori en 2004. En este volumen se reúnen relatos de Elmer Mendoza, Mónica Lavín, Jesús Blancornelas, Sergio González Rodríguez, Vicente Leñero, Marco Lara Klahr, Héctor de Mauleón, Juan José Rodríguez y David Aponte. Si la de Monsiváis ha sido una de los voces críticas más agudas, atenta a lo paradójico y las matrices inmanentes en la cultura, la industria del narcotráfico no parece haber figurado entre sus temas preferidos. Sin embargo, ese tema se vincula con una de las dimensiones más anacrónicas de la modernidad, a la vez que posibilita un acceso no sólo sintomático sino ampliamente hermenéutico a la contemporaneidad mexicana y hemisférica.

Las percepciones que, a primera vista y en los ámbitos públicos, acompañan la ominosa problemática son parciales o tendenciosas, ingenuas o arrogantes, o simplemente ‘espaciales’. Anota el escritor:

Cada sector de la sociedad sabe del narco sólo una parte: los periodistas conocen los reportajes y los rumores que describen al más sangriento *mexican curious*, los campesinos atestiguan lo tocante a cosechas, violencia, muertes, depredación a cargo de los judiciales, y resienten lo sucedido a parientes, amigos y conocidos, sus tragedias, sus desapariciones, sus entierros en las cárceles o en la fosa común. En su oportunidad, los habitantes de las ciudades fronterizas saben de los narcos sus gustos y modos de vida, sus joyas en cascada (rubíes, zafiros, perlas), el consumo ostentoso, las fiestas en donde nada se escatima, las residencias con ventanas de troneras para que el propietario se ilusione pensándose Scarface que resiste y parece envuelto en las llamas del mito. Todo en función del criterio determinante: si no se gasta de inmediato el dinero se le guarda en ese porvenir que el narco muy probablemente ya no conocerá. (Monsiváis 2004: 22)

Los que viven lejos de las regiones y grupos afectados tratan de mantener la supuesta soberanía de juicio cuando de la comprensión de asuntos preocupantes se trata.

[...] hablamos como si algo supiéramos del Cartel del Golfo, lanzamos hipótesis sobre los cuartos oscuros de la política, y entronizamos la sospecha: detrás de cada nueva fortuna hay un narco encerrado. El morbo complementa la suspicacia: examínense el gasto fastuoso, los edificios surgidos como del sombrero de ese mago que hace tres años debía su casa, los hoteles suntuosos y vacíos, todo lo concentrado en la expresión “lavado de dinero”. ¿De dónde salieron esta agencia automotriz, este restaurante de superlujo, este *mall*, estos edificios carísimos y desérticos? Y a las preguntas de la falsa inocencia suceden de cuando en cuando los estallidos de la verdad: la exhibición de los caudales de un jefe policiaco, las acusaciones que se rechazan alegando el honor del apellido, y las cifras, las estadísticas inconcebibles del auge del narco que emiten los cuerpos de seguridad y que se transforman en la red de comentarios y las narrativas de los cadáveres que nunca desembocan en las moralejas. (22-23)

¿Qué es que se sabe de verdad? A estas alturas se sabe lo peor. Se sabe que existe en México un ‘gobierno paralelo’, gobierno que tiene un enorme impacto en el país y no funciona sin la voluntad de muchos, inclusive los gobiernos de turno de los que se habla que “dejan hacer” (23). Más intrincada todavía resulta la pregunta de cómo explicarse la profunda presencia del narco en el imaginario colectivo. Carlos Monsiváis destaca la peculiar relación entre mito y noción de trabajo que acompaña las fantasías alimentadas por los ajustes globales. Se trata de la percepción, por cierto no tradicional, de que el trabajo “nunca es un camino seguro hacia el éxito, o la vida mínimamente confortable” (23). En tiempos anteriores, el trabajo tampoco garantizaba mucho; pero por razones extrañamente modernas y en parte religiosas se mantenía a flote el mito de la honradez. A la altura del presente de un México drásticamente –¿o violentamente?— globalizado, el desempleo va truncando cualquier esperanza. Y es ahí que el narcotráfico interviene: ‘déjenme ver, señores. Todo en la vida tiene solución.’

Los ‘señores’ a los que de esta manera se apela no son los pobres que laboran para la mera subsistencia. El ‘gobierno en las sombras’ sabe cómo dirigirse a los que maniobran la ley, la economía, la policía y el ejército. El narco tiene un tremendo poder de interpelación al que han sucumbido legiones de funcionarios y políticos de diferente índole. Al mismo tiempo, los narcos de poder requieren un ejército informal que consiste en seres dispuestos a invertir sus cuerpos, sus vidas desnudas, sus sueños, ya que el narcotráfico opera con un potencial biopolítico extremadamente extenso. Es dentro de esa segunda esfera donde se registra el mayor número de víctimas, donde se alternan la euforia y las ilusiones con el reinado de la muerte. A todo esto se superponen fantasías e imágenes, digamos, de intoxicación. No estamos hablando de las sensaciones de intoxicación causadas por la marihuana o la cocaína. La intoxicación en el Sur viene del otro lado del escenario existencial – no se trata de los intensos mecanismos de

disociación y condicionamiento que permiten al empleado, o al empresario postindustrial resistir la creciente locura de ser un individuo feliz, eficaz y conectado al *cyberspace* al mismo tiempo. Estos son asuntos del Norte, en la medida que hacen de EEUU el mayor consumidor de drogas ilícitas. En México, lo que importa es otra cosa, al menos en relación a lo que mantiene en vigencia el desequilibrio Norte – Sur. En el Sur, lo que más cuenta es una gran vía de dos polos: la vía laboral que anhelan los marginalizados, muchas veces ligada a imágenes de una vida excesivamente provechosa, y la vía de la extrema ganancia y los opacos vínculos de poder que se manejan desde los cárteles. Abundan imágenes de toda índole. “El narco, hoy, es la cadena de ilusiones, espejismos, lecciones terribles, dudas, indignaciones” (24).

Sin la menor duda, el narcotráfico ha cambiado la existencia en México y en otros países latinoamericanos durante los decenios recientes. Antes de hablar de los contornos de esta ‘megarealidad’, Monsiváis presenta una gira histórica a la que llama “en los albores de la industria heterodoxa”. “¿Sabía usted que...?” es la pregunta que tocaría hacer sobre muchas esferas y saberes que conciernen a las relaciones entre modernidad y sustancias psicoactivas¹. Llamamos ‘psicoactivos’ las sustancias narcóticas cuya diversidad en el mundo ha sido propiciada recién por la modernidad occidental. La palabra ‘psicoactivo’ es menos tendenciosa que ‘droga’, y ayuda a recordar que entre los siglos diecisiete y diecinueve los narcóticos eran, en su gran mayoría, legales, aunque sujetos a impuestos. La gran ola prohibitiva que cayó sobre ciertos narcóticos se dio en los primeros decenios del siglo veinte². En México, durante un período de la dictadura de Porfirio Díaz, el consumo de opio en forma de láudano y otras mezclas medicinales era popular, “y en 1898 la empresa farmacéutica Bayer anuncia la heroína: <Remedio para la tos>” (9). El sociólogo mexicano Luis Astorga es uno de los autores que han indagado en los nexos entre el fomento moderno e internacional de la mayoría de las drogas y la posterior prohibición selectiva que sucede entre 1920 y 1932³. En México, la ‘trilogía’ que a partir de ahí se aprovechará de su comercialización clandestina son los políticos, las policías y los narcotraficantes.⁴

¹ Véase Herlinghaus 2010: 25 - 45.

² Véase DeGrandpre 2006.

³ Véase Astorga 1996.

⁴ Véase Astorga 1996: 10.

En cambio, ilustres artistas de la vanguardia tanto en América Latina como en Europa bregan a favor, no del mal uso pero del uso legal de la mariguana, entre ellos Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros y Fermín Revueltas. Rivera solicita, entre otras, que la Mariguana se haga tema de la educación superior.

Revueltas exige establecer, por decreto, el uso de la mariguana por <saludable para la capacidad cerebral de los hombres de nuestro país, haciendo constar en el documento que la prohibición de la mariguana dictada por los conquistadores y más tarde reafirmada por los virreyes tenía por objeto precisamente provocar la decadencia de los pueblos de América para poderlos sojuzgar mejor>. (10s.)

Esa formulación, aunque hoy suene algo placativa apunta hacia un tema de primera envergadura que los estudios culturales y ‘postcoloniales’ siguen subestimando: la relación entre colonización y políticas represivas hacia aquellas plantas psicoactivas que conformaban, durante milenios, elementos esenciales de las culturas y ecologías autóctonas. Drogadicción y adicción son fenómenos de la modernidad occidental, no de las culturas indígenas. ¿Y no se vinculará, desde comienzos del siglo XX, pero especialmente desde su segunda mitad, la llamada ‘guerra contra las drogas’ con nuevas geopolíticas de sometimiento hemisférico? Monsiváis menciona a Leopoldo Salazar Viniegra como uno de los luchadores por despenalizar la mariguana, haciendo referencia a un texto de 1938 en que Salazar Viniegra escribe:

Frente a nuestro real y formidable problema de alcoholismo, la cuestión de la mariguana no merece la importancia de problema social ni humano [...] La instrucción, la cultura, la orientación de nuestro pueblo, permitirá que el calumniado y hermoso arbusto no sea en lo futuro más que lo que debe ser: una rica fuente de abastecimiento de fibras textiles. (11)

Pero ese destino iba a ser vedado para México, y no precisamente por crecimiento de la demanda nacional. Leemos al respecto:

Durante la Segunda Guerra Mundial [...] el gobierno norteamericano, requerido de heroína y morfina, usadas como anestésicos en los hospitales, alienta el cultivo de la adormidera en México, porque el gobierno de Turquía, el país con la mayor producción de amapola, simpatiza con el nazismo. En Sinaloa, Durango y Sonora un grupo de técnicos chinos, a las órdenes del ejército norteamericano, cultiva intensa y extensamente la amapola. Al término de la guerra, las mafias norteamericanas privatizan el negocio. (12)

En otras palabras, el mercado es más extenso que el uso de medicinas narcóticas en contextos de la guerra, y sigue creciendo, las expectativas de ganancias se hacen fabulosas, y dado el carácter ilegal del negocio, se instalan redes transnacionales en donde las divisiones entre economía informal, jurisdicción regional, así como federal y política empiezan a escapar de la vista. Ya en

la década de 1940, escribe Monsiváis, se forman vínculos de gran apego – nexos entre narcos y aquellos políticos y jefes policiacos que tienen el poder y la astucia de hacerse cargo de la espiral de la impunidad: “bienvenida la alianza entre policías y criminales” (12s.). En el campo de la política, se cristaliza una división de intereses (y de la responsabilidad ética) y, detrás de las cortinas de la modernidad se vislumbra una guerra salvaje en la que se reordena el campo por vía de asesinatos selectivos. En febrero de 1944, en horas del carnaval de Mazatlán, Rodolfo T. Loiza, gobernador de Sinaloa de filiación nacionalista revolucionaria, es asesinado. Posteriormente, en las interrogaciones a que se somete el pistolero Rodolfo Valdez, se descubre la autoría del crimen, siendo endosada al general Pablo Macías Valenzuela, ex gobernador de Sinaloa y ex secretario de Guerra y Marina (13). Pero el caso ‘se empolva’ debido a unos arreglos de los que sólo quedan especulaciones. A estas alturas, se habla de, o simplemente se percibe lo que puede significar un nuevo superpoder – el afincamiento del ‘gobierno paralelo’ con capacidades vampirescas y sólidamente ‘intoxicantes’. El virus de los narcodólares es casi irresistible.

Tales eran los signos de la época inaugural de los narcopoderes que operaban en México o desde México. Las siembras de la amapola se han convertido en factores ‘dinámicos’ de la vida laboral y la movilidad social de Sinaloa. Tanto la gente como los responsables lo sabían.

Todos están al tanto de los delitos y de los delincuentes pero casi nadie hace denuncias y a poquísimos les incumben las dimensiones morales del fenómeno. A lo largo del siglo XX se suceden las siembras, la compra de voluntades, la apuesta vital de los participantes (<o todo el dinero o todas las balas y los años de cárcel>), los crímenes, los enriquecimientos sin límite. Se arrasan los plantíos de marihuana, se confiscan toneladas y toneladas de droga (luego desaparecidas como por ensalmo), es significativo el número de jefes policiacos, jueces, agentes del Ministerio Público y periodistas acribillados y de ellos sólo unos cuantos mueren a causa de sus virtudes. (14)

Valga repetirlo – el narcotráfico ha cambiado el rostro de México y de otros países latinoamericanos. Ha ido conformando aquella ‘megarealidad’ que parece admitir solamente percepciones parciales pero que requiere dos cosas a la vez: análisis e imaginación. Por algo el título del ensayo en cuestión dice “el narcotráfico y sus legiones”. Hay una cadena de hechos arrasadores, divididos por Monsiváis en cinco puntos.

Primero, el narcotráfico ha alterado violentamente la vida de las comunidades campesinas. El fracaso de la reforma agraria y el empobrecimiento y ‘la lumpenización en el campo’, a lo que se debe agregar los impactos causados por el TLCAN, obligan a los habitantes

rurales a hacer uso de los recursos a su alcance, “al margen de las consecuencias, porque eso evita o pospone lo más atroz: la miseria extrema” (24s.). La infiltración del campesinado por el narco se vincula, sin embargo, a la pregunta: ¿tienen opciones? Mientras la clase dominante habla, con racismo visceral, de lo propensos que están los pequeños agricultores al crimen, contribuye al mismo tiempo, no a disminuir/evitar los desastres económicos o a fomentar técnicas de cultivo alternativas, sino a la devastación de las respectivas condiciones de vida. “La siembra de mariguana y amapola, de ningún modo reciente, ha sido, desde la década de 1980, fuente sistemática de perturbación, incursiones punitivas de los judiciales y del ejército, asesinatos a mansalva, torturas, saqueos, desapariciones, violaciones” (24). Uno se pregunta ¿porqué, a pesar de las constantes alteraciones trágicas de la existencia de la población común, puede mantener el narco sus bases? Pobreza y miseria son factores claves, pero se vinculan además con una “complejísima red de corrupción” que involucra partes importantes del sistema judicial y administrativo, sin hablar de “la crisis de las valoraciones éticas en el mundo globalizado” (25).

Segundo, hay una matriz cultural en que se combinan las experiencias ilícitas y las sensaciones de un singular empoderamiento, particularmente dentro de las capas de los campesinos y los marginales urbanos, y en los que los jóvenes procedentes de estos estratos encuentran la visión imposible de aprender por el camino escolar. La palabra mágica es la ‘movilidad social’ – sensación de ascender velozmente y arribar a la cumbre fabulosa. “Los agricultores o comerciantes pobres, los vagos, los clasemedieros a la deriva, tras unos años de ilegalidad reaparecen al mando de ejércitos pequeños y probadamente leales” (ibídem), si es que todavía se encuentran vivos. No se trata solamente de asuntos de dinero. Hay factores afectivos y psicológicos que, anacrónicamente, incitan a hablar de una de las matrices de identidad más poderosas. Fascinación con una ‘profesión’, como no hay otra, que permite tutearse con gente de influencia, manipular a funcionarios de la seguridad pública y la policía, sembrar miedo y, sobre esa base, crear dependencias, exhibir orgullo y decoraciones de dudoso honor – cadenas de oro, botas de lujo, armas que dan la ‘soberanía’ de decidir sobre la vida y la muerte de otras personas. Monsiváis incluso dice: “Ordenar la supresión de vidas puede ser, y las evidencias son cuantiosas, un deleite supremo [...]” (25s.). La violencia que ocupa comportamiento y pasión de los narcos se debe a las reglas del negocio, pero también funciona como compensación psíquica: “Quizás muero convertido en guiñapo, pero antes me llevo a los que puedo” (ibídem).

Tercero, el mayor enigma del mundo del narco consiste en la perseverancia de un pacto fáustico, expresado en el lema: ‘Me resignaré a morir joven si me das las cosas inimaginables’ – rotundo poder, cantidad delirante de dólares, “hembras superapetecibles y la felicidad de ver el temblor y el terror a mi alrededor” (26). Arriesgar la vida por estos bienes presupone un pacto antimoderno, bárbaro. Si funciona ese pacto, las teorías deterministas sobre la vocación delincinencial se quedan cortas a la luz, no solamente de un estado informal de excepción, sino también de una *cultura de la excepción*⁵. El pacto fáustico atrae con fiereza. Se trata de asumir un delirio que consiste en el derroche, en fiestas rituales, en una inmensidad ostentosa: “démosnos el gusto que, de seguir la vida ordinaria, no hubiésemos conseguido acumulando el trabajo de muchas generaciones” (27).

Cuarto, se observa una ferocidad contagiosa que habla de la psicología del narco. No se trata de adjudicarle al narco todos los crímenes ni de sostener que inauguró la violencia. Lo que consta es el abatimiento de la vida humana en contextos de una ‘cultura’ que no funciona sobre la base de reglas ciudadanas ni desde los criterios de la sociedad civil. Las expresiones de esa cultura claramente no se deben al consumo de drogas, sino a un extremo delirio narcocapitalista, es decir una farsa tardocapitalista en territorios periféricos que han servido de nuevos abastecedores al reino neoliberal. En este sentido, infamia e intoxicación no son necesariamente productos mexicanos – emergen del capitalismo global.

Quinto, la problemática es inagotable. Indagar en una pregunta genera muchas otras preguntas. Estas conciernen, por ejemplo, el involucramiento en el narco de algunos generales del ejército, de funcionarios judiciales de alto y mediano nivel, del corporativismo mediático e incluso de obispos y sacerdotes. “¿Cuál es el grado de control del gobierno norteamericano sobre el mexicano a partir de las presiones diarias y el juego de la certificación?” (28) ¿Cuánta gente y cuáles organismos se benefician por el narcotráfico? ¿Cuál es la relación de los traficantes y sus cómplices de bajo nivel detenidos *versus* el narcogentío en libertad: “¿Uno a cuatro, uno a diez?” (ibídem) ¿Qué dimensiones alcanza el lavado de dinero? ¿Cuántos niños y adolescentes trabajan de ‘burros’ (conductores de droga)? ¿Cómo calcular la cantidad y la ubicación de las pistas aéreas clandestinas en el país? ¿Cuán grande es el terreno de cultivos controlado por los narcos, y cómo imaginarse la vida rural bajo condiciones de constante asedio? Y surge la pregunta que distingue entre lo circunstancial o coyuntural, por un lado, lo ‘histórico’ y por el otro: “¿Cuándo dejó de ser

⁵ Véase Herlinghaus 2008.

el narcotráfico una posibilidad temible, y se convirtió en el atroz espectáculo policiaco y social? ¿En qué momento la estructura financiera de los países <normaliza> esta industria mortífera?” (29) ¿Cuándo y cómo fue que lo anormal se hizo normal?

El delirio y los atavismos inherentes en el negocio hablan más intensamente – de manera trágica sin tragedia – de los destinos de los ‘desconocidos de siempre’, aquellos cuyas peripecias han sido atendidas por los narcocorridos antes de que una narcoliteratura de índole latinoamericana y global los convirtiera en el centro de su interés. Estamos hablando del material gastable de la narcoviolenencia, los desechables a los que el narrador colombiano Alonso Salazar dedicó su libro *No nacimos pa’ semilla* (Salazar 2002). Monsiváis los llama los “nacidos-para-perder”, cuya falta de porvenir se compensa por un supuesto valor del presente. Están los cientos de miles de jóvenes de origen campesino o semiurbano, provenientes de colonias populares, contratados casi al azar, y “destinados a las prisiones o los cementerios clandestinos [...] suelen venir de regiones con alto índice de criminalidad y violencia social, y no les estremece en demasía la perspectiva de morir pronto” (30). Ellos, desde su condición de víctimas, se hacen victimarios para mejorar su existencia, esto es, mientras ‘funcione la cosa’.

Los narcos anónimos, analfabetos funcionales, se educan en “la desinformación iluminada por esos relámpagos que son los comerciales televisivos” (30). Culturalmente, son adeptos estilísticos de lo portentoso y de fácil acceso. “Al ya no disponer del mediano y largo plazo, aquilatan el valor de cada minuto, y su mitología predilecta combina la hipnosis ante el aparato televisivo con la cultura <norteña>, una variante industrial del machismo muy influido por el *western* y sus parodias” (31). Su comportamiento corporal mimetiza, por ejemplo, la imagen de John Wayne en el momento de entrar en un *saloon*, usan ropa de tipo Marlboro; pero con todo lo estilizado de abyecto nivel, su presencia es violentamente real y no pocas veces arrasadora. En cuanto a leyenda pública, dice Monsiváis, un narco es el residuo violento de los fascinados por la fantasía de los gatilleros en el cine de Hollywood. Al mismo tiempo, habría que agregar, el narco de bajo nivel es el fantasma masivo y vigoroso de una población sacrificada por la modernidad global. Los ‘sentimientos humanitarios’ nunca han llegado a las comunidades de la sierra, a los caseríos semiurbanos, a las zonas de la miseria. Y esto, hasta cierto grado, implica también a las mujeres.

¿Qué hace Camelia la Texana del corrido sino configurar a las miles de mujeres que canjean el servicio sexual [...] por el placer de acompañar a sus hombres en las vigiliadas exasperantes entre una entrega y otra, entre una fuga y un escape que no resulta milagroso? Al cabo, <el polvo y la yerba mala/ nunca se van a terminar>. (32s.)

En última instancia, la ‘cultura del narcotráfico’, ante todo sus profanaciones que operan desde las capas bajas, aparece como mezcla de resistencias sociales, préstamos de las nuevas tecnologías y de imágenes mediáticas así como de una antropología de lo inverosímil, si se aplicara a criterios modernos (que en el presente se están haciendo precarios) y a violencias despiadadas. Lo inverosímil tiene que ver con la falta de una hermenéutica capaz de relacionar conceptualmente los niveles dispares: la protesta social, la deformación laboral en un contexto de ajustes neoliberales, el gusto por lo barato y ostentoso, las capacidades inventivas en la esfera del lenguaje y la comunicación interpersonal, el frenesí del ritual, cuando de violencia y derroche se trata, y las prácticas de ‘soberanía’ abyecta de decidir, entre un momento y otro, sobre la vida y la muerte de otros. Inverosimilitud conceptual y hermenéutica, combinada con un rotundo más ‘espíritu realista’ en tanto sobrevivencia y goce momentáneo. Es la paradoja triste, si se evocara la postura aristocrática de Hegel, que excluye las vidas y fantasías de los narcos humildes, bárbaros y abyectamente ambiciosos del mundo de la nobleza trágica – variante *sui generis* de *homo sacer* que Giorgio Agamben no pudiera haber imaginado.

Escribe Monsiváis, refiriéndose a Jean-Luc Godard: “La vida contemporánea equivale a una tira cómica”. Algo parecido sucede con la vida de los narcos sobre los que siguen circulando los rumores, los datos sueltos, las preguntas. Parecen “lo que no son, personajes de una película mala y frenética” (33). Pero hay que percatarse: “Los narcos no importan, son desde el principio estadísticas funerarias.” Lo que interesa de verdad son las sombras de ‘los grandes protectores’, aquellos que se llevan los beneficios más despreciables pero también más duraderos, ya que operan desde lo opaco. Se trata de los personajes y agrupaciones de fondo, metaforizados con la expresión del ‘gobierno en las sombras’: políticos, funcionarios, empresarios, jueces y militares que han sabido antes que otros por donde marcha, el mundo decaído de hoy, la ganancia de doble faz. ‘Cosmopolitas’ de una estirpe no moderna, los que habitan en sitios varios, y no solamente en México. “¿Para qué reacciones éticas? En las zonas afectadas por el narco esto en nada le incumbe a la policía y al gobiernos, y la gente ve el auge del narcotráfico sin indignación, o sin inmutarse al punto de la respuesta organizada” (43). La maquinaria continúa su frenético rumbo. Cada mes se capturan traficantes de diferente nivel. Se han desarmado famosos carteles, y se

destruyen miles de hectáreas de cultivos en campañas de erradicación de la droga. ¿Qué ha cambiado con eso? Hay quienes dicen: ¡Absolutamente nada!

Bibliografía

ASTORGA, Luis (1996): *El siglo de las drogas: Usos, percepciones y personajes*. México: Espasa Calpe.

DEGRANDPRE, Richard (2006): *The Cult of Pharmacology: How America Became the World's Most Troubled Drug Culture*. Durham / London: Duke University Press.

HERLINGHAUS, Hermann (2010): "From Transatlantic Histories of 'Intoxication' to a Hemispheric 'War on Affect': Paradoxes Unbound", en: Bailar, Melissa (ed.): *Emerging Disciplines - Shaping New Fields of Scholarly Inquiry in and beyond the Humanities*. Houston: Rice University Press, pp. 25 - 45.

HERLINGHAUS, Hermann (2008): *Violence Without Guilt - Ethical Narratives from the Global South*. New York: Palgrave Macmillan.

MONSIVÁIS, Carlos (ed.) (2004): *Viento Rojo - Diez historias del narco en México*. Barcelona: Plaza & Janés/ Random House Mondadori.

SALAZAR J., Alonso (2002): *No nacimos para semilla: La cultura de las bandas juveniles en Medellín*. Bogotá: Planeta.

El tráfico de órganos en *Loverboy* de Gabriel Trujillo Muñoz y *Los niños de colores* de Eugenio Aguirre

Dr. des. Doris Wieser (Universidad de Gotinga / Alemania)

Martha Grizel Delgado Rodríguez, M.A. (Berlín, Alemania)

1. Trata de personas y tráfico de órganos

Casi desde el inicio del gobierno de Felipe Calderón (2006), la prensa mexicana se ha visto acompañada de noticias con tintes violentos que han ido paulatinamente en aumento. Se habla de la violencia del y contra el narcotráfico, que ha ocasionado cerca de 40 mil muertos desde diciembre de 2006.¹ También es sabido que el comercio clandestino de estupefacientes conlleva una serie de crímenes relacionados, entre ellos el lavado de dinero, el contrabando de armas, la corrupción de policías, abogados, jueces y políticos así como el secuestro, homicidio y la extorsión llevados a cabo por bandas criminales como los Zetas. El panorama es desolador si uno además considera que el sistema judicial mexicano no funciona: según estudios del Instituto Ciudadano de Estudios Sobre la Inseguridad (ICESI) el 98.5% de los delitos cometidos en México quedan impunes.²

Al lado del narco, el segundo campo más preocupante quizás sea el tráfico ilícito de migrantes y los actos violentos desencadenados por éste pensemos, por ejemplo, en los 72 centroamericanos indocumentados asesinados en Tamaulipas en agosto de 2010.³

Ante la inmensa envergadura de estos crímenes, noticias sobre otro tipo de delitos, aunque no menos importantes, muchas veces no tienen cabida en las páginas de los periódicos o simplemente no consiguen despertar el interés público. La trata de personas⁴ es uno de los crímenes que se pierden en el mar de noticias sobre los narcos y los migrantes indocumentados. Pero todos estos crímenes tienen algo en común: atienden a la demanda *across the border*, más allá de la frontera, en Estados Unidos y por consecuencia son síntomas de la globalización, la política neoliberal mexicana y el imperialismo estadounidense, que crean una situación asimétrica en la que la demanda de los ricos en el Norte despierta la codicia de miles de personas en el Sur que explotan a sus víctimas de manera visceral – desafortunadamente – en el sentido literal de la palabra.

¹ Véase *SDPNoticias* (2011-05-09).

² Véase Gómez Salgado 2011. Haciendo frente al elevado grado de violencia y la consabida impunidad decenas de miles de mexicanos, encabezados por el poeta Javier Sicilia, protestaron en una marcha kilométrica en mayo 2011 iniciando el Movimiento por la Paz con Justicia y Dignidad.

³ Véase Gómez Durán (2011-02-08).

⁴ Se ha impuesto el término “trata” en vez de “tráfico” debido a que el así llamado “tráfico de migrantes”, si bien es un fenómeno relacionado, se distingue en varios aspectos de la “trata de personas”. La diferencia principal reside en la decisión voluntaria y consciente del migrante de contratar los servicios del traficante en contraste con el engaño, abuso o coacción ejercidos sobre la víctima de la “trata” (véase CNDH 2009: 37).

El delito que nos interesa se define en la ‘Ley para prevenir y sancionar la trata de personas’ publicada en el Diario Oficial de la Federación el 27 de noviembre de 2007 de la siguiente forma:

Comete el delito de trata de personas quien promueva, solicite, ofrezca, facilite, consiga, traslade, entregue o reciba, para sí o para un tercero, a una persona, por medio de la violencia física o moral, engaño o el abuso de poder para someterla a explotación sexual, trabajos o servicios forzados, esclavitud o prácticas análogas a la esclavitud, servidumbre, o a la extirpación de un órgano, tejido o sus componentes. (CNDH 2009: 98)

Bajo esta definición queda dicho (1) quiénes perpetran este crimen (aquellos que promuevan, soliciten, ofrezcan, faciliten, consigan, trasladen, entreguen o reciban, para sí o para un tercero, a una persona), (2) de qué modo se perpetra (por medio de la violencia física o moral, engaño o el abuso) y (3) para qué fines (explotación sexual, trabajos o servicios forzados, esclavitud o prácticas análogas a la esclavitud, servidumbre, o a la extirpación de un órgano, tejido o sus componentes).

La extirpación de órganos, la última de las finalidades de la trata de personas mencionadas en el código penal, es el tema de *Los niños de colores* de Eugenio Aguirre (1993) y *Loverboy* (2002)⁵ de Gabriel Trujillo Muñoz.⁶ La trata de personas con el objetivo de extirpar órganos o tejidos de las víctimas para que éstos puedan ser vendidos y trasplantados a otra persona cuya supervivencia depende de ello, constituye un área del crimen organizado relativamente nuevo. El mejoramiento de las técnicas de trasplante en los últimos 30 años ha creado una situación en la que la demanda supera por mucho la oferta. Las únicas instituciones autorizadas de recibir y distribuir órganos y tejidos humanos son los bancos de órganos que dependen en su totalidad de donaciones, debido a las leyes que regulan la situación en la mayoría de los países de manera similar: como regla general, órganos y tejidos humanos sólo se pueden donar, la compraventa está prohibida. El término “donación” comprende la extracción voluntaria de un órgano de personas vivas (p. ej. un riñón) así como la extracción de órganos de un fallecido tras la autorización de los deudos (Farfán Molina 2006: 17s.). Paralelamente al aumento de la demanda de órganos, van surgiendo bandas criminales que ofrecen órganos en el mercado negro, ya que las ganancias son enormes.⁷

⁵ Esta novela corta fue publicada por primera vez en 1999 bajo del título *Descuartizamientos* y reeditada en 2002 en la colección de novelas cortas titulada *El festín de los cuervos* con el nuevo título. La colección fue editada en España bajo el título *Mexicali City Blues*. Las citas contenidas en este ensayo provienen de esta última edición.

⁶ Otra novela policial mexicana que toca el tema del tráfico de órganos es *La bicicleta de Leonardo* (1993) de Paco Ignacio Taibo II. Optamos por no analizarla aquí porque constituye una serie de diferencias con las de Trujillo y Aguirre: Primera, este tema no le es tan central; segunda, la víctima no es un niño mexicano sino una mujer adulta estadounidense; y, tercera, su riñón está destinado a un ex-agente secreto búlgaro que mantiene contactos con la CIA. De esta manera Taibo II invierte los papeles de los agentes típicos en este crimen (véase Fox 2003: 191).

⁷ Según dato de la ONU y Human Rights Watch de Asia, un hígado o un pulmón pueden alcanzar un precio de 150 mil dólares en el mercado negro, un riñón o un páncreas 120 mil, un corazón 60 mil y una córnea 45 mil (véase García 2008-03-26).

La trata de personas, calificada frecuentemente como esclavitud moderna⁸, constituye una grave violación de los derechos humanos y adquiere su peor forma cuando se viola la integridad física de la víctima, robándole partes de su cuerpo y exponiéndola al peligro de muerte, además de causar daños psicológicos devastadores, con frecuencia irreparables. Las víctimas más comunes de este crimen son mujeres y niños, puesto que tienden a ser muy vulnerables y se pueden aprovechar mejor para algunas de las finalidades más habituales de la trata de personas como son la explotación sexual y la servidumbre. Cabe señalar además, que indígenas y migrantes cuentan entre las presas predilectas, debido a su mayor vulnerabilidad social ocasionada por el racismo, la marginalización y su precario estatus económico.⁹ Así su cuerpo es transformado en producto.

2. Hacia una teoría moderna y sencilla de la novela negrocriminal

Usaremos el término ‘negrocriminal’ para referirnos al género novelesco que en inglés se denomina *crime novel* y en alemán *Kriminalroman*. Los teóricos hispánicos suelen diferenciar dos polos dentro de este vasto fenómeno literario: la novela policial (de enigma) y la novela negra.¹⁰ Entre ambos polos se producen cruces estructurales así como varios subgéneros temáticos. Debido a que estos dos polos y todas las variantes derivadas están estrechamente entrelazados por su historia, por sus múltiples niveles intertextuales así como por sus paratextos (peritextos y epitextos según Genette)¹¹ preferimos enfocar el fenómeno en su totalidad y referirnos a esta confluencia como “género negrocriminal”, término propuesto por el librero Paco Camarasa (Sánchez 2009). En una perspectiva amplia la forma en la que se presenta el crimen, concretamente, si hay una investigación o no, actualmente ya no llega a ser un rasgo constituyente del género negrocriminal. La única característica que comparten todas estas obras es el siguiente: su tema central es el crimen. Sin embargo, el acontecimiento de un crimen (o de varios) presupone que hay un victimario y una víctima como entidades mínimas. Al lado de éstas, el investigador (sea un detective privado, comisario de la policía, agente de un servicio secreto o un personaje cualquiera implicado) es un

⁸ Véase Farfán Molina 2006: 44.

⁹ Véase CNDH 2009: 44s.

¹⁰ Colmeiro opta por denominar sólo aquellos textos “novelas policiacas” (o policiales) en las que se narra una investigación de un crimen. Mientras “novela negra” para él es un término que “técnicamente acoge a cierto tipo de narraciones policiacas pero que también incluye obras no policiacas” (Colmeiro 1994: 55). A nuestro parecer estas narraciones ‘no policiacas’ relacionadas con el crimen (es decir, sin entidad investigativa) en la época actual sí hacen parte del género negrocriminal.

¹¹ Para Genette “paratextos” son aquellos textos que se publican en la cercanía de una obra con la finalidad de guiar la lectura hacia cierto punto. Son el umbral o el instructivo de una obra literaria. El crítico francés diferencia entre “peritextos” –aquellos que se publican dentro del mismo volumen, como son el título, el nombre del autor, el pie de imprenta y el texto de portada, pero también las características visuales de la edición, la identidad de la serie, el color y la imagen de la portada, etc.– y “epitextos” –aquellos que se publican en otro lugar, pero que hablan del texto en cuestión, como publicidad de la editorial, reseñas, entrevistas al autor, coloquios académicos, pero también correspondencia privada del autor o sus diarios (véase Genette 1989: passim).

figura típica, sin embargo no necesaria, que se remonta a los inicios del género.¹² Así, esta holgada concepción de la novela negrocriminal engloba tanto a *Loverboy* como a *Los niños de colores*. La clasificación de la primera resulta fácil, puesto que se trata de una novela policial de enigma que gira en torno al tradicional *whodunit* combinado con elementos de acción, típicos para la escuela americana del género. No obstante, en una perspectiva tradicional subsumir *Los niños de colores* a este género literario no resulta evidente, debido a que la novela carece de una entidad investigativa. Sin embargo, aquí nos ayuda el peritexto de la portada trasera, donde *Los niños de colores* es presentada como una novela “negra como la sangre”. El lector puede o no estar de acuerdo con esta atribución, pero no puede ignorar que existe cierta voluntad por parte de la editorial de influenciar la lectura en este sentido.

Como cualquier relato, el género negrocriminal conoce la diversidad de perspectivas. Las perspectivas más comunes son las de las ya mencionadas entidades: de la investigación, del crimen y de la víctima. Asimismo es posible narrar desde el punto de vista de otras personas implicadas: beneficiarios del crimen, testigos o puros observadores. Todas estas perspectivas se pueden transmitir a través de un narrador homodiegético o heterodiegético. Así también se puede usar el multiperspectivismo y la polifonía. Cada perspectiva se escoge de acuerdo con el objetivo central de la novela. ¿Pretende desconcertar, denunciar, entretener, indagar la psique etc.? Entonces es más convincente, por ejemplo, mostrar las consecuencias psicológicas del crimen desde la perspectiva de la víctima. Del mismo modo, la víctima no puede responder en igual medida en lo que respecta a la planificación y el móvil del crimen como el delincuente.¹³ La perspectiva, entonces, se vuelve una válvula importante para que el autor consiga sus propósitos, en tanto que regula la información que el lector tiene de los hechos. Una mala administración de perspectivas puede decepcionar al lector y frustrar las intenciones del autor. Como se mencionó anteriormente, *Loverboy* y *Los niños de colores* comparten el tema, pero ambas novelas se distinguen sobre todo en el manejo de perspectivas. A continuación resumiremos sus contenidos antes de explorar sus alcances y límites a partir de una indagación narratológica.

¹² Las dos entidades básicas y la entidad del investigador pueden coincidir, es decir, la víctima puede ser al mismo tiempo el investigador (como en algunas novelas de los autores franceses Boileau y Narcejac) o el investigador el delincuente (como en *The Murder of Roger Ackroyd* de Agatha Christie).

¹³ Las grandes etapas de la historia del género negrocriminal se caracterizan no solo por sus cambios estructurales, sino también por el cambio de perspectivas, ya que ambos son interdependientes. En el principio el ayudante del investigador narraba los sucesos, disponía sólo de su propia perspectiva y observaba al investigador desde afuera. Así los autores resaltaban la agudeza del investigador, creando una distancia intelectual entre él y su ayudante. Es el caso en los cuentos de Edgar Allan Poe y Arthur Conan Doyle. Pero en la novela de enigma o detectivesca también encontramos casos de narradores heterodiegéticos en tercera persona como en las novelas de Agatha Christie. En este sentido, la escuela americana del *hard-boiled* introdujo un cambio. El propio investigador era el narrador y narraba en primera persona. También las novelas de Patricia Highsmith produjeron un cambio. En *The Talented Mr. Ripley* el narrador heterodiegético focaliza la interioridad del criminal.

3. Gabriel Trujillo Muñoz: *Loverboy*

La novela corta de Trujillo empieza de manera clásica, el investigador recibe un caso. En las primeras páginas el licenciado Ismael Contreras encarga a Miguel Ángel Morgado, abogado y experto en Derechos Humanos, la investigación del asesinato de Fidel Chacón, presidente honorario de la Comisión Pro Derechos de los Niños, quien investigaba a su vez la desaparición del niño Andrés Jiménez. Paralelamente se menciona en la novela una ola de secuestros en Mexicali. Ambos hechos, los secuestros y el asesinato, parecen estar vinculados. La principal sospechosa de los secuestros es una mujer con fisonomía indígena. La única pista sobre el desaparecimiento de Chacón es un video que éste filmó unos minutos antes de su muerte. La información de la cinta conduce a Morgado a un rancho, donde la policía encuentra cuerpos descuartizados.

Sucesivamente los criminales son presentados: Molly Hernández Hacker (la mujer con rasgos indígenas) y *Loverboy*. Ella es la dirigente de la organización criminal, coordina las operaciones de extracción de órganos, supervisa el trabajo de los doctores y además secuestra a los posibles candidatos. *Loverboy* es un enfermero necrófilo, que se encarga de desaparecer los cadáveres. Al final ambos criminales mueren: *Loverboy* fallece en el hospital incendiado y Molly es linchada por un grupo de mujeres enardecidas cuando intenta un último secuestro en un centro comercial.

Las novelas cortas de Gabriel Trujillo Muñoz (*1958, Mexicali) que protagoniza Morgado se pueden caracterizar como literatura *trash*, es decir, una literatura popular entretenida sin grandes pretensiones, pero que captura bastante bien la realidad y las preocupaciones de un determinado lugar y tiempo.¹⁴ *Loverboy* se presenta alternadamente en capítulos que tratan de la investigación y capítulos donde se narran las acciones de los criminales y de los beneficiarios del crimen. El narrador heterodiegético, sin corporalidad y opinión propias, focaliza los sucesos en los distintos capítulos desde la perspectiva de estos tres grupos de personas.

En la mayoría de los capítulos Morgado, es el personaje principal (capítulos 1, 3, 5, 6, 8, 10, 12, 14, 15). Sin embargo, su focalización interna es muy escasa, es decir, el lector acompaña muy de cerca la investigación que el abogado lleva a cabo, pero apenas se entera de sus pensamientos.¹⁵ Predominan los diálogos que Morgado mantiene con diferentes personas en cada capítulo. A pesar de que la voz del narrador no desaparece por completo, los diálogos se caracterizan por su evidente

¹⁴ En la novela los personajes estadounidenses hablan en inglés, sin embargo, hay numerosos fallos de ortografía y gramática, lo cual justifica la calificación de la novela como *trash*. Su coqueteo con la cultura popular se expresa además a través del uso lúdico, a veces irónico, de títulos y letras de canciones pop y rock anglosajonas, entre ellas “From Here to Eternity” (Iron Maiden), “Burn, Baby, Burn” (Bee Gees), “Stairway to heaven” (Led Zeppelin) y “With a Little Help From My Friends” (The Beatles).

¹⁵ El lector tampoco se entera de muchos aspectos de la biografía, o de la vida privada del investigador, ya que en la novela corta de Trujillo esto no interfiere con la investigación. En este aspecto la serie de Morgado se diferencia de muchas otras series policiales latinoamericanas, p.ej. las series de Conde (Leonardo Padura), Heredia (Ramón Díaz Eterovic), Brulé (Roberto Ampuero) o Espinosa (Luiz Alfredo Garcia-Roza).

inmediatez y, por consecuencia, la focalización externa, puesto que el narrador casi no guía la percepción del lector, ni interpreta los actos de los personajes. De esta manera, el lector se ve obligado a formarse un juicio él mismo sobre cada uno de ellos. La interioridad del protagonista se revela en contadas ocasiones lo que evita que el lector pueda compartir las preocupaciones del protagonista y seguir sus planes.

No obstante, a veces nos topamos con fragmentos narrativos más largos (capítulo 6), en los que la focalización interna da a conocer algunos juicios del protagonista así como su estado anímico:

[...] en la bañera de su hotel, Morgado supo que el hedor de aquel recinto macabro lo seguiría por el resto de su vida. Se vio la piel enrojecida de tanto tallarla para disolver el olor a muerte y descomposición orgánica. Ni el jabón ni el champú, ni todas las aguas de colonia del mundo podían quitárselo de encima. [...] lo peor: Comprendía que ahora sí nadie le impediría llegar hasta la resolución de tal crimen, ni siquiera él mismo. Lo que había contemplado aquel día no tenía nombre. "Es una abominación, una blasfemia, una mentada de madre universal", pensó [Morgado], y las imágenes de aquella casa volvieron a su mente. (Trujillo 2006: 92)

Los momentos de focalización interna revelan información esencial, razón por la cual nos detendremos un poco más en su análisis. A Morgado, caracterizado como un personaje con principios morales muy firmes, no sólo lo mueve su sentido de justicia, sino también su rabia y el deseo de venganza. Parece no importarle si los criminales recibirán un proceso justo o si en la persecución perderán la vida. Es decir, la novela no cuestiona el crimen bajo la lupa de las leyes, sino condena con base en un instinto ético las atrocidades cometidas contra la humanidad y sus miembros más indefensos, los niños. En otras novelas de la misma serie el sentido del deber de Morgado, si bien jamás se halla ausente, no se encuentra tan exacerbado como en esta escena clave. La cuestión moral del tráfico de órganos humanos, no se discute en la novela, pero está latente, y su contestación parece demasiado obvia: La condenación del crimen forma una base ética incuestionable en la narración. No hay necesidad de hacer explícita la denuncia porque los hechos hablan por sí mismos.

Otro momento de focalización interna que arroja reflexiones esenciales sobre el tema es cuando espontáneamente ocurre el linchamiento de Molly (cap. 14). La rapidez de la escena no permite que pueda haber largos diálogos y termina de manera lacónica: "Morgado no supo qué decir. Las palabras 'derechos humanos' le zumbaban en el oído. Como el ángel bueno de las caricaturas de su infancia" (120). Morgado, como defensor de los derechos humanos, sabe que el linchamiento, aunque le parezca comprensible y justo, es una forma ilegal de autojusticia del pueblo iracundo.¹⁶ El ángel de las caricaturas, es decir, la voz de la conciencia, le recuerda que el linchamiento se debe

¹⁶ Motivo literario que por otra parte no es nuevo, pensemos por ejemplo en obras clásicas como *Fuenteovejuna* de Lope de Vega.

castigar en el plano legal, a través de un proceso, puesto que se trata de una mera inversión de la violencia y no constituye ninguna salida. Respecto a esto, el sociólogo Leigh Binford afirma:

By lynching, communities (or segments of them) substitute for the state, occupying the social niches that it has abandoned, but doing so in a way that merely inverts and in that way preserves, the violence to which they themselves have historically been subjected. (Binford 1999: 134)¹⁷

Para Sawhney el linchamiento “evidencia la medida en que se desintegran los poderes del Estado en épocas pos nacionales” (Sawhney 2010). Sin embargo, Morgado no se detiene a reflexionar sobre esta ‘desintegración’, ni sobre su propio rol en lo sucedido. La mera turbación del personaje parece ser la forma que permite al lector juzgar el caso por sí mismo. Al final, lo sucedido se resuelve en un nivel anterior al de los sistemas legales: “Estoy seguro de que [Molly] nunca pensó morir de esta manera, de la misma forma en que mandaba borrar las huellas de quienes ya no le servían. Es como una justicia bíblica, valga la comparación”.(Trujillo 2006: 121). La “justicia bíblica” aparece aquí como una justicia primitiva. En la cita mencionada anteriormente, Morgado usa el término “blasfemia” relativo al crimen.

Los capítulos contados desde el punto de vista de Morgado oscilan entre focalización interna y largos pasajes de focalización externa, es decir, Trujillo usa la técnica del *camara eye*. Morgado funge como medio de percepción del exterior (como el ojo de la cámara) sin hacer prácticamente divagaciones subjetivas o deducciones lógicas. En estos fragmentos, la interioridad de Morgado constituye un hueco que el lector reconstruye en el proceso de lectura, según los hechos. Al no revelar las intenciones y pensamientos de Morgado, Trujillo mantiene el suspenso en un nivel alto durante toda su narración, ya que agrega al *whodunit* un segundo enigma que se ubica en la interioridad del protagonista.¹⁸

El segundo punto de vista que asimila el narrador es el de los delincuentes, sobre todo el de Molly (capítulos 2, 4, 7, 11, 13). Trujillo aplica la misma técnica que en el caso de Morgado, la interioridad se reduce a un mínimo indispensable para la comprensión de la narración. De esta manera acompañamos la frialdad con la que opera Molly: planea asesinar a uno de los médicos. Loverboy, por otro lado, un personaje con aberraciones sexuales, carente de conciencia moral y remordimientos, encarna la perversidad del crimen. La novela se resiste a dar explicaciones psicológicas de la necrofilia del personaje. En este sentido, puede observarse que esta novela *trash*

¹⁷ Según la investigación de Binford los linchamientos han aumentado en el México de los años 90. Ocurren sobre todo en zonas rurales como las de Puebla, Oaxaca y Chiapas donde la corrupción e ineficacia de la policía son notorias. Suceden tanto en el caso de crímenes menores (robos, asaltos) como mayores (asesinatos, violaciones). Véase Binford (1999: 133).

¹⁸ La técnica de la focalización externa se puede observar ya en la novela policial de la escuela *hard-boiled*, por ejemplo en *The Maltese Falcon* (1930) o *The Glass Key* (1931) de Dashiell Hammett.

procura sacudir al lector y entretenerlo, pero no ofrece una profundidad mayor sobre el tema. En relación a los delincuentes, un detalle resulta muy interesante: al preocuparse uno de los médicos criminales por el destino del niño mexicano al cual le acaban de sustraer un riñón, su compañero le contesta: “*It is not your problem, man [...]. It’s a mexican [!] problem*” (79, cursiva en el original). Con esta frase devuelve los residuos del producto explotado al productor, como se puede observar en un parangón un tanto burdo en las industrias que compran materias primas del tercer mundo y devuelven residuos tóxicos.

Un tercer punto de vista narra la perspectiva de los beneficiarios del tráfico de órganos también con escasa focalización interna (capítulo 9). Se trata de una pareja de estadounidenses, padres del niño que acaba de recibir un riñón del mercado negro. Ambos sospechan que el riñón proviene del comercio ilegal, pero optan por no cuestionarlo:

Por primera vez se preguntó: “Where did that kidney came [!] from? Who gave it to my son?”. Después externó su preocupación en voz alta. –It came from an american [!] boy, isn’t it [!]? –Sure, darling.” (96).

Finalmente, al excluir el punto de vista de la víctima¹⁹, Trujillo evita además provocar sentimientos radicales en el lector y mantiene la perspectiva en un nivel racional. Gracias a la focalización interna variable (investigador, criminales, beneficiarios) la novela no cae en la trampa del maniqueísmo simplón de muchas novelas de quiosco o películas de acción. A pesar de que queda bastante claro quiénes son los victimarios, no los juzga de manera moralista, precisamente, porque no explica la psique de sus personajes. No obstante, esta estrategia deja abierta también la cuestión de quiénes son los ‘buenos’. ¿Las mujeres que linchan a Molly? ¿Morgado que desencadena el linchamiento?

A pesar de que los delincuentes mueren, uno no puede hablar de ‘final feliz’ en esta novela negrocriminal, y quizás ése sea su acierto. Morgado hace hincapié en que los criminales son sólo una cara de la moneda:

–Caso cerrado –susurró el comandante Ramos.

–¡No! Falta del lado gringo. Hay que atrapar a los que compraron los órganos de los niños. Los cómplices. Los que pagaron en dólares y se lavaron las manos.

–Eso les corresponde a las altas autoridades de ambos países, licenciado. No a nosotros. (118)

En resumen, Trujillo sigue la tradición de la *hard-boiled novel*. Renuncia a elementos descriptivos prescindibles para la trama, y también a elaborar la interioridad de los personajes. *Loverboy* vive de la acción y comparte con muchas obras del género negrocriminal contemporáneo su ritmo

¹⁹ En el capítulo 13 parece que se focaliza por un momento a la víctima, la niña con su madre en el centro comercial, antes del secuestro. Sin embargo este fragmento puede leerse también como una observación de Molly, lo cual nos permite afirmar que falta la perspectiva de la víctima en esta novela.

acelerado.²⁰ De esa manera satisface el deseo del lector de entretenerse y de sentir suspenso. Con su tono ameno y el lenguaje cotidiano en los diálogos (además del galanteo que Morgado mantiene con una de las figuras femeninas) predomina el placer en la lectura sobre la seriedad de la denuncia. La denuncia del crimen y la crítica social que la novela negrocriminal persigue a través de su índole realista, se relega más bien a un segundo plano.

4. Eugenio Aguirre: *Los niños de colores*

La novela de Aguirre se divide en dos partes: La primera nombrada ‘El Sur’ con un personaje principal, Andrés; y la segunda, ‘El Norte’, con dos parejas antagonistas (los Flaishman y los Slaughter) como personajes principales.

En el ‘El Sur’ se narra el destino de unos niños que fueron secuestrados o ‘comprados’. La narración recae mayoritariamente en Andrés, un niño indígena de Guatemala, víctima idónea como quedó dicho anteriormente. Una organización mafiosa pretende trasplantar los órganos de estos niños a enfermos en Estados Unidos. Los primeros capítulos tratan del encuentro con los criminales, la selección de los niños y la ‘venta’ de Andrés. El niño luego es enviado a Belice donde convive con otros niños en una granja, un tipo de centro, en el que los mafiosos monitorean celosamente la salud de sus víctimas. Finalmente, los niños son trasladados en barco a Saint Petersburg (Florida), allí permanecen en otra granja. Todo esto ocurre supervisado por varios médicos, como Norris y Steel.

En la segunda parte de la novela, ‘El Norte’, el escenario cambia. Ahora la acción gira en torno a dos familias norteamericanas adineradas, cuyos niños necesitan órganos de trasplante para poder sobrevivir. Los dirigentes de la banda, Norris y otros doctores, les ofrecen órganos provenientes del tráfico ilegal. Una de las familias acepta, los Flaishman. La otra, la familia Slaughter, finge aceptar pero con el objetivo de desvelar el crimen.

El marco de la novela lo forman un artículo periodístico de *La Jornada* del año 1988 y una carta de un agregado de prensa en reacción a éste. En el artículo se acusa a abogados, médicos y miembros del gobierno guatemalteco de participar en el tráfico de órganos y se exhorta a la gente a escribir cartas de protesta. La carta del agregado de prensa, que hace las veces de epílogo en la novela, vitupera al periódico por difundir información sin fundamento.

Contrario a Trujillo, Aguirre no privilegia los diálogos, por ello su narración es menos directa. Emplea la voz de un narrador heterodiegético que dispone de las perspectivas de todos sus

²⁰ Véase Rodríguez Lozano 2005: 67.

personajes. Se trata de una *focalización cero* o *no focalización* en términos de Gérard Genette, es decir, que el narrador sabe más que los personajes y puede asimilar ad libitum la perspectiva de todos ellos. Además, puede desplazarse por lugares y tiempos según le convenga. No obstante, el narrador de Aguirre se limita a evaluaciones casuales (tales como “Los *tiernos* ojos de Andrés”, Aguirre 2002: 13, nuestra cursiva) de modo que el lector no siente su presencia de manera permanente, ni mucho menos su identidad, pero resiente su influencia.

Desde el principio se puede identificar una clara dicotomía en el discurso narrativo de Aguirre, la primera sería a nivel estructural: la oposición Sur–Norte. En ‘El Sur’ –primera parte de la novela– residen los inocentes; en el ‘Norte’ –parte que se desenvuelve mayoritariamente en los Estados Unidos– se presentan a los victimarios. La segunda ocurre al nivel de las perspectivas. La novela empieza con el punto de vista del niño Andrés. Su perspectiva es la más frecuente e importante en la primera parte del libro. El narrador no sólo transmite pensamientos de Andrés en cortos monólogos interiores, sino también sueños y emociones. A través de los ojos del niño vemos cómo ‘los gringos’ los someten a él y a sus hermanos a incomprensibles y numerosos exámenes médicos antes de llevárselos. Durante toda la novela, Andrés sigue sin entender el porqué de su traslado de Guatemala a Belice y a los Estados Unidos y vive al mismo tiempo en un estado de bienestar físico –debido al cuidado que le dan en la granja– y malestar psicológico. Parece a la vez privilegiado por haberse salvado de la pobreza de su familia, y aprisionado, por no tener ninguna posibilidad de elección. Por eso dice a sus compañeros:

¡Entiendo que papá Jacinto me haya vendido porque teníamos hambre y porque estaba borracho! ¡No entiendo por qué me compraron los gringos! Dicen que porque tengo un corazón de toro y ninguna enfermedad. ¿Pero y eso qué? ¿A ellos de qué les sirve mi corazón? ¿No se lo van a comer? ¿O sí? (Aguirre 2002: 76)

A pesar de que Andrés no vive constantemente amedrentado, sufre de un profundo malestar provocado por la separación de su familia y la incertidumbre de su destino. A través de los momentos de focalización interna del niño, Aguirre realza la inocencia de su personaje y provoca consternación en el lector.

Mientras Andrés presiente que algo malo los espera (“¡Dos cruces blancas ha visto en los ojos de su padre! ¡Dos pequeñas manchas que huelen a muerte!”), su compañero Tomás cree que lo cuidan y alimentan para convertirlo en un gran pelotero del *baseball* y entra en júbilo cuando lo envían a los Estados Unidos. Los criminales nutren esta ilusión hasta el día de su operación cuando uno de ellos lo lleva a conocer un estadio y le compra dos pelotas, haciéndolo realmente creer que será un beisbolista famoso. Como hemos visto en el apartado anterior, la perspectiva de la víctima falta en la novela *Loverboy*, ya que Trujillo no intenta conmovir al lector como lo hace Aguirre.

El narrador de *Los niños de colores* nunca recurre a la focalización interna del mismo personaje durante un capítulo entero, aunque ciertas veces predomina un determinado punto de vista, como el de Andrés en los primeros capítulos o el de Tomás cuando los niños están en Belice. Los frecuentes cambios de punto de vista borran los límites entre la percepción de los personajes y la evaluación del narrador omnisciente. En ocasiones el lector cree ver exclusivamente con los ojos de Andrés, pero al analizar ciertos fragmentos de cerca nos damos cuenta que se trata de un discurso híbrido, o bien, polifónico: “La mano férrea del gringo grifo, que ahora *sabe* se llama Benjamin, pronunciado como si fuera *esdrújula*, atrapa el antebrazo de Andrés [...]” (Aguirre 2002: 18, nuestra cursiva). Se trata aquí de una mezcla entre la voz del narrador (que dice “como si fuera esdrújula”) y el punto de vista de Andrés (“que ahora sabe se llama Benjamin”). Los cambios se efectúan rápidamente y parecen algo arbitrarios e inasibles para el lector, por lo cual el relato se vuelve un tanto inconsistente y disonante.

El brusco cambio de perspectivas a veces se manifiesta únicamente en el cambio de registro: “La negra metiendo la *caquita* de Andrés en una *plaqueta*, ésta debajo del *microscopio*. El *excremento* de la niña María en un *psicrómetro* para determinar su grado de humedad [...]”. (85, nuestra cursiva).

Mientras palabras como “caquita” y en otras ocasiones “papá Jacinto” y “mamá Susana” funcionan como señales para la perspectiva de Andrés o de algún otro niño, términos como “plaqueta”, “microscopio”, “excremento” o “psicrómetro” pertenecen al léxico de la enfermera (‘la negra’) o del propio narrador. Similares rupturas provocan el lenguaje metafórico del narrador en momentos en los que creemos estar inmersos en la mente de un niño.²¹

En *Loverboy* no existe esta mezcla de puntos de vista y registros, ya que Trujillo solo cambia de perspectiva al iniciar un nuevo capítulo y además adecua su lenguaje al habla cotidiana del investigador y los otros personajes. Por eso la narración de Trujillo por un lado parece más inmediata, una mimesis más lograda, y por otro lado más superficial puesto que no permite la inmersión en la interioridad de los personajes.

Si bien estos cambios en ocasiones resultan un poco abruptos estilísticamente, el autor necesita las diferentes perspectivas para alcanzar el efecto de suspenso que busca producir. Al mostrar tanto la ignorancia e inocencia de las víctimas como los planes de los victimarios, los remordimientos del padre de Andrés y los deseos y expectativas de los beneficiarios del crimen, el lector siempre dispone de más información que cada uno de los personajes. En este panorama, los niños aparecen presentados como la parte más frágil, son los que menos saben, y el lector teme por ellos. Los niños

²¹ Un ejemplo del lenguaje metafórico: “Huracanes lleva Susana en los pies. Grilletes en los pulmones que no le sirven para tragarse todo el aire de la selva que se le viene encima, que gira con las alas extendidas de los pericos, las guacamayas, los halcones, los zopilotes” (Aguirre 2002: 47).

no se rebelan contra sus victimarios, porque no saben si lo que les espera es algo positivo o negativo. El suspenso de la novela se dirige entonces hacia un punto en el futuro, y se rige por las preguntas: ¿qué va a pasar con los niños?, ¿van a morir? En cambio en *Loverboy* domina el suspenso retrospectivo, el enigma a ser resuelto, y se combina con un suspenso prospectivo producido por la falta de información sobre los planes del investigador.

Por lo anterior, como vimos, la intención de Aguirre es provocar la participación emotiva del lector, su temor por la vida de los niños. Con esta técnica la narración cae fácilmente en el maniqueísmo, que a nuestro parecer, la novela no siempre logra disimular. Los padres de Andrés se ubican en la zona gris de aquellas personas que cometen crímenes empujados por su precaria situación económica y por eso no aparecen como personajes malvados, sino más bien negligentes, y aunado a ello, cada uno, según lo hace ver la narración, tendrá un castigo celestial o social, además de los remordimientos que ya sienten. Sin embargo, los criminales aparecen caracterizados claramente con atributos negativos, e incluso su amabilidad con los niños es interpretada por el narrador como un cálculo frío. Se presentan incluso como seres sin escrúpulos, los remordimientos que sufren son demasiado escasos como para ofrecer una visión equívoca de sus móviles. Tanto el lenguaje despiadado de comercio que usan para hablar de los niños (p. ej. “la venta del producto sin pérdidas sustanciales”, Aguirre 2002: 110) como sus ideas extremistas dominan la impresión que se lleva el lector de ellos:

–Lo que pasa con estos hambreados [se refiere a los indígenas] –continuó barbullando el médico–, es que son unos irresponsables. No les alcanza la comida, ni tienen medios para subsistir, pero eso sí, fornican que da gusto. Cada cogida un hijo y entre más tienen más cogen. (Aguirre 2002: 32)

Sin embargo, hay diferencias entre los criminales de la novela. Algunos muestran un comportamiento más humano. La enfermera Bety progresivamente se va llenando de remordimientos²², y Smart, guardián de una granja, planea incluso salvar a su amigo Andrés.

Los beneficiarios del tráfico de órganos son los protagonistas de la segunda parte del libro, que, según el texto legal citado en el inicio, son igualmente castigables. Ahí predomina la focalización interna de los matrimonios Slaughter y Flaishman. En estos personajes se concretizan muchos estereotipos: Stella Flaishman es presentada como una mujer negativa, egoísta, racista y millonaria. Mourín Slaughter, latina con buena posición social, es una mujer con un auténtico instinto de

²²Un ejemplo: “Sin embargo, los últimos acontecimientos le habían removido pequeños rescoldos de ‘moralidad’ que todavía tenía adheridos en zonas impactadas por consignas remotas de un decálogo que le prohibía disponer de la vida ajena... había alas de arcángeles por ahí, aleteando enfurecidas en el interior del camarote, cargando en su revoloteo el dedo magnífico de dos para marcarle la frente con la huella de Caín.” (Aguirre 2002: 102).

madre, amorosa, altruista y está dispuesta a renunciar a su única oportunidad real de salvar a su hijo enfermo con tal de atrapar a los criminales.

En términos de la novela negrocriminal, Mourín hace las veces de investigadora y teje un plan para atrapar a los criminales. Pero no consigue combatir a la organización mafiosa porque el apoyo de las autoridades se ve bloqueado por la banda de criminales. Al final, se vuelve víctima, ya que los criminales desaparecen a su esposo y los niños Tomás y Andrés no pueden ser rescatados. La novela insinúa que las acciones de un individuo contra el crimen organizado están condenadas al fracaso, debido a la intrincada red de personas involucradas.

El marco de la novela (el artículo periodístico y su contestación), establece un paréntesis alrededor de la narración. Estos dos textos supuestamente auténticos²³ dan pie a dos suposiciones: Por un lado se sostiene que las atrocidades narradas en la novela son verosímiles –si le prestamos fe al primer artículo. Por otro lado, el epílogo (la contestación del agregado de prensa estadounidense) parece transformar todo en pura ficción en el sentido de historia falsa o inventada, dado que se menciona claramente que no hay “pruebas, evidencias o testimonios fehacientes” (Aguirre 2002: 212), razón por la cual el estadounidense acusa al periódico de difundir acusaciones sin fundamento. El final de la novela pretende despertar la vena policial del lector en tanto que lo pone en la posición de un investigador pues, si éste quiere saber qué es verdad y qué es ficción, tendrá que aventurarse y descubrirlo él mismo.

Si acepta este reto descubrirá que en los años 1987 a 1989 efectivamente apareció una serie de artículos en la prensa latinoamericana en los que varias personas atestiguaban la existencia de bandas de secuestradores de niños que detenían a sus víctimas en tales ‘granjas’ o ‘casas de engordes’ para luego vender sus órganos al extranjero. Sin embargo, en todos los casos los testigos o sus superiores declararon casi inmediatamente después que sólo se trataba de suposiciones de terceros, o bien, que no disponían de pruebas.²⁴ A este respecto resulta sumamente esclarecedor el artículo de Véronique Champion-Vincent en el que investiga la veracidad de estas noticias. La antropóloga llega a la siguiente conclusión: “[...] this story is a legend, in that oral creation and transmission preceded its transmission by media and propaganda” (Champion-Vincent 1990: 14). Champion-Vincent parte de la afirmación que el secuestro de niños, con la finalidad de darlos en adopción a personas ricas del primer mundo, sí existe. Incluso, alega que la mayor red de trata de niños de la época fue supuestamente liderada por la cuñada de Óscar Humberto Mejía Vítores, Jefe

²³ No nos ha sido posible averiguar si se trata de textos auténticos, pero, como veremos a continuación, sí existe una serie de textos de este tipo.

²⁴ El primer artículo salió en Honduras en el periódico *La Tribuna* el 2 de enero de 1987; otro el 5 de febrero en Guatemala. Después la noticia se expandió a la prensa internacional. En 1988, año que enmarca a la novela de Aguirre, surgieron dos nuevas acusaciones, una en Guatemala y la otra en Paraguay. Ante el creciente escándalo que se produjo en la prensa internacional, el Parlamento Europeo firmó una resolución para condenar este crimen (Champion-Vincent 1990: 10-12).

de Estado de Guatemala de 1983 a 1986, acusación que también es proferida en el artículo periodístico incluido en la novela. Además sostiene que el tráfico de órganos también existe, como todos sabemos.²⁵ Sin embargo, para ella la conexión entre el secuestro de niños, aquellas ‘casas de engordes’ clandestinos y la venta de órganos, como se presenta concretamente en los artículos periódicos de la época, es una leyenda que surgió debido a cuatro factores. Primero, la historia surgió como un eco de narrativas populares norteamericanas y europeas (series de televisión, thrillers, películas de terror, novelas de suspenso).²⁶ Segunda, el ‘hombre blanco malo’ ha sido desde la época colonial tema de muchas leyendas en América Latina, África y Asia.²⁷ Tercero, leyendas de este tipo (niños secuestrados por extraños asesinos) existe desde tiempos inmemorables y su primordial característica es el contraste extremo entre la inocencia y la maldad.²⁸ Cuarto, en la realidad, efectivamente existen asesinos en serie que perpetran crímenes bestiales.²⁹ Según Campion-Vincent todos estos factores contribuyeron a que las acusaciones hechas en los periódicos parecieran sumamente plausibles y creíbles. Fueron aprovechadas además por organizaciones no gubernamentales para denunciar la explotación del Tercer Mundo, mientras Estados Unidos se empeñó en conseguir revocaciones por parte de las agencias de noticias.³⁰

Leída sobre el fondo de la investigación de Campion-Vincent, la novela de Aguirre adquiere una adicional carga de ambigüedad. ¿Es la novela la continuación de una leyenda milenaria o la denuncia de un crimen real? ¿Es posible este crimen en nuestra realidad a pesar de la refutación de la investigadora? Creemos que al igual que la gente que en los años 1987 a 1989 aceptó las noticias como verdaderas, el lector de la novela acepta lo narrado por lo menos como verosímil, puesto que en su mente entran en vigor los mismos cuatro factores que enumera Campion-Vincent. No obstante, tratándose de una obra literaria, no nos debería preocupar demasiado si hay pruebas o no de este crimen en la realidad. En el mundo de la ficción autor y lector sellan un pacto implícito en el que lo narrado no puede y no necesita ser verificado. Lo que interesa más bien en esta novela es escrutar de qué atrocidades es capaz el ser humano y en este nivel creemos que la novela sigue siendo verosímil. Queremos recalcar, sin embargo, que a pesar del final ambiguo, domina el

²⁵ Véase Campion-Vincent 1990: 15ss.

²⁶ Campion-Vincent pone como ejemplo las películas *Coma* (1977, R: Michael Crichton) y *Traitement de choc* (1972, R: Alain Jessua) en las que se denuncia la medicina como diabólica (Campion-Vincent 1990: 18).

²⁷ Aquí da los siguientes ejemplos: el “mantequero” o “pistaco” de los Andes que es un español que duerme durante el día y de noche roba la grasa de los cuerpos de los indígenas para alimentarse. Hombres acusados de hacer esto muchas veces fueron linchados. En los años 1980 en Perú, se creía que el “pistaco” también les sacaba la sangre a los indígenas para venderla y usaba su grasa para lubricar su maquinaria moderna. En 1988, surgió en Lima además la leyenda de los “sacajos”, personajes extranjeros armados que secuestraban niños para vender sus ojos al extranjero (Campion-Vincent 1990: 19s.).

²⁸ Este tipo de acusaciones se han hecho p. ej. contra los cristianos en la antigua Roma, contra judíos durante siglos y contra sectas satánicas (Campion-Vincent 1990: 21).

²⁹ Véase Campion-Vincent 1990: 21s.

³⁰ Véase Campion-Vincent 1990: 22s.

contraste entre inocencia y maldad, del que habla Campion-Vincent respecto a las leyendas. Los juicios que recaen sobre los personajes son inherentes a la narración. Por eso, contrario a las estrategias narrativas de Trujillo, Aguirre escribe una literatura de compromiso social que no le concede al lector la libertad de entretenerse inocentemente.

5. Conclusión

Ambas novelas negrocriminales ficcionalizan el crimen de la trata de personas y el subsecuente tráfico de órganos dentro de un contexto transnacional (Centroamérica – México – Estados Unidos) de manera verosímil, y así evidencian el impacto de las políticas neoliberales y globalizantes en el cuerpo de las víctimas. No obstante, siguen vías diferentes para articular su denuncia. Trujillo tiene un tono neutro y ameno. Su lenguaje coloquial y directo resulta común en el género policial *trash*. En cambio, Aguirre es mucho más serio y apela más a las emociones del lector que a su raciocinio. Su lenguaje está extensamente provisto de figuras retóricas, metáforas, sinécdoques, comparaciones etc., que independientemente de su calidad, pueden llegar a incomodar al lector porque algunas de ellas se ven colmadas de juicios morales.

En cuanto a las estrategias narratológicas, ambos autores hacen uso de un narrador heterodiegético. En *Loverboy* prevalece la focalización externa (*camara eye*). Evaluaciones individuales de los personajes (del investigador, los criminales y los beneficiarios del crimen) se revelan sólo en algunos instantes claves, y la perspectiva de las víctimas (los niños) se excluye por completo. De esta manera Trujillo evita despertar un sentimiento agudo de conmiseración en el lector e influenciar con ello su juicio moral. Trujillo le permite al lector más bien profundizar una opinión propia, aunque la condenación moral del crimen es implícita. El hecho de que la perspectiva predominante sea la del investigador sugiere además que el Estado, efectivamente, está persiguiendo a los criminales, lo cual en la realidad la mayoría de las veces no es el caso, como se vio en el primer apartado. Además, Trujillo emplea muchos elementos clásicos de las novelas de acción y del *hard-boiled*, por ejemplo, a través de un héroe atractivo para las mujeres, y del *whodunit*. Pero estos recursos desvían la atención de la denuncia inmediata porque aumenta el placer del lector por descifrar el enigma y conocer el desenlace. Trujillo tematiza una serie de problemas reales que se agudizan especialmente en la zona fronteriza sin referirse a un caso real en concreto.

En Aguirre, por otra parte, la focalización interna es mucho más frecuente. El narrador omnisciente focaliza tanto a los criminales y a los beneficiarios del crimen como a sus víctimas, produciendo a veces un discurso híbrido en el que se traslapa la percepción de los personajes con la

evaluación del narrador. Sin embargo, al contrario de Trujillo, Aguirre excluye una entidad que lleve a cabo una investigación oficial, lo que sugiere el fallo del sistema judicial. En su relato predomina la perspectiva de la víctima, idónea para encauzar los sentimientos del lector. Aguirre se propone mostrar causas y consecuencias psicológicas y físicas del crimen, como la desintegración del núcleo familiar debido a la pobreza extrema, además de discutir la divergente moral de los implicados en ambos lados de la frontera. En este sentido, su proyecto es más ambicioso que el de Trujillo. Además, retoma un debate que se produjo en la prensa latinoamericana e internacional, una serie de acusaciones y subsecuentes retractaciones. Su mayor acierto es que deja al criterio del lector decidir si da crédito a estas acusaciones.

Bibliografía

AGUIRRE, Eugenio (2002 [1993]): *Los niños de colores*. Talla: Txalaparta.

BINFORD, Leigh (1999): “A Failure of Normalization: Transnational Migration, Crime, and Popular Justice in the Contemporary Neoliberal Mexican Social Formation”, en: *Social Justice*, 26/3, pp. 123-44.

CAMPION-VICENT, Véronique (1990): “The Baby-Parts Story. A New Latin America Legend”, en: *Western Folklore* 49/1, pp. 9-25.

COLMEIRO, José F. (1994): *La novela policiaca española. Teoría e historia crítica*. Barcelona: Anthropos.

COMISIÓN NACIONAL DE LOS DERECHOS HUMANOS MÉXICO (2009): *Manual para la prevención de la trata de personas*. México D.F.: Comisión Nacional de los Derechos Humanos (CNDH).

FARFÁN MOLINA, Francisco (2006): *Tráfico de órganos humanos y ley penal*. Bogotá: Procuraduría General de la Nación.

FOX, Claire F. (2003): “Left Sensationalists at the Transnational Crime Scene. Recent Detective Fiction from the U.S.-Mexico Border Region”, en: Kumar, Amitava (ed. and introd.)/Berger, John (foreword)/Robbins, Bruce (afterword): *World Bank Literature*. Minneapolis: University of Minnesota Press, pp. 184-200.

GARCÍA, Maru (2008-03-26): “Organos al mejor postor. Los precios de compra alcanzan los 150 mil dólares”, en: *El Occidental*, <http://www.oem.com.mx/eloccidental/notas/n641079.htm> (cons. 2011-09-16).

GENETTE, Gérard (1989): *Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches*. Fráncfort del Meno/Nueva York: Campus.

GÓMEZ DURÁN, Thelma (2011-02-08): “El rostro de la migración centroamericana”, en: *El Universal*, <http://www.eluniversal.com.mx/primera/36307.html> (cons. 2011-09-16).

GÓMEZ SALGADO, Arturo (2011-02-07): “Paraíso de la impunidad”, en: *Milenio*, <http://www.milenio.com/cdb/doc/noticias2011/2be504ebb2fb2703724fc150cfe2a3b4> (cons. 2011-09-16).

RODRÍGUEZ LOZANO, Miguel G. (2005a): “De fronteras asediadas: sobre El festín de los cuervos de Gabriel Trujillo Muñoz”, en: Ramírez-Pimienta, Juan Carlos/ Fernández, Salvador C. (compiladores): *El norte y su frontera en la narrativa policiaca mexicana*. México D.F.: Plaza y Valdes.

SÁNCHEZ, Julián (21.03.2009.): “Paco Camarasa: En un mundo global, hay que especializarse” (entrevista), en: *Xornal de Galicia*, <http://foroabiertodenovelanegra.wordpress.com/2009/03/24/paco-camarasa-%e2%80%9cen-un-mundo-global-hay-que-especializarse%e2%80%9d/#more-1706> (cons. 2011-09-16).

SAWHNEY, Minni (2010): “El espacio en la obra fronteriza de Luis Humberto Crosthwaite y Gabriel Trujillo Muñoz”, en: Civil, Pierre/Crémoux, Françoise (eds.): *Actas del XVI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: Nuevos caminos del hispanismo... París, del 9 al 13 de julio de 2007*. Madrid/Fráncfort del Meno: Iberoamericana/Vervuert (CD-Rom, sin paginación).

SDPNOTICIAS (2011-05-09): “40 mil muertos en México por guerra contra el narco”, en: *SDPNoticias.com*, http://sdpnoticias.com/nota/66683/40_mil_muertos_en_Mexico_por_guerra_contra_el_narco (cons. 2011-09-16).

TRUJILLO MUÑOZ, Gabriel (2006 [2002]): *Loverboy*, en: idem: *Mexicali City Blues*. Barcelona: Belacqva.

Javier Sicilia: el Movimiento por la Paz con Justicia y Dignidad en México* 2011

Lizette Jacinto

(Universidad de Colonia / Alemania)

1. El día en que un poeta calló

El mundo ya no es digno de la palabra

“El mundo ya no es digno de la palabra.

Nos la ahogaron adentro

como te asfixiaron,

como te desgarraron a ti los pulmones

y el dolor no se me aparta.

Sólo tengo al mundo.

Por el silencio de los justos

sólo por tu silencio y por mi silencio, Juanelo”.¹

Fue el último poema que el poeta Javier Sicilia (*1955, Ciudad de México) escribió, para luego decir: “*El mundo ya no es digno de la palabra*, es mi último poema, no puedo escribir más poesía... La poesía ya no existe en mí” (Morelos Cruz 2011b). Este poema fue escrito poco después de que se enterara, estando de viaje en Filipinas, que su hijo Juan Francisco, de 24 años, había sido víctima, junto con otras seis personas, de la violencia que hasta ahora ha alcanzado en México la cifra insospechada de más de 60,000 muertos en una lucha encarnizada entre el crimen organizado y las fuerzas armadas mexicanas. Juan Francisco y las otras víctimas (Jaime Gabriel Alejo Cadena de 25 años, Jesús Chávez Vázquez de 24 años, Julio César y Luis Antonio Romero Jaimes de 20 y 24 años de edad, Álvaro Jaimes Avelar, tío de Julio César y Luis Antonio, de 44 años de edad y la acompañante del último, María del Socorro Estrada Hernández de 44 años) fueron encontrados asesinados el lunes 28 de marzo del 2011. Según se ha podido leer en los diarios y los reportes oficiales de los hechos ocurridos después de una riña en un bar en Cuernavaca en el estado de Morelos, Juan

¹ *Este trabajo está dedicado a tres adherentes del Movimiento por la Paz con Justicia y Libertad (MPJD), víctimas de la violencia y la impunidad: Don Nepomuceno Moreno († 28.11.2011) Pedro Leyva Domínguez († 06.10.2011) y Trinidad de la Cruz Crisóstomo († 06.12.2011). Villamil Uriarte (2011).

Francisco Sicilia y sus acompañantes fueron asfixiados y sus cuerpos fueron abandonados en el interior de un automóvil estacionado a un lado de la carretera que conecta las ciudades de Cuernavaca y Acapulco.

La noticia sobre la violencia ejercida contra los jóvenes y contra el tío de uno de ellos no sorprendió a los mexicanos, quizá fuera el hecho de que se trataba del hijo de un conocido colaborador de revistas como *Proceso* o *Letras Libres*, -ambas de distanciada línea política-, así como del diario *La Jornada*², lo que propició una movilización, primero, convocada por los familiares de las víctimas y el círculo más cercano de amigos de Javier Sicilia, para después convertirse en un movimiento de alcance nacional. Poeta y articulista de tradición religiosa, Javier Sicilia había alcanzado cierta notoriedad en los medios por su participación y compromiso político con el movimiento zapatista, surgido en 1994 en el sureste mexicano. Al finalizar sus artículos firmaba, exigiendo el cumplimiento de los Acuerdos de San Andrés.³ Es justamente la referencia constante al movimiento zapatista una de las características que van a impregnar el Movimiento por la Paz con Justicia y Dignidad, formado por y alrededor de Javier Sicilia, cuestión que abordaremos a lo largo de nuestro análisis.

2. ¡Estamos Hasta la madre!

La carta abierta que el escritor Javier Sicilia dirigió, en abril de 2011, publicada en el semanario *Proceso*, tanto a los políticos como a los criminales (sicarios y todo aquel que tiene que ver con este crimen organizado), no sólo con el fin de obtener justicia y esclarecer la verdad acerca del brutal asesinato de su hijo y de sus amigos, es el clamor de una voz que se funde con otras miles más que piden un alto a la escalada de violencia en México. Dice Sicilia, dirigiéndose a políticos y criminales: “No quiero hablar del dolor de mi familia y de las familias de cada uno de los muchachos destruidos. Para ese dolor no hay palabras, sólo la poesía puede acercarse un poco a él, y ustedes no saben de poesía”. Existe el dolor inenarrable, el dolor de perder un hijo, una acción para la que ni siquiera existe un nombre, de ese dolor, de la indignación: ¡Estamos hasta la madre! La expresión contiene una de las figuras retóricas más importantes dentro de la idiosincracia del mexicano: la alusión a la

² Además, es director de la revista de poesía *Ixtus* y autor de los siguientes libros de poesía: *Permanencia en los puertos* 1982, *La presencia desierta* 1985, *Oro* en 1990, *Trinidad* en 1992, *Vigilias* 1994 y 2000. En 1990 ganó el premio *Ariel* por el mejor argumento original escrito para cine y en febrero de 2009 el *Premio Nacional de Poesía de Aguascalientes* por *Tríptico del desierto*. Véase también: Sicilia (2005).

³ Los Acuerdos de San Andrés sobre Derecho y Cultura Indígenas fueron firmados tanto por el gobierno federal mexicano como por los representantes del EZLN (*Ejército Zapatista de Liberación Nacional*) en 1996, con el fin de atender las demandas de bienestar y justicia de los pueblos indígenas de México. Cabe decir, que dichos Acuerdos no han sido ratificados en el Congreso de la Unión.

madre. La frase ‘estar hasta la madre’ significa no poder soportar más, estar absolutamente cansado de una situación o circunstancia molesta, es además una de las frases más coloquiales y de uso común en México. Sicilia tomó como estandarte una frase que lejos de su academicismo religioso podía ligarse a todas las esferas sociales del mosaico cultural que es México, una frase que además se ciñe al carácter contestatario del poeta. ¡Estamos hasta la madre! es una consigna que es entendida y compartida por todos los actores de la sociedad civil mexicana, en las circunstancias por las que atraviesa actualmente el país.

La carta va dirigida a políticos y criminales. A los primeros por representar al sector de la sociedad que se supone debería defender la vida humana, siendo justamente lo contrario lo que han logrado en su afán incomprensible de continuar la absurda “guerra contra el narcotráfico”, sin clara definición del enemigo, sin un plan meticuloso. En palabras de Sicilia:

[...] porque en sus luchas por el poder han desgarrado el tejido de la nación, porque en medio de esta guerra mal planteada, mal hecha, mal dirigida, de esta guerra que ha puesto al país en estado de emergencia, han sido incapaces – a causa de sus mezquindades, de sus pugnas, de su miserable grilla, de su lucha por el poder – de crear los consensos que la nación necesita para encontrar la unidad sin la cual este país no tendrá salida. (Sicilia 2011c)⁴

La clase política mexicana se ha decidido por seguir el camino del enfrentamiento violento. Dicha decisión, sin embargo, no sería posible o viable sin la complicidad de las denominadas instituciones políticas, hoy en día completamente alejadas del camino democrático y la representación ciudadana, en cuyo seno se engendra la corrupción que ha envenenado a la nación mexicana. Esta es una de las críticas principales del Movimiento por la Paz con Justicia y Dignidad. ¿Cómo ha logrado el crimen organizado nutrir sus filas de jóvenes?, ¿es la posibilidad de ganar dinero rápidamente uno de los ganchos utilizados para reclutar jóvenes? Javier Sicilia denuncia:

[...] estamos hasta la madre porque otra parte de nuestros muchachos, a causa de la ausencia de un buen plan de gobierno, no tienen oportunidades para educarse, para encontrar un trabajo digno y, arrojados a las periferias, son posibles reclutas para el crimen organizado y la violencia; estamos hasta la madre porque a causa de todo ello la ciudadanía ha perdido confianza en sus gobernantes, en sus policías, en su Ejército, y tiene miedo y dolor; estamos hasta la madre porque lo único que les importa, además de un poder impotente que sólo sirve para administrar la desgracia, es el dinero, el fomento de la competencia, de su pinche “competitividad” y del consumo desmesurado, que son otros nombres de la violencia. (Ibídem)

En México, retomado de la experiencia Ibérica, en donde han atravesado por una crisis profunda desde el 2009, en los últimos años ha surgido una nueva concepción social: los

⁴ Véase también: Sicilia (2011a).

ninis, que describe a toda una generación de jóvenes que ‘*ni estudian ni trabajan*’. El término refleja la falta de oportunidades palpables existentes en un país que –vale la pena subrayar– es rico en recursos naturales, en tierra, aguas, petróleo, que cuenta con una cultura milenaria, un potencial turístico incomparable, pero que además de ufanarse, paradójicamente, de contar en este 2011 con, según la revista *Forbes*, el hombre más rico del mundo, Carlos Slim Helú, el magnate de las telecomunicaciones, cuenta con 46.2% (52 millones de personas) de la población en condiciones de pobreza, según la cifras oficiales para el año 2010 publicadas por Consejo Nacional de Evaluación de la Política de Desarrollo Social (Coneval) en Agosto del 2011.

Javier Sicilia se dirige a los delincuentes con las siguientes palabras: “De ustedes, criminales, estamos hasta la madre, de su violencia, de su pérdida de honorabilidad, de su crueldad, de su sinsentido” (Sicilia 2011c). Llega incluso a compararlos con los *Sonderkommando* nazis “que asesinaban sin ningún sentido de lo humano a niños, muchachos, muchachas, mujeres, hombres y ancianos, es decir, inocentes” (Ibídem). Es esta violencia sin sentido de la que “estamos hasta la madre” (Ibídem). Pero ¿cuál es en sí el fin de la carta de Javier Sicilia? En principio podríamos decir: el grito de indignación, el grito que manifiesta que esta situación México ya no la soporta más.

Pero, más allá del grito soez, existe también el ánimo de llamar al denominado *Pacto Nacional*, donde todos los sectores sociales se unan bajo la consigna de pacificar el territorio mexicano. Bajo este concepto, se busca la coordinación y acercamiento con otros sectores sociales con el fin de llevar a cabo grandes movilizaciones ciudadanas que los obliguen – a los políticos–, en estos momentos de emergencia nacional, a unirse para crear una agenda que unifique a la nación y cree un estado de gobernabilidad real. Sicilia también se dirige a los ‘señores criminales’, para que retornen a sus códigos de honor y a que limiten su salvajismo: “la espiral de violencia que han generado nos llevará a un camino de horror sin retorno” (Ibídem). Además, en una entrevista con el diario *Reforma*, Sicilia cuestionó el hecho de que México tenga que “estarle protegiendo las espaldas” a Estados Unidos, “que no nos está ayudando en nada” (AFP 2011).

Es en esta carta donde salió la primera convocatoria de una marcha por la paz, la cual fue programada para el miércoles 6 de abril de 2011 a las 17:00 horas, y la cual debía partir del monumento de ‘La paloma de la paz’ hacia el zócalo de Cuernavaca, Morelos. En dicha marcha la consigna principal sería la exigencia de seguridad y el esclarecimiento de los asesinatos. Por otra parte, la carta y, por ende, la convocatoria que lleva a cabo Sicilia contienen una tercera alusión al nacionalsocialismo alemán: es una referencia a la siguiente

cita (que constantemente y erróneamente se ha adjudicado a Bertolt Brecht): “un día vinieron por los negros y no dije nada; otro día vinieron por los judíos y no dije nada; un día llegaron por mí (o por un hijo mío) y no tuve nada que decir”.⁵ Todas las citas utilizadas por el movimiento creado alrededor de la figura de Javier Sicilia van encaminadas a sacudir la conciencia y la memoria, así como a no permitir que el horror se instale en la vida cotidiana de México, hecho que con cada asesinato, cada acto violento y cada masacre ha ido impregnando el inconsciente colectivo de toda una nación. Tanta violencia ha terminado por adormecer los sentidos. El miedo a las posibles represalias ha inmovilizado a toda una sociedad. Es la búsqueda de la denuncia compartida, la búsqueda de justicia lo que animó a Sicilia a emprender un movimiento de alcance nacional y con apoyo internacional. Como escribió Walter Benjamin:

La tarea de una crítica de la violencia puede ser parafraseada como la representación de su relación con el Derecho y la Justicia. Dado que la violencia en el sentido preciso de la palabra será una causa eficaz cuando se involucre en relaciones morales. El ámbito de estas relaciones se hace a través de la referencia a los conceptos de Derecho y Justicia.⁶

La movilización que se lleva a cabo a partir de la crítica de la violencia busca entonces la rehumanización de una sociedad que ha perdido todas las garantías mínimas que debían ser garantizadas en los ámbitos de derecho y justicia. Es así como el Movimiento por la Paz con Justicia y Dignidad busca la redignificación de una sociedad desde su sentido más elemental: el derecho a la vida.

3. Primeras movilizaciones

Con el apoyo de amigos, familiares y otros intelectuales, Javier Sicilia convocó a la sociedad mexicana a salir a las calles para exigir a las autoridades federales, estatales y municipales, el cese de la violencia y la inseguridad. Además, emplazó a la Procuraduría General de la República (PGR) y a la de Justicia del Estado de Morelos a resolver el caso antes del 6 de abril de 2011, y les demandó “que no vayan a agarrar chivos expiatorios, o que si detienen a

⁵ En realidad se trata del poema del alemán Martin Niemöller (1892-1984) ‘Ellos vinieron’, „Als die Nazis die Kommunisten holten, habe ich geschwiegen, ich war ja kein Kommunist. Als sie die Sozialdemokraten einsperrten, habe ich geschwiegen, ich war ja kein Sozialdemokrat. Als sie die Gewerkschafter holten, habe ich geschwiegen, ich war ja kein Gewerkschafter. Als sie mich holten, gab es keinen mehr, der protestieren konnte.“ (Cuando los nazis vinieron por los comunistas no dije nada, pues yo no era comunista. Cuando encerraron a los socialdemócratas, no dije nada, pues yo no era socialdemócrata. Cuando vinieron a buscar a los sindicalistas, no dije nada, pues yo no era sindicalista. Cuando me vinieron a buscar a mí no había nadie que pudiera protestar. (Trad. L.J.)

⁶ Benjamin (1981: 29). (Die Aufgabe einer Kritik der Gewalt lässt sich als die Darstellung ihres Verhältnisses zu Recht und Gerechtigkeit umschreiben. Denn zur Gewalt im prägnanten Sinne des Wortes wird eine wie immer wirksame Ursache erst dann, wenn sie in sittliche Verhältnisse eingreift. Die Sphäre dieser Verhältnisse wird durch die Begriffe Recht und Gerechtigkeit bezeichnet.) (Trad L.J.)

los responsables luego los suelten para que sigan asesinando con toda impunidad” (Morelos Cruz 2011a). En la conferencia de prensa en la que Sicilia convocó a una manifestación mayor, también destacó que su hijo y los amigos de éste “son muchachos que deben ser reivindicados; eran buenos y tenían un futuro, pero fueron segados por la imbecilidad del crimen y por la ceguera de nuestras autoridades” (Ibídem).

El 6 de abril, más de cuarenta mil personas vestidas de blanco acudieron al zócalo de la ciudad de Cuernavaca para manifestarse en contra de la escalada de violencia que México ha vivido durante el sexenio de Felipe Calderón. El presidente en funciones de México, en ánimo de legitimarse, ha echado mano de una política de confrontación y guerra abierta en contra del crimen organizado, una política que evidentemente se ha salido de control.

La consigna de aquella manifestación fue, como en otras tantas ocasiones, la de ¡Ni un muerto más! El periódico *La Jornada* narra que Sicilia, en este acto,

[...] reconoció que entre todos hemos solapado la corrupción de las instituciones y el desgarramiento del tejido social, con la mezquindad de los pleitos y los intereses políticos que sólo buscan enriquecerse con la desgracia, el temor y la simulación. (Morelos Cruz 2011d)

En esta manifestación, invitó Sicilia a la unión y cohesión de la sociedad mexicana para exigir justicia y seguridad, así como la cabal representación de las autoridades, a quienes les exigió que “si no pueden cumplir con sus cargos, que renuncien” (Sicilia 2011). Sicilia anunció su intención de quedarse en plantón hasta el día 13 de abril, el día en que emplazaron al Gobernador del Estado de Morelos, Marco Adame, y al presidente Felipe Calderón a esclarecer el brutal asesinato.

El día 10 de abril, y mientras permanecía en plantón en el zócalo de la ciudad de Cuernavaca, Sicilia “propuso al presidente Felipe Calderón convocar a todos los mexicanos a un *Pacto Nacional* en torno a cinco ejes: seguridad, drogas, trabajo, educación y cultura, para reconstruir el tejido social de la nación y transitar hacia la paz, la justicia y la dignidad” (Morelos Cruz 2011d). Dentro de este pacto nacional todos los actores sociales deberán participar: “desde los políticos hasta los zapatistas” (Ibídem), como lo expresaba Sicilia en esos días. Aquí cabe destacar que el EZLN ha guardado una distancia clara con el gobierno federal a partir de la denominada ‘Traición de San Lázaro’, cometida en el 2001, durante la presidencia de Vicente Fox.⁷ Sicilia busca convertirse en la voz ciudadana que ha sido acallada a raíz de la violencia, del miedo y la inseguridad, además de buscar convencer a los

⁷ Nos referimos a la ley en materia de Derechos y Cultura indígena aprobado en el congreso de la Unión en el 2001, la cual ratificó el incumplimiento de la denominada Ley COCOPA (Acuerdos entre Comisión de Concordia y Pacificación y el EZLN) de 1996.

miembros del crimen organizado que dejen en paz a los inocentes y “que regresen a sus códigos de honor”.⁸ Javier Sicilia seguía en plantón en el zócalo morelense. Algunas personalidades que habían acompañado el movimiento desde su inicio, compartiendo sus propias experiencias dolorosas con las del poeta, empezaban a temer por la vida de Sicilia y rechazaban el afán de éste de seguirse exponiendo públicamente y seguir participando activamente en el plantón. Las voces más emblemáticas, en este sentido, fueron las de Alejandro Martí e Isabel Miranda de Wallace, a quienes les secuestraron y, posteriormente, les asesinaron a sus propios hijos.

4. Ejercer la ciudadanía

El mismo 6 de abril de este 2011, en más de 24 entidades de México y en varios países de Europa, hubo movilizaciones a favor de alto a la “guerra contra las drogas”. Sicilia decía en el templete: “hay mucha indignación, muchos movimientos ciudadanos, pero estamos dispersos” (Sicilia 2011). La pregunta es ¿cómo alcanzar una cohesión? Hay también muchos personajes “éticos, limpios” (Jiménez 2011); muchos otros se organizaron para llevar a cabo una manifestación simultánea. Hombres y mujeres de ciudades que históricamente se han caracterizado por su falta de participación política, llenaron las calles, con consignas y con el propósito de llamar al cese del fuego.

En este diálogo de sordos (el que se ha llevado a cabo entre representantes del gobierno y del Movimiento por la Paz con Justicia y Dignidad), resulta que mientras la ciudadanía está convencida de que efectivamente se está llevando una ‘guerra’ en territorio mexicano, el presidente Calderón ha definido su línea política, describiéndola como acciones de defensa a las familias mexicanas en contra de los criminales. En este sentido, Calderón no ha enfrentado el problema de raíz, es decir, la falta de oportunidades en México para miles de jóvenes, ya que él da por sentado que los criminales nacieron siendo criminales y hay que combatirlos como los enemigos de la sociedad. No existe entonces un programa de reincorporación ciudadana y, en cambio sí, una inminente polarización social.⁹ La propaganda militar con la que se inviste el presidente de México ya no satisface a la sociedad mexicana, pues ha resultado en un intento social y político fallido: el número de víctimas habla por sí solo. Además, es justamente la criminalización de los ‘otros’ lo que ha llevado a una división profunda de la sociedad mexicana, dando, como consecuencia, una confrontación social que

⁸ Estos Códigos de Honor, tienen que ver con la práctica pasada en que los miembros de los distintos Cárteles no asesinaban ni a miembros de la familia de los bandos contrarios ni a civiles.

⁹ Véase Adorno (1973).

tiene que ver con un ‘nosotros’ (la sociedad) y un ‘ellos’ (los criminales), que resulta en una simplificación política divisoria y vacía de un verdadero análisis político y social. Olvidamos entonces que los niños sicarios, que hombres y mujeres que han caído en las redes del crimen organizado también son mexicanos.

México necesita encontrar de nuevo su identidad, una que no va ligada a la violencia desmedida que en su territorio se ha vivido en los últimos años. ¿Cuál es la cara que la ciudadanía desea de México?, ¿quiénes son los que han quedado excluidos?, ¿quienes son los marginales?, ¿cuáles han sido las causas que han permitido que la desestabilización de la sociedad mexicana aumente a tal grado? No olvidemos que también el Estado debe “establecer la atención al bienestar como derecho de ciudadanía.” (Gordon Rapport 2001: 194). ¿Cómo se puede desenvolver un sistema de protesta que logre la incorporación de diversos actores sociales, que pueda cohesionar el sentir de toda una sociedad?

Como dice Niklas Luhmann “los nuevos movimientos sociales” observan y describen la sociedad, sobre ello no hay duda. Pero por qué resulta tan difícil a su vez describirlos.¹⁰ Podríamos decir que Javier Sicilia está encabezando un sistema de protesta, el cual va encaminado a sumar a amplios grupos de la sociedad civil, así como a dar rostro y nombre a las víctimas caídas desde el 2006 en territorio mexicano. Es quien últimamente ha puesto en el centro del debate la problemática en torno a la guerra contra el narcotráfico y los altos costos que estas decisiones han significado para la sociedad mexicana. Sicilia encabeza una protesta junto con otros hombres destacados como Emilio Álvarez Icaza (ex-presidente de la Comisión de Derechos Humanos del Distrito Federal 2001-2009), pero también hombre a hombre con familiares de las víctimas. La protesta de Sicilia está orientada a hablar de temas tan diversos como lo son: el poder y la violencia o el derecho y la justicia. Se trata de una protesta que busca el diálogo y la comunicación en todos los niveles posibles, como veremos a continuación.

5. Marcha del 5 al 8 de mayo del 2011

En cada sistema de protesta existe la intención de interactuar y comunicarse con ‘otros’. Es esta interacción la que va a ir determinando el desarrollo de los acontecimientos ligados a la protesta. ¿Quiénes son entonces los seguidores e interlocutores del Movimiento por la La Paz con Justicia y Dignidad?

¹⁰ Véase Luhmann (1996: 75).

El movimiento de Javier Sicilia fue desarrollándose hasta tal punto en que tomó la fuerza necesaria como para convocar a una marcha desde el zócalo de la ciudad de Cuernavaca hasta el zócalo capitalino, partiendo el día 5 de mayo; el fin: buscar la firma con el gobierno federal de un Pacto Nacional por la Paz y “concientizar a los gobernantes sobre la urgente necesidad del cambio ante tantas expresiones de violencia impune en el país”. (Urrutia/Morelos Cruz 2011) Dicho gesto supone suprimir el miedo impregnado en la sociedad mexicana en los últimos años e invita a la movilización activa y consciente por un fin de bienestar común. Aquí cabe destacar que para esta fecha ya habían sido detenidos siete presuntos culpables del asesinato de Juan Francisco Sicilia y de las otras víctimas. Un diario relataba:

Luis Benítez (Procurador de Justicia del Estado de Morelos) se reunió en un hotel de esta capital con legisladores y líderes de partidos. Una fuente que asistió al encuentro dijo que el funcionario aseguró que soldados y ex militares perpetraron el asesinato múltiple, y que pertenecerían a una organización criminal que opera en Guerrero y Morelos. (Morelos Cruz 2011c)

Sin embargo, la movilización iba ya más allá de esclarecer los asesinatos perpetrados en Morelos. Se apostaba por el despertar de la denominada sociedad civil: activar a uno de los polos de la relación lucha - poder en búsqueda de una paz pactada. Llevar a cabo una crítica abierta a la estrategia de seguridad nacional implementada por el gobierno. Otra de las propuestas era la salida paulatina de los militares movilizados a raíz de la guerra en contra del narcotráfico de los Estados afectados.

Empero, un día antes del inicio de la movilización, Felipe Calderón dijo en un mensaje televisado que “las fuerzas armadas no retornarán a los cuarteles” (Garrido 2011). Esta era la respuesta a la movilización civil que se fraternizaba en pro de una paz en México. Para Calderón no es una opción retirarse de la lucha contra la delincuencia. La necesidad del representante del ejecutivo no hace sino demostrar una distancia con sus gobernados, quienes al unísono reclaman ¡Ni un muerto más!

Entre muchos de los asistentes que logró convocar la marcha por la paz, estuvo, incluso, la Red Nacional de Organismos Civiles de Derechos Humanos Todos los Derechos para Todas y Todos, que aglutina 72 organizaciones en 22 estados, y expresó su respaldo a la caminata-marcha. (Ibídem)

Cabe decir que muchos activistas sociales y defensores de los Derechos Humanos han sido víctimas de persecución y asesinato. La libre expresión en México se encuentra fuertemente comprometida, como lo demuestra la muerte de más de setenta periodistas a lo largo del sexenio calderonista. Es bien sabido que tras la movilización de *La Otra Campaña*, los zapatistas han permanecido callados y organizándose en sus comunidades. Como ellos lo

llaman, se encuentran organizando la autonomía. Sin embargo, la convocatoria de Sicilia, también hizo que los zapatistas salieran del silencio y en palabra del Subcomandante Marcos le enviaran el siguiente mensaje:

Aunque es nuestro deseo sincero el marchar a su lado en la demanda de justicia para las víctimas de esta guerra, no nos es posible ir ahora hasta Cuernavaca o a la Ciudad de México. Pero, de acuerdo a nuestras modestas capacidades, y en el marco de la jornada nacional a la que nos convocan, l@s indígenas zapatistas marcharemos en silencio en la ciudad de San Cristóbal de Las Casas, Chiapas, en ejercicio de nuestros derechos constitucionales, el día 7 de mayo del 2011. Al finalizar la marcha en silencio, diremos nuestra palabra en español y en nuestras lenguas originarias, y después regresaremos a nuestras comunidades, pueblos y parajes. En nuestra marcha silenciosa llevaremos mantas y carteles con los mensajes de: “Alto a la Guerra de Calderón”, “No más sangre” y “Estamos hasta la madre”. (Subcomandante Insurgente Marcos 2011)

En este mensaje del Subcomandante Marcos se enmarcan tres frases emblemáticas, primero el clamor popular de ‘Alto a la guerra de Calderón’, y después hace alusión a otro movimiento que comenzó a partir de las redes sociales y que logró convocar a miles de mexicanos: el movimiento de No más sangre. La campaña ¡Basta de sangre! fue una iniciativa encabezada por caricaturistas mexicanos como Eduardo del Río (Rius) entre otros, y reconocidos periodistas como Julio Scherer, ex-director del semanario *Proceso*. Al movimiento de ¡No más sangre! rápidamente se adhirieron destacados intelectuales mexicanos. Llegó a reunir a miles de adherentes en los distintos puntos de México donde se convocaron mítines. Al comienzo de las movilizaciones convocadas por Sicilia el movimiento de ¡No más sangre! participó de ellas.

Al llegar Sicilia al templete del zócalo y antes de leer su discurso pidió la renuncia del Secretario de Seguridad Pública Genaro García Luna. Sicilia continuó con su discurso y lo primero que dijo fue la cita de una referencia del filósofo Martín Heidegger a Friedrich Hölderlin:

Tal vez la Era se convierta por completo en un tiempo de penuria,
pero tal vez no, todavía no, aún no.
A pesar de la inconmensurable necesidad.
A pesar de todos los sufrimientos.
A pesar de un dolor sin nombre.
A pesar de la ausencia de paz en creciente progreso
A pesar de la creciente confusión. (Sicilia 2011: 5)

En su discurso habló de la doble realidad que vive México,

[...] por un lado el México que está rodeado de grandezas, pero también de grietas y heridas que conducen a la desolación. Son estas últimas las que obligan a caminar para

decir a las autoridades de frente que tienen que aprender a mirar y a escuchar. (Sicilia 2011d)

6. La Caravana Nacional del Consuelo

Como siguiente eje de acción se decidió llevar a cabo una Caravana de alcances nacionales, a la que se sumaron más de 180 organizaciones. La Caravana tendría como fin alcanzar el día 10 de junio Ciudad Juárez, ciudad enclavada en el estado fronterizo del norte, Chihuahua, y la cual se ha convertido en una de las ciudades más peligrosas del orbe. Son las muertas de Juárez y los feminicidios lo que primero hizo echar a andar las alarmas en la entidad hace ya más de una década. Luego y por ser Ciudad Juárez un punto geográfico y estratégico para el crimen organizado y sus actividades más frecuentes, esto es el tráfico de armas y de estupefacientes, así como la extorsión de los migrantes mexicanos y sudamericanos que luchan por llegar a la vecina ciudad de Texas, El Paso, en busca de una vida más digna.

La Caravana del Consuelo tendría como fin llevar a cabo un pacto ciudadano que establecía seis puntos fundamentales: sacar al Ejército de las calles, acabar con la impunidad y la corrupción, rescatar la memoria de las víctimas, dar oportunidades a los jóvenes, fortalecer la democracia y reconstruir el tejido social.

En este punto la acción movilizadora de Sicilia contiene un gran parecido con las acciones que tiempo atrás llevara a cabo el Ejército Zapatista de Liberación Nacional.¹¹ La Caravana por la Paz con Justicia y Dignidad significaba continuar con las acciones planteadas desde la marcha de mayo, cuando Sicilia se dirigió al zócalo capitalino marchando desde la ciudad de Cuernavaca (aproximadamente a 90 kilómetros de distancia).

Esta Caravana tendría una duración de ocho días y un costo aproximado de un millón y medio de pesos, para lo cual fue apremiante contar con la solidaridad de los participantes y simpatizantes. La Cruz Roja también acompañaría a la Caravana en su peregrinar hacia la frontera norte de México. Dice Sergio Tischler que “la carga emocional” positiva asociada al concepto de sociedad civil en la actualidad, se explica en gran parte por el sentido utópico que dicho concepto tiene: la libertad del individuo (Tischler 2009: 36). La Caravana, en ese sentido, hizo de la ruta del miedo una ruta del *consuelo*, como la bautizó Sicilia. La importancia de la Caravana radica justamente en la posibilidad de la sociedad por externar,

¹¹ La Marcha del Color de la tierra en el 2001, una marcha sin precedentes en la reciente historia de México y cuando en plena transición política se llevó a cabo la denominada ‘Traición de San Lázaro’, en el Congreso de la Unión. Asimismo, La ‘Otra Campaña’ zapatista de 2006, en donde el Subcomandante Marcos fue nombrado como subdelegado Zero y en donde se llevarían a cabo encuentros con muchos actores de la sociedad civil con el fin de escuchar a los de abajo y reunir las demandas discutidas para reconstituir México. La ‘Otra Campaña’ tuvo dos periodos de intensa movilización política, durante el año 2006 y el 2007.

denunciar, acusar, la desaparición de sus familiares de aquellos que alguna vez fueron nombrados como “daños colaterales” por Felipe Calderón (Herrera/Urrutia 2011). Los testimonios de aquellos que iban en el convoy fueron una primer muestra del horror que las familias mexicanas están viviendo en una guerra que, lejos de sofocarse, pareciera que cada vez vuelve a reinventarse con formas y prácticas de proporciones más crueles e inhumanas.

La Caravana del Consuelo también se mueve en el plano de lo simbólico. Por ejemplo, emblemáticos personajes van siempre flanqueando y encabezando las marchas y mítines. Julián LeBarón es un caso reconocido, este mormón oriundo de Chihuahua, en donde vive en el municipio de Galeana, decidió unirse a la Caravana del Consuelo, por la misma razón que muchos otros miles lo hicieron: por la falta de justicia. A LeBarón le mataron a su hermano Benjamín -quien era un activista social y en su lucha en pro de los Derechos Humanos denunció las redes de secuestradores que operaban en la zona-, así y a pesar de que es evidente el peligro que puede representar convertirse en un personaje público, -pues ha recibido amenazas de muerte-, LeBarón afirma que del sufrimiento surge la nobleza, y que es tiempo de brindarle a México la esperanza que necesita para salir de tanta violencia y dolor. Es él quien ha ido cargando en las marchas la bandera mexicana.

Dentro del contingente más cercano a Sicilia también se encuentran miembros de la familia Reyes Salazar, a quienes en los últimos años les han asesinado a seis familiares.¹²

El motivo de participar en la Caravana Nacional del Consuelo resulta ser siempre el mismo: la exigencia a las autoridades para resolver las desapariciones, secuestros y violaciones a Derechos Humanos, y la posibilidad de crear una amplia red de participación ciudadana con el fin de comenzar de nombrar a los muertos y víctimas de la guerra contra el narcotráfico. Por eso, la Caravana y sus miembros organizan mítines en cada una de las paradas que llevan a cabo, y le dan la palabra a aquellos que también han sufrido la pérdida de un ser querido. Se han organizado para montar en las esquinas de las plazas públicas placas con los nombres de sus muertos y desaparecidos. El fin: reconstituir el tejido social a partir del rescate de la memoria colectiva. En septiembre se realizó la segunda Caravana, teniendo esta vez como destino el sur y sureste mexicano, llegando incluso a tierras zapatistas.

¹² La historia comenzó en el 2008 cuando asesinaron a Julio César Reyes, hijo de Josefina Reyes Salazar, quien tras la muerte de su hijo fundó el Comité de Derechos Humanos del Valle de Juárez, al sur de Ciudad Juárez, Chihuahua, su misión era luchar en contra de la militarización en el Valle de Juárez, así como denunciar las violaciones a Derechos Humanos que llevaban a cabo los militares de la zona. En marzo de 2010, Josefina fue asesinada en su negocio, tras muchas amenazas de muerte. A su muerte le siguieron los asesinatos de tres de sus hermanos, el primero Rubén, asesinado en agosto de 2010 y luego los asesinatos de Magdalena, y Elías Reyes Salazar, con éste último también asesinaron a su esposa Luisa Ornelas a principios de 2011. El horror que ha sufrido la familia Salazar es uno de tantos que confirman la escalada de violencia y falta de gobernabilidad en ciertas regiones del territorio mexicano.

7. Diálogo Nacional Por La Paz

Hasta la fecha se han dado dos encuentros de la denominada sociedad civil y miembros del Movimiento por la Paz con Dignidad y Justicia con miembros del gobierno. Las dos veces se han llevado a cabo en el Castillo de Chapultepec, en la ciudad de México. El primer diálogo se verificó el 23 de junio y el segundo, el 14 de octubre de 2011. Aquí Sicilia afirmó:

[...] la atmósfera de violencia y horror (que) está contaminando palabras y discursos. Hay una amenaza mayor que detectamos con reprobación los ciudadanos, la del autoritarismo y su rostro más brutal, el fascismo, por lo que le exigió definiciones sobre el rumbo del país antes de que la tentación fascista frente a la criminalidad pueda arrasar con la civilidad. (Urrutia/Herrera 2011)

El presidente Calderón, por su parte, rechazó la creación de una Comisión de la Verdad, uno de los puntos principales del Movimiento por la Paz con Justicia y Dignidad, pues para el gobierno no existe ‘guerra’ (y por eso no es necesario hablar de paz) y el suyo, no es uno ni autoritario ni dictatorial. El segundo diálogo constató que a pesar de que, efectivamente, se ha dado un diálogo público entre la sociedad civil y el gobierno federal, no se ha llegado a acuerdos, pues ambas posturas defienden una manera divergente de enfrentar la política y los problemas suscitados por el crimen organizado. Por ejemplo, el gobierno federal fundó la ‘Procuraduría Social a Víctimas del Delito’, sin tomar en cuenta las propuestas surgidas de las cuatro mesas de trabajo, a saber: 1) Atención y Seguimiento a casos de Procuración de Justicia planteados; 2) Creación de un Fondo de Emergencia para la atención a víctimas de la violencia; 3) Estrategia Nacional de Seguridad con énfasis en el fortalecimiento del tejido social; 4) Democracia participativa, democracia representativa y democracia en los medios de comunicación.¹³

Las diferencias deben ser contrastadas y analizadas, sobre todo para ver cómo y en qué sentido se ha desenvuelto el diálogo. Como ha declarado Sicilia en defensa del diálogo público con las autoridades a pesar de los traspies, ‘deben agotarse todos los puentes de diálogo que lleven a una consolidación democrática’¹⁴. Al final del último diálogo, no se agendó una nueva reunión. Asimismo, uno de los puntos más preocupantes es la exigencia de la sociedad civil por desmilitarizar la Seguridad Pública, punto en el que el presidente Calderón no está dispuesto a dar marcha atrás. El Movimiento por la Paz con Justicia y Dignidad le apuesta a la pacificación de México a través de la participación conjunta entre ciudadanos y Estado. El fin es la restauración del tejido social.

¹³ Véase la Página del Movimiento por la paz: <http://movimientoporlapaz.mx>

¹⁴ Véase “Diálogo Por La Paz. Segundo encuentro de Chapultepec” (2011).

Por último, es pertinente subrayar que el diálogo público es un paso más en el arduo camino de la democratización de México, un paso más de darle voz a los que más han perdido dentro de esta guerra: las víctimas y los familiares y allegados de éstas. El potencial de movilización que posee el Movimiento por la Paz con Justicia y Dignidad quedó constatado en el diálogo público sostenido con los representantes del gobierno federal, la “experiencia colectiva” (Estrada 1995: 77) que de éste emane será imprescindible para la conformación de una ciudadanía más responsable en el inmediato porvenir de México.

Como dijo Walter Benjamin, no hay documento de cultura que no sea al mismo tiempo un documento de barbarie, el Movimiento por la Paz con Justicia y Dignidad, un movimiento que busca la rehumanización de la sociedad mexicana, es a la vez testimonio de la barbarie que se desarrolla ahora mismo en México. Así, las condiciones de extrema pauperización, pobreza, corrupción e impunidad quedan evidenciadas como el verdadero trasfondo a resolver en un país con tantas desigualdades.

Bibliografía

- ADORNO, Theodor W. (1973): *Studien zum autoritären Charakter*. Francfort del Meno: Suhrkamp.
- AFP (2011) “Marchan por la paz en Cuernavaca”, en: *El Economista*, 05.04.2011. Versión en línea: <http://eleconomista.com.mx/estados/2011/04/05/marchan-paz-cuernavaca> [21.12.2011].
- BENJAMIN, Walter (1981): *Zur Kritik der Gewalt und andere Aufsätze*. Francfort del Meno: Suhrkamp.
- BURCHARDT, Hans-Jürgen; ÖHLSCHLÄGER, Rainer (eds.) (2012): *Soziale Bewegungen und Demokratie in Lateinamerika, Ein ambivalentes Verhältnis*. Baden-Baden: Nomos Verlag.
- ESTRADA SAAVEDRA, Marco (1995): *Participación política. Actores colectivos*. México D.F.: Plaza y Valdés.
- GARRIDO, Luis Javier (2011): “El frenesí”, en: *La Jornada*, 05.06.2011. Versión en línea: <http://www.jornada.unam.mx/2011/05/06/opinion/024a2pol> [13.12.2011].
- GORDON RAPPORT, Sara (2001): “Ciudadanía y derechos sociales. Una reflexión sobre México”, en: *Revista Mexicana de Sociología* 63/3 (Jul.-Sep., 2001), pp. 193-210.
- HERRERA Claudia; URRUTIA, Alonso (2011) “No somos daños colaterales; tenemos nombre y familia”; en *La Jornada*, 24.06.2011. Versión en línea: <http://www.jornada.unam.mx/2011/06/24/politica/003n1pol> [22.12.2011].
- JIMÉNEZ, Arturo (2011): “De seguir así, llegaremos a un punto sin retorno: Sicilia”, en: *La Jornada*, 03.04.2011. Versión en línea: <http://www.jornada.unam.mx/2011/04/03/politica/002n1pol> [21.12.2011].
- LUHMANN, Niklas (1996): „Alternative ohne Alternative. Die Paradoxie der ,neuen soziale Bewegungen“, en: ídem: *Protest. Systemtheorie und soziale Bewegungen*. Francfort del Meno: Suhrkamp. p.75-78.

MORELOS CRUZ, Rubicela (2011a): “‘Lárguense si no pueden hacer su trabajo’, exige Javier Sicilia a Calderón y Adame”, en: *La Jornada*, 02.04.2011. Versión en línea: <http://www.jornada.unam.mx/2011/04/02/politica/010n1pol> [02.10.2011].

MORELOS CRUZ, Rubicela (2011b): “La poesía ya no existe en mí”, en: *La Jornada*, 03.04.2011. Versión en línea: <http://www.jornada.unam.mx/2011/04/03/politica/002n2pol> [13.12.2011].

MORELOS CRUZ, Rubicela (2011c): “Procurador dijo que militares mataron a Juan Francisco Sicilia, asegura una fuente”, en: *Diario La Vanguardia*, 05.04.2011. Versión en línea: <http://www.vanguardia.com.mx/procuradordijoquemilitaresmataronjuanfranciscosiciliaaseguraunafuente-691315.html> [3.10.2011].

MORELOS CRUZ, Rubicela (2011d): “Que no anide el crimen en sus filas, pide Sicilia a las fuerzas armadas. Marchas contra la violencia”, en: *La Jornada*, 04.07.2011. Versión en línea: <http://www.jornada.unam.mx/2011/04/07/politica/002n1pol> [2.10.2011].

MORELOS CRUZ, Rubicela (2011e): “Convoca Sicilia a un pacto que incluya seguridad y educación”, en: *La Jornada*, 10.04.2011. Versión en línea: <http://www.jornada.unam.mx/2011/04/10/politica/008n1pol> [2.10.2011].

MOVIMIENTO POR LA PAZ CON JUSTICIA Y DIGNIDAD (2011): <http://movimientoporlapaz.mx> [22.12. 2011].

SICILIA, Javier (1982): *Permanencia en los puertos*. Cuadernos de Humanidades, No.21. México: UNAM Difusión Cultural.

SICILIA, Javier (1985): *La presencia desierta*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.

SICILIA, Javier (1990): *Oro*. México: Ediciones Toledo.

SICILIA, Javier (1992): *Trinidad*. Ixtus.

SICILIA, Javier (1994 y 2004): *Vigilias*. Ixtus.

SICILIA, Javier (2005): *El Bautista*. México D.F.: Jus.

SICILIA, Javier (2011): “Discurso de la Marcha por la Paz con Justicia y Dignidad (8 de mayo de 2011)”, en: *Proceso*, 1801.

SICILIA, Javier (2011a): “Estamos hasta la madre. Carta abierta a los políticos y a los criminales”, en: *Proceso*, 1796.

SICILIA, Javier (2011b): *Estamos hasta la madre*. México D.F.: Editorial Planeta,.

SICILIA, Javier (2011c): “Estamos hasta la madre”, en: Mendoza Romero, Jorge / Calderón, Alí: *Círculo de poesía. Revista electrónica de literatura*. Editada por Territorio Poético, 13.4.2011. <http://circulodepoesia.com/nueva/2011/04/javier-sicilia-estamos-hasta-la-madre-carta-abierta-a-los-politicos-y-a-los-criminales/> [27.9. 2011].

SICILIA, Javier (2011d): “1er Discurso en la explanada del Zócalo de la Ciudad de México. Zócalo de la ciudad de México”, Zócalo de la Ciudad de México, 8.5.2011.

SUBCOMANDANTE INSURGENTE MARCOS (2011): “Carta a Don Javier Sicilia del Subcomandante Insurgente Marcos” en: *Página de Enlace Zapatista*. abril del 2011. <http://enlacezapatista.ezln.org.mx/2011/04/28/carta-a-don-javier-sicilia-de-subcomandante-insurgente-marcos/> [4.10.2011].

TISCHLER VIZQUERRA, Sergio (2009): “La sociedad civil: ¿fetiche?, ¿sujeto?”, en: ídem / HOLLOWAY, John / PONCE MATAMOROS, Fernando: *Pensar a contrapelo: Movimientos*

sociales y reflexión crítica. México D.F.: Sísifo ediciones, Bajo Tierra Ediciones y el Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades 'Alfonso Vález Pliego' de la BUAP.

URRUTIA, Alonso; MORELOS CRUZ, Rubicela (2011): "Esclarecer el multihomicidio en Morelos y fin de la militarización, finalidad de la marcha", en: *La Jornada*. 05.05.2011. Versión en línea: <http://www.jornada.unam.mx/2011/05/05/politica/013n1pol> [3.10.2011].

URRUTIA Alonso; HERRERA, Claudia (2011): "La tentación fascista amenaza la civilidad, alerta Sicilia a Calderón", en: *La Jornada*. 16.10.2011. Versión en línea: <http://www.jornada.unam.mx/2011/10/15/politica/005n1pol> [2.10.2011].

VILLAMIL URIARTE, Raúl René (2011): "La mayoría que marchó en silencio, un abrazo para el poeta", en: *El Universal*, 23.05.2011. Versión en línea: http://blogs.eluniversal.com.mx/weblogs_detalle.php?p_fecha=2011-05-23&p_id_blog=140&p_id_tema=13913 [13.12.2011].

Videos:

"Javier Sicilia: Mítin en Cuernavaca" (2011), en línea You Tube (16.04.2011) http://www.youtube.com/watch?v=pU_QaXD_tE0 [21.12.2011].

"Javier Sicilia: mensaje al Poder Judicial de la Federación Abril 6 de 2011" (2011), en línea You Tube (08.04.2011). <http://www.youtube.com/watch?v=G-2SnLDmRYE> [21.12. 2011].

"Diálogo Por La Paz. Segundo encuentro de Chapultepec" (2011), en línea You Tube (14.10.2011). <http://www.youtube.com/watch?v=w1EP9EdTCcw> [21.12.2011].

El asesinato como creación estética en “Blanco y rojo” de Bernardo Couto Castillo:

Un ejemplo de violencia narrativa en el decadentismo literario en el México porfiriano

Lena Abraham

(Universidad Nacional Autónoma de México / México)

Un asesinato constituye, sin duda, un acto violento. Sin embargo, hay que tener en cuenta la poética del momento de creación para entender ante qué fenómeno nos encontramos, de qué tipo de violencia se trata y en qué sentido está utilizada en un texto literario. El cuento “Blanco y rojo” de Bernardo Couto Castillo (1879-1901) versa sobre uno de estos asesinatos literarios. Si consideramos, no obstante, que la colección de cuentos *Asfódelos* de Couto constituye “acaso el manifiesto más importante de los escritores de fin del siglo XIX que hacían del decadentismo su bandera” (Quirarte en Díaz Ruiz 2006b: 272), resulta obvia la necesidad de revisar la estética de los decadentistas, si pretendemos entender la función del asesinato en la obra de un escritor tan representativo del decadentismo mexicano. Por tanto, se presentará una breve reflexión sobre la violencia en la literatura y sus diversas funciones, y una revisión de las propuestas poéticas del decadentismo como reacción crítica a la comercialización del arte y al predominio del materialismo en la sociedad finisecular positivista y capitalista. Así veremos que el arte ya no es considerado como imitación de la naturaleza y de la realidad, por lo cual el asesinato, en la literatura, no se debe interpretar de forma literal. Encontraremos que el asesinato en “Blanco y rojo” de Bernardo Couto constituye más bien un juego estético, una creación literaria que conjuga las diferentes disciplinas artísticas alrededor de un tema tachado de inmoral, y por tanto no apto para su representación en las artes, y que de esta manera adquiere un sentido de profunda crítica a los valores burgueses materialistas que llegó a implantar la modernidad.

Bolívar Echeverría define la violencia como

la cualidad propia de una acción que se ejerce sobre el otro para inducir en él por medio de la fuerza -es decir, *à la limite*, mediante una amenaza de muerte- un comportamiento contrario a

la voluntad, a su autonomía, que implica su negación como sujeto humano libre. (Echeverría 1998: 373)

A mi parecer, esta definición es válida también para el mundo moderno, ya que abarca, aparte de la violencia interindividual también aquellas formas de violencia que son generadas por las relaciones capitalistas propias de la modernidad. Ahora bien, aunque resulta convincente para el análisis sociológico y psicológico de la sociedad occidental moderna, para un estudio literario es necesario precisar el término violencia y analizar en qué niveles de la literatura puede actuar.

Para Álvarez, la violencia en la literatura emana del hecho de que ésta funciona como una especie de espejo de la realidad: “la literatura es reflejo de la realidad y la realidad es violenta.” (Álvarez 1998: 407). Admite, sin embargo, que suele ir un poco más allá de la realidad, diciendo que la literatura “no podía sino reflejar -de manera acaso más compleja, es decir, más imaginada, más recreada, más retóricamente inventada- la violencia real de la existencia humana.” (408). Según este planteamiento, los textos literarios pueden tener un asunto violento, mas su tema, su argumento no lo es necesariamente, debido a la postura, a la intención del autor: “el escritor refleja la violencia, pero, en la inmensa mayoría de los casos, no la suscribe. Al contrario, la condena.” (ibídem). De esta manera, “la literatura refleja la violencia de la realidad, pero no es *en sí misma* violenta.” (409). Y Álvarez desarrolla todavía más su teoría argumentando que la literatura no es violenta, sino que “es ella que ha sufrido violencia, la que ha sido perseguida, censurada, y su expresión física, los libros y los autores, incluso quemados, en muchas ocasiones.” (ibídem). Concluye afirmando que la literatura no puede ser violenta, ya que “no genera criminalidad y delincuencia.” (ibídem).

Resulta innegable que toda obra literaria es, hasta cierto grado, reflejo de la realidad, del momento histórico en el que es creada, y que por tanto, si la realidad que refleja es violenta, esto se apreciará también en el texto. Lo que descuida Álvarez, sin embargo, es el hecho de que la violencia en la literatura no sólo puede actuar a nivel del asunto, sino también en otros mucho más sutiles, menos llamativos que los elementos que forman la trama, el contenido de una obra.

En este sentido, me parece más acertada la diferenciación que hace Ariel Dorfman de las distintas formas de violencia en la literatura. Comparte, sobre todo para el caso latinoamericano, la visión de Álvarez respecto a que la violencia en la literatura refleja una realidad violenta; mas no

concuera con su afirmación de que la literatura en sí no sea, o pueda ser, violenta. Distingue básicamente cuatro tipos de violencia en la literatura: en primer lugar, la violencia vertical y social 1997¹, que se asemeja a la “violencia dialéctica” que plantea Echeverría, y que comprende el uso de violencia con el fin de llegar a un estado de mayor justicia social. La segunda forma que menciona constituye la violencia horizontal e individual que no tiene un sentido social claro. Los personajes que la emplean se sienten amenazados de desaparecer si no matan o son de alguna manera violentos. Son enajenados e incapaces de controlar su realidad, lo cual los lleva a la violencia como venganza por su condición humana; “ser violento significa, ante todo, ser yo mismo; sentir por un instante ilusorio que se tiene el poder” (Dorfman 1997: 402). En un mundo que se percibe como cárcel, el comportamiento violento representa una posibilidad de rebelión social, “una de las vías de comunicación” (404). El personaje “corroído por su propia culpa, indeciso, cobarde, [cuya] violencia interior está siempre al borde de estallar” (407) y que lo puede llevar al suicidio, es característico para la tercera forma que plantea Dorfman, la violencia inespacial e interior. El último tipo de violencia en la literatura que distingue, constituye la violencia narrativa. Es precisamente esta última la que resulta interesante para la poética decadentista y el análisis de “Blanco y rojo” de Bernardo Couto Castillo.

La violencia narrativa consiste en

destruir los esquemas tradicionales de tiempo, del espacio y del lenguaje, fragmentando la personalidad², experimentando con modos narrativos peculiares y ángulos novedosos [...]. Es la violencia de las formas establecidas, los modos de ver tradicionales, la gran violencia de las reglas del juego socio-literario. (Dorfman 1997: 409)

En consecuencia, el ataque constituye “la estructura misma del universo en el que el lector descansaba su mirada, intentando romperle su cosmovisión para desconcertar y confundir y angustiarse. Se destruyen las pautas con las cuales el lector vive.” (409) Es decir que, la violencia narrativa se dirige en primera instancia contra el lector, forma de violencia que Álvarez no ubica

¹ Véase Dorfman 1997.

² Como veremos más adelante, en el caso de “Blanco y Rojo”, se da más bien lo contrario, la unión de las partes en la obra de arte integral. Sin embargo, hay que tener en cuenta nuevamente el contexto y las normas contra las que se dirige la violencia literaria. Puesto que los decadentistas se rebelaban contra los valores modernos, no ha de sorprendernos que en lugar de proponer más fragmentación, apostaban a la integración a fin de superar la realidad fragmentaria moderna.

cuando afirma que la literatura en sí misma nunca puede ser violenta.³ Oscar Wilde se expresa de manera similar cuando dice en *The Picture of Dorian Gray*:

As for being poisoned by a book, there is no such thing as that. Art has no influence upon action. It annihilates the desire to act. It is superbly sterile. The books that the world calls immoral are books that show the world its own shame. That is all. (Wilde 1908: 352)

En otras palabras, comparte la idea de Álvarez que la literatura no puede generar violencia, ya que no influye sobre las acciones; mas advierte también su capacidad de violentar los esquemas del lector, tanto respecto a sus hábitos de lectura como en cuanto a los valores que presume tener. Por tanto, la literatura puede constituir un acto profundamente transgresor. Desde la óptica de los modernistas, y en particular de los decadentistas, la violencia, la transgresión, no residía en explorar temas y materias supuestamente morbosos o inmorales, sino en la misma presión que ejercía la sociedad moderna materialista sobre el arte y el artista. La literatura modernista y la estética decadentista constituían para ellos formas de rebelión contra la lógica cultural burguesa, hipócrita, llena de doble moral y violenta hacia los individuos, ya que los condenaba a ser esclavos de la modernidad y del materialismo.

Para entender contra quién se dirige la violencia narrativa, la transgresión estética de los decadentistas, y en particular la de Bernardo Couto en “Blanco y rojo”, es preciso recordar los rasgos más característicos de la era moderna, que trajo consigo también un nuevo orden económico, el capitalismo, que generó una sociedad profundamente marcada por el materialismo. Emerge el mercado como potencia principal que abarca todas las esferas sociales y culturales, y junto con ellas, por supuesto, también el arte. Éste experimenta las consecuencias de su comercialización; una vez desaparecido el mecenazgo, los artistas se ven obligados a exponer sus obras a la competencia del mercado. En el caso de los escritores de fines del siglo XIX, fue de gran importancia la prensa periódica como medio de difusión de sus textos, donde, paradójicamente, convivían con los textos propiamente periodísticos, escritos sin preocupación formal o estilística alguna⁴. Para los escritores finiseculares, la prensa representaba, por un lado,

³ En este sentido violenta asimismo al canon establecido principalmente por Occidente. La violencia del canon es una forma de violencia narrativa que comparte Álvarez con Dorfman.

⁴ Véase Díaz Ruiz 2006a: XIII.

la posibilidad de edición y publicación segura, de divulgación, de ser leído de manera casi inmediata, y además constituía un vínculo con el mundo cotidiano y social. Por el otro lado, sin embargo, marcaba al escritor con una incipiente y necesaria relación mercantil⁵. Los textos literarios se tenían que acoplar a los requerimientos de la modernidad y a su nuevo medio por excelencia, el periódico: la brevedad, la actualidad y la novedad. Según Díaz Ruiz, el cuento corto es el género que mejor responde a estas exigencias. En primer lugar, por su extensión reducida se adapta al formato del periódico, y en segundo lugar, constituye una lectura ‘económica’, tanto en lo que refiere a su costo, puesto que se adquiría junto con el periódico y no era necesario comprar un libro, como en cuanto al tiempo que requería su lectura.⁶ Son éstos signos de la modernidad y del nuevo orden capitalista, de la comercialización del arte, que se reflejan claramente en la producción literaria decimonónica, y en particular en el cuento corto. Una de las expresiones más claras del afán moderno por la novedad constituye la moda.

La moda - advertía ya Richard Wagner en 1849- es un estimulante artificial, que despierta exigencias que no son naturales allí donde no hay otras que sí lo sean: ahora bien, aquello que no surge de exigencias reales es arbitrario, tiránico, incondicionado. (Wagner 2000: 43)

Este mismo carácter implica que “la exigencia de la moda esté en directa contraposición con las exigencias del arte; pues éstas no pueden existir donde la moda es la violenta legisladora de la vida.” (45)

No sorprende, pues, que los artistas sentían “consternación ante los cambios sociopolíticos y la irritante reubicación del sujeto literario en el mercado económico del capitalismo incipiente” (Schulman 2002: 20). La necesidad de síntesis, brevedad y actualidad que exigía la publicación en los periódicos, así como la fugacidad propia del medio, limitaban necesariamente la plena libertad del sujeto creador⁷; el ejercicio narrativo se veía determinado por el editor, el dueño del periódico, el público, y finalmente por los requerimientos y aspiraciones de la época. En estas circunstancias, se acelera el proceso de profesionalización del escritor y la literatura empieza a ser otro producto de consumo, con lo cual el creador del texto literario pasa a ser un profesionista

⁵ Véase Díaz Ruiz 2006a: XIV.

⁶ Véase Díaz Ruiz 2006a: XIV.

⁷ Véase Díaz Ruiz 2006a: XV.

asalariado⁸. Díaz Ruiz explica que este nuevo papel del escritor en una sociedad materialista determinaba hasta cierto grado su quehacer literario, mas no del todo. Aunque el cuento corto parece adaptarse perfectamente a los requerimientos de la prensa, no se subordina a él por completo. Según Schulman, los escritores modernistas sí tuvieron que adoptar algunos de los valores burgueses dominantes, mas al mismo tiempo se oponían a ellos, incluyendo en sus obras una “tentativa de liberación del peso del discurso dominante con el objeto de borrar la voz del nuevo poder burgués” (Schulman 2002: 11). Schulman señala, no obstante, que este intento de oposición falló en muchos escritores, ya que no estaban conscientes de la naturaleza doble, y por ende conflictiva, de sus discursos literarios: por un lado rechazaban las limitaciones que les imponía la sociedad materialista, mas por el otro se encontraban inmersos en ella y se acoplaban a sus exigencias⁹. Pese a esta contradicción, sí encontramos en los cuentistas mexicanos finiseculares una “expresión original y personal que contrasta con las formas objetivas, comerciales y prácticas del periodismo común” (Díaz Ruiz: 2006a: XVI). Y esto tanto en lo que respecta a la elaboración cuidada de un estilo propio, como en la presentación de una visión particular del mundo, de reflexiones filosóficas, de ideas sobre el arte y el intelectual en el nuevo contexto socioeconómico más allá de la noticia, del texto periodístico. Según Ana Laura Zavala, los representantes del cuento decadentista resolvieron el conflicto sobre el lugar del arte y del artista en la sociedad moderna materialista retomando

la idea del sufriente sacerdocio del arte, en defensa del cual debían soportar los embates de una realidad, basada en los valores mercantiles [...] concibieron el decadentismo como una de las vías de expresión para los espíritus hipersensibles, refinados y aristocráticos que padecían las mudanzas de la vida moderna. (Zavala 2003: 213)

Una vez más, Wagner había señalado ya esta posibilidad de ‘salvación’ a través de la creación artística: “La obra de arte real, es decir, la obra de arte *que se presenta de un modo inmediatamente sensible, en el momento de su manifestación más corpórea*, es también, por lo tanto y ante todo, la salvación del artista” (Wagner 2000: 33).

La irrupción de la modernidad en Hispanoamérica comprendió el desmoronamiento de los valores tradicionales, y con ellos, la redefinición del lugar del arte y del artista en la sociedad. Por

⁸ Véase Díaz Ruiz 2006a: XVI.

⁹ Véase Schulman 2002: 11.

tanto, el modernismo hispanoamericano de finales del siglo XIX no debe concebirse únicamente como una manifestación literaria, sino como un proceso vinculado a “una crisis universal de las letras y del espíritu” que fue el producto de la “disolución del siglo XIX y que se había de manifestar en *el arte, la ciencia, la religión, la política* y gradualmente en los demás aspectos de la vida entera” (Onís en Schulman 2002: 9). De acuerdo con lo anterior, el modernismo representaba una nueva sensibilidad, la

angustia del vivir, ese estado morbosamente mezclado de duda y desencanto, y a veces de hastío, que podemos considerar como característico del siglo XIX, aunque sus antecedentes se remontan al *Werther* (1775) de Goethe, punto de partida de esa crisis espiritual que ya en la centuria decimonona recibió el nombre de *mal de siglo*. (Henríquez Ureña 1978: 17)

Fue la expresión del hastío, de la duda existencial y religiosa, de un “profundo cansancio por la vida, [...] así como por el desarrollo de una sociedad que privilegiaba los bienes materiales en detrimento de los espirituales” (Clark de Lara/Zavala 2002: xxv). Sobre todo la segunda generación modernista, los decadentistas –y entre ellos Bernardo Couto Castillo–, experimentaron esta crisis y, como respuesta a la decadencia moral que veían entorno suyo, crearon el *decadentismo literario*.

El término *decadentismo* surge como un “movimiento estético que nació en Europa a mediados del siglo XIX y que alcanzó su apogeo en Francia hacia 1880, con la aparición de un conjunto de creadores autodenominados decadentes” (Clark de Lara/Zavala 2002: xxv). Desde el principio, el decadentismo tuvo dos acepciones encontradas; para algunos, refiere a una “literatura refinada, producto de un gran desarrollo cultural, así como una manifestación de rebelión contra los cambios traídos por la modernidad y las costumbres impuestas por la clase burguesa” (ibídem), mientras que para otros designa un arte exótico, enfermo, degenerado y degradado, como, por ejemplo, para Rivera Fuentes, cuya postura frente a la literatura decadentista presentaremos más adelante. Desde la actualidad, en retrospectiva, resulta claro que más que crear un arte decadente, los modernistas respondían al decadentismo moral, “al vacío espiritual que leían [...] en los textos sociales de su época” (Schulman 2002: 19). José Juan Tablada, representante y defensor principal del decadentismo literario, lo define como el “refinamiento de un espíritu que huye de los lugares comunes y erige Dios de sus altares a un ideal estético, que la multitud no percibe”

iMex. México Interdisciplinario. Interdisciplinary iMex, año I, n° I, invierno/winter 2011

(Tablada 2002: 108s.). El propósito de reunirse en la “escuela del *decadentismo*, la única en que hoy puede obrar libremente el artista que haya recibido el más ligero hálito de la educación moderna” (107), constituye, pues, el oponerse al decadentismo moral de la época.

Una de las maneras de hacer frente a la sociedad materialista y positivista consistía en rechazar la idea clásica del arte como imitación de la naturaleza y de la realidad. Manuel Gutiérrez Nájera, por ejemplo,

propugnó por la libertad absoluta del arte en oposición a la servil imitación; de igual modo, propuso el respeto incondicional al libre vuelo de la imaginación, al idealismo y al sentimiento como elementos esenciales para poder dar vida a la poesía, para evitar que ésta se esclavizara a la materia, al cauce estrecho de la realidad (Clark de Lara/Zavala 2002: XIII.):

“se ha creído por algunos, que el objeto del arte es la imitación de la naturaleza y esta creencia es, según nuestro entender, evidentemente errónea” (Gutiérrez Nájera 2002: 21).

En el mismo sentido de Tablada, Gutiérrez Nájera se expresaba contra el arte esclavizado por el materialismo y por un arte sublime, que deifica y purifica al hombre. Asimismo, Oscar Wilde argumentaba que la naturaleza era tan imperfecta que no podía fungir de modelo al arte, lo cual resultaba ventajoso para el artista, ya que lo incitaba a perfeccionarla a través de la creación artística:

It is fortunate for us, however, that Nature is so imperfect, as otherwise we should have no art at all. Art is our spirited protest, our gallant attempt to teach Nature her proper place. As for the infinite variety of Nature, that is a pure myth. It is not to be found in Nature herself. It resides in the imagination, or fancy, or cultivated blindness of the man who looks at her. (Wilde 1969: 4)

Asimismo Steiner explica que “el arte ya no iba a ser concebido otra vez como una copia –y en consecuencia, inevitablemente, una copia imperfecta– de la realidad, sino como un objeto independiente con el mismo grado de ‘coseidad’ que los objetos en el mundo” (Steiner 2000: 47); ya no se buscaba representar la realidad, sino crear una parte de ella. Por tanto, encontramos en la prosa modernista un cuestionamiento de la función mimética, referencial y denotativa del lenguaje y el énfasis en otras funciones de la lengua. En el modernismo literario prevalece lo connotativo y subjetivo; “por ello, la imaginación personal, la intención artística, el carácter evocativo, sugerente y alusivo de la palabra, así como la inclusión de las experiencias sensibles y

sensoriales minimizan el aspecto contextual y objetivo en la escritura modernista” (Díaz Ruíz 2006a: XXXI). Sin embargo, la cuestión de la correspondencia con la realidad seguía siendo crucial; aunque una corriente artística como el surrealismo, por ejemplo, no se basa en la imitación de la naturaleza, su fuerza “radica precisamente en su violación no sólo de una convención estética acerca de la representación sino de la realidad empírica en sí misma” (Steiner 2000: 34). Lo mismo puede afirmarse para el caso del modernismo: su intento transgresor tanto de las normas estéticas tradicionales como de la lógica cultural que restringía la creación artística y lo subyugaba a la dinámica del mercado como cualquier otro producto de consumo.

La comercialización del arte provocó, a la vez, su masificación, a cual los modernistas oponían la subjetividad y la experiencia estética sumamente individualizada, no transferible a otro; practicaban un “proceso de leer el mundo moderno desde la perspectiva individual del sujeto” (Schulman 2002: 23). Oscar Wilde destaca el carácter individual y subjetivo de la experiencia estética en su carta al director del *Scots Observer* a propósito de *El retrato de Dorian Gray* (del 9 de julio de 1890):

El placer que se experimenta creando una obra de arte es un placer puramente personal, y es por ese placer que se crea. El artista trabaja con los ojos fijos en su objeto. Es lo único que le interesa. Lo que la gente pueda decir ni siquiera pasa por su imaginación. Está fascinado por lo que tiene entre sus manos y los demás le son indiferentes. (Wilde, en Cabré 2000: 78)

Gracias a la gran aceleración temporal de la era moderna, todo se vuelve fugaz. Esto se refleja claramente en la temporalidad propia a la prensa, por la cual los mismos cuentos podían aspirar únicamente a una presencia momentánea.¹⁰ Por ende, también la experiencia estética se reduce al instante: “In the work produced under the modern romantic spirit it is no longer the permanent, the essential truths of life that are treated of; it is the momentary situation of the one, the momentary aspect of the other that art seeks to render.”(Wilde 1997: loc. 998 ss.)

Según Díaz Ruiz, el cuento modernista se caracteriza por su sincretismo y eclecticismo, tanto de otras corrientes literarias como de las otras artes, la arquitectura, la música, la pintura etc., que se unen bajo el concepto de “equilibrio de la belleza” (Díaz Ruiz 2006a: XXVII). Ya Richard Wagner decía que cada una de las artes tiene una capacidad limitada, mas al coordinarse se anulan las

¹⁰ Véase Díaz Ruíz 2006a: xvii.

limitaciones y se alcanza una capacidad total y con ella la libertad: “sólo es libre el arte que corresponde a esta total capacidad del ser humano, no la modalidad artística que proviene únicamente de una sola capacidad humana.” (Wagner 2000: 57) A fin de superar la fragmentación del mundo moderno, los modernistas proponían la combinación de las diferentes artes, y en particular en “Blanco y rojo” de Bernardo Couto, la elaboración de una obra de arte completa.

La gran obra de arte integral (*grosse* [sic] *Gesamtkunstwerk*), que ha de abarcar todos los géneros del arte utilizando en cierto modo como medio a cada uno e incluso aniquilándolos en aras de la consecución de la finalidad global de todos ellos, a saber, la presentación incondicionada e inmediata de la plena naturaleza humana. (Wagner 2000: 47)

Asimismo, la sentencia de Simónides de Ceos, atribuida a él por Plutarco, que decía que la pintura es “poesía muda” y la poesía “pintura hablante”, se relaciona con la obra de arte total, ya que “el deseo de una pintura hablante es el deseo de destruir la barrera entre el arte, que es limitado en su modo de significación, y los seres humanos, cuyo lenguaje y presencia física combinan una semiosis que apela a todos los sentidos. Una pintura hablante sería casi una persona.” (Steiner 2000: 31) Así, “el intento de sobrepasar los límites entre un arte y otro es por tanto el intento de disolver (o al menos enmascarar) los límites entre el arte y la vida, entre signo y cosa, entre escritura y diálogo.” (32) En el caso de la unión de la pintura y la poesía, por ejemplo, se alcanza un grado mayor de complejidad, ya que se combina el carácter sucesivo de ésta con la yuxtaposición de aquella. Mediante la conexión interartística se logra la simultaneidad, o como decía Wimstatt, la “mezcla o unión armónica de artes más o menos análogas en varias artes compuestas (*Gesamtkunstwerk*)” (45).

Como se ha dicho anteriormente, en el caso del modernismo

se trata de una búsqueda angustiada, persistente y prolongada de regiones desconocidas de la experiencia, de la pugna dilatada por rechazar moldes prehechos impuestos por religiones organizadas o por prácticas sociales jerárquicas, de la lucha por crear narraciones contrahegemónicas. (Schulman 2002: 10)

Esta exploración de nuevas experiencias estéticas, junto con la necesidad de expresar su disconformidad con la sociedad comercial burguesa, llevó a los decadentistas a retomar el ideal de belleza romántico: la belleza medusea de lo feo y grotesco. Mario Praz señala que en el

romanticismo, de la combinación del dolor y del placer, de lo asqueroso y horroroso, de la fascinación por la corrupción, nació un nuevo concepto de belleza¹¹: lo horrendo pasó a ser, en lugar de una categoría de lo bello, uno de los elementos propios de la belleza.¹² Así, la belleza podía extraerse también de materias anteriormente consideradas repugnantes o innobles como la voluptuosidad, el dolor, la crueldad o el placer.¹³ Con esta belleza atormentada o contaminada pretendían sacudir el sentido moral del lector y usar el arte como un espejo, como lo hace, por ejemplo, Baudelaire en el poema introductorio a *Las flores del mal*: “Lector, tú bien conoces al delicado monstruo, / -¡hipócrita lector - mi prójimo - mi hermano!” (Baudelaire 2003: 15)

Los decadentistas retoman este ideal de belleza medusea y con él su función crítica. En el corpus narrativo de sus obras vuelven a aparecer el artista, el perverso, la mujer fatal o ideal y la temática del pesimismo, de la melancolía, del hastío, de la angustia y del idealismo, siempre desde una perspectiva muy subjetiva que eleva el sujeto sobre los objetos y sobre la materialidad y concreción del mundo.¹⁴ Por supuesto, no faltan quienes rechazan la estética decadentista por su materia “inmoral” y “degenerada”, como, por ejemplo, Rivera Fuentes. Según él, los decadentistas no aspiran a lo sublime (como decían Tablada y Gutiérrez Nájera): “esas poesías en que se nos pinta al marrano como el ser más bello de la creación, no representan la tendencia de la humanidad hacia lo sublime ni indican una señal de progreso” (Rivera Fuentes 2002: 121); con sus “aberraciones patológicas” (122), la “literatura decadente, tumor salido sobre la escuela ultra-realista” (123) da en “lo demente, en lo sucio, en lo lascivo” (122). Frente a esta crítica feroz, no obstante, cabe recordar que los decadentistas se dirigían justamente contra este tipo de sensibilidad burguesa y moralizante, que en la mayoría de los casos resultaba, además, falsa. Es por eso que Leduc argumenta que “el decadentismo, más que una forma literaria es un estado del espíritu” (Rivera Fuentes 2002: 133), el cual los burgueses no son capaces de concebir y que por ende condenan;

Comprendo que el *bourgeois* que llega al amanecer, ebrio e inmundamente salpicado de fango a la alcoba conyugal, se escandalice al leer ‘Misa negra’, comprendo que le espanten

¹¹ Véase Praz 1969: 44.

¹² Véase Praz 1969: 45.

¹³ Véase Praz 1969: 46.

¹⁴ Véase Díaz Ruíz 2006a: XXIX.

los libertinajes cerebrales a él que sólo conoce las vulgares orgías de los lupanares y de las tabernas; pero que no se tache de inmorales a los que sólo buscan placeres en refinamientos de frases y no en mixturas de brebajes. (134)

Leduc señala con precisión la esencia del decadentismo literario: mostrar la doble moral y la hipocresía que caracterizan a la sociedad materialista y los supuestos valores burgueses a través de temas ‘inmorales’, mas envueltos en formas elaboradas con sumo cuidado. También Oscar Wilde rechaza las acusaciones de inmoralidad para la literatura. En el prefacio a *El retrato de Dorian Gray* explica que “there is no such thing as a moral or an immoral book. Books are well written, or badly written. That is all.” Ian Small indica que en la obra del mismo Wilde encontramos esta función crítica que defienden también los decadentistas:

Wilde subverts the traditional moralizing function of such fiction; [...] Indeed, rather than socialize readers into the given values of a culture, Wilde’s stories subtly criticize the nature of those values, and the ways in which they bring about social cohesion in the first place. (Small 2003: XXI)

Y nuevamente el mismo Oscar Wilde muestra cuán inválida resulta la crítica de Rivera Fuentes cuando dice que “to call an artist morbid because he deals with morbidity as his subject-matter is as silly as if one called Shakespeare mad because he wrote *King Lear*.” (Wilde 1986: 38) Además, todas estas afirmaciones hacen evidente que el arte decadentista ya no pretende ser una imitación directa de la realidad, por lo que su literatura no debe entenderse como una invitación a poner en práctica aquellos temas ‘inmorales’, como lo es, por ejemplo, el asesinato en varios de los cuentos de Couto. En este caso, podemos seguir a Thomas de Quincey, quien sostiene que “everything in this world has two handles. Murder, for instance, may be laid hold of by its moral handle, [...] and *that*, I confess, is its weak side; or it may also be treated *aesthetically*, as the Germans call it, that is, in relation to good taste.” (De Quincey 2006: 10s.)

Vemos, pues, que el decadentismo literario busca recuperar la autonomía creadora limitada por la comercialización del arte y pone en tela de juicio la literatura institucionalizada y junto con ella los valores burgueses que la defendían (Schulman 2002: 17).

Bernardo Couto Castillo no cuenta entre los escritores modernistas más conocidos, mas ello no se

debe a que sus textos sean de menor calidad, sino más bien a su muerte demasiado temprana que no le permitió elaborar una obra tan vasta como otros autores. “Promesa de buen prosista fue Bernardo Couto Castillo (1880-1901), que murió a los 21 años y dejó un libro de cuentos, *Asfódelos*.” (Henríquez Ureña 1978: 484) Como ya mencioné, según Vicente Quirarte, este libro de Couto constituye “acaso el manifiesto más importante de los escritores de fin del siglo XIX que hacían del decadentismo su bandera inmediata y que con la exploración del cuerpo hicieron una estruendosa despedida del siglo que lo había exaltado y al mismo tiempo condenado” (ctd en Díaz Ruiz 2006b: 272). Díaz Ruiz destaca la afinidad por la mujer fatal, el erotismo, el deseo, la sensorialidad, la sensualidad y la violencia en la obra de Couto, así como su “capacidad para evocar mundos de sensaciones e impresiones donde la locura, la pesadilla, la enfermedad y la enajenación determinan las conductas anómalas, marginales y antisociales de sus protagonistas” (272s.). Con sus recursos y tintes naturalistas, nos dice el mismo autor, la obra de Couto es un “ejemplo del más acabado decadentismo local” (273). Un cuento que reúne todos los rasgos del decadentismo literario revisados anteriormente es, a mi modo de ver, “Blanco y rojo” de Bernardo Couto Castillo.

En “Blanco y rojo”, el protagonista Alfonso Castro narra la historia del crimen por el que está condenado a muerte, el asesinato de una joven bella y aficionada al arte. Relata que padecía del mismo hastío y de la angustia de los que tanto sufrían los mismos decadentistas: “cuando la enfermedad y el fastidio me tiraban a la cama, he pasado algunos ratos preguntándome cuál sería mi fin” (Couto Castillo 2006: 279). Dotado desde temprana edad con una inquietud y fantasía desbordantes, Alfonso Castro está siempre en busca de algo. Indaga tanto en el mundo intelectual como en el de la bohemia, no obstante, sin obtener una satisfacción duradera. Al igual que los decadentistas, se convierte en un cazador de nuevas experiencias, de impresiones, las cuales se vuelven un vicio: “llegué a comprenderlo y procuré buscarlas, encontrarlas en todos lados y a cualquier precio, como busca el morfinomaniaco la morfina y el borracho el alcohol. Fue mi vicio y mi placer.” (282) En esta insatisfacción y la sed por lo novedoso y original se muestra una de las características más importantes de la modernidad: el afán por la novedad y la fugacidad de la experiencia estética;

cuando más seriamente esperaba creer y estar en camino de encontrar la felicidad, una frase ridícula oída en un sermón, el rostro hipócrita, bestialmente vulgar, de una beata, o de los defectos artísticos de una pintura, me expulsaban de ahí lanzándome en busca de *otra cosa*. (283)

Aquí queda manifiesto el rechazo de la doble moral y la hipocresía de la burguesía que tanto les disgustaba a los decadentistas. Después del estudio y los goces físicos, el protagonista se refugia en el arte, mas por falta de constancia tampoco logra satisfacer su inquietud: “erré, en fin, entre todo aquello que podía producirme una impresión, no logrando sino excitar y hacer más sutiles mis sentidos” (ibídem). De la literatura, “los asesinos célebres, los seres horripilantes, los *diabólicos*, me seducían” (284), personajes demoníacos de Baudelaire, Bourget o D’Annunzio. Encontramos, por un lado, la influencia de la cuentística europea moderna, y por el otro, nuevamente la preferencia por las materias ‘inmorales’, sórdidas, aunque siempre a nivel ficticio. Sin embargo, no basta la experiencia estética de una de las artes; es preciso que se dé la conjunción de todas ellas y su traducción a la vida real para que el protagonista llegue finalmente a la experiencia estética única, sumamente individualizada, momentánea e irrepitable: el asesinato como obra de arte total.

En el cuento de Bernardo Couto, es evidente la confluencia de diversas ramas artísticas. Encontramos, por ejemplo, referencias directas a pinturas que decoran la casa de la víctima. Asimismo, incluye elementos pictóricos en el mismo nivel narrativo como la composición de colores o la disposición de elementos y formas en la contemplación de la mujer bella:

un día, después que la música de Wagner hubo caído severa, sugestiva y tolerante sobre nosotros, fatigada, lánguida como nunca, se extendió sobre un diván. Sus brazos pálidos, con palideces de luna, llevaban atados unos largos lazos rojos que después de envolver el puño, caían como dos anchos hilos de sangre. (Couto Castillo 2006: 287)

En este mismo fragmento está presente el arte escultórico, ya que la descripción se realiza no sólo en un plano, sino que dispone los objetos en el espacio tridimensional. Además, se mencionan estatuas y mascarones exóticos que forman parte de la colección de obras de arte de la víctima. Ésta tiene en su casa un piano, canta y tiene una predilección por las composiciones de Wagner, con lo cual se manifiesta una tercera forma del arte: la música. Es, además, bajo la influencia de su música cuando nace la idea del asesinato: “instantáneamente, de un golpe, una idea fantástica

se fijó en mi cabeza; vi esa mujer blanca, desnuda, extendida en ese mismo diván; la vi plástica, pictórica, escultural, un himno de la forma” (ibídem). La mención de las diferentes artes junto con la referencia constante a Richard Wagner subraya la idea de la obra de arte total que se realizará a través del asesinato. La literatura, finalmente, está presente desde el cuento mismo, mas encontramos también alusiones a ella en las lecturas hechas por el narrador. Couto aprovecha así la posibilidad de conjunción de las artes en la literatura, la supuesta superioridad de la poesía sobre la pintura, que apela exclusivamente a la vista, mientras que la poesía evoca imágenes, pero incluye además lo acústico, las ideas y el movimiento (Markiewicz 2000: 51-86). De esta manera, crea su obra de arte total, la conjunción de los colores, la música, la vida, la escultura: su sinfonía en “Blanco y Rojo” (Couto Castillo 2006: 288). Para ello es necesario, sin embargo, traspasar el ámbito meramente artístico y borrar las fronteras entre el arte y la vida: el narrador escoge el asesinato como una de las bellas artes para la creación de su obra de arte total. Retoma la idea de Thomas de Quincey que planteaba que el asesinato se debía contemplar como si se tratara de una pintura, de una estatua o de otra obra de arte (De Quincey 2006: 8). “For the final purpose of murder, considered as a fine art, is precisely the same as that of Tragedy, in Aristotle’s account of it, viz. ‘to cleanse the heart by means of pity and terror’” (32); propósito que equivale, precisamente, al del decadentismo literario propuesto por José Juan Tablada. Castro conoce a la mujer que representa el ideal de belleza romántico y decadentista: “había en ella y en todo cuanto la rodeaba algo tan raro, tan misterioso, que yo no podía explicar ni comprender, y que me aterrorizaba al mismo tiempo que me atraía” (Couto Castillo 2006: 284). En un momento de confluencia de todos los sentidos y las diferentes artes, el protagonista decide realizar aquella obra total, única y sumamente personal, de la que sólo él mismo disfrutará. Con un bisturí, aplica cinco cortes en las muñecas de la joven bella cuando ésta duerme anestesiada con éter, y contempla el rojo cada vez más vivo, en contraste con la cada vez más tenue y más suave palidez de sus carnes. Tal como lo propone Thomas de Quincey, Alfonso Castro no entiende este acto como un crimen; “para mí aquello no era sino un goce supremo, un exquisitismo como nunca me lo había pagado; pertinaz, imborrable, me aparecía ella en la oscuridad, blanca, desnuda, plástica, un himno de las formas” (Couto Castillo 2006: 287).

Esta creación artística, no obstante, no es comprendida como tal por la sociedad. Castro es

sentenciado a muerte, y las personas que siguen su caso se escandalizan por la atrocidad del crimen: “he oído vociferar, clamar venganza a nombre de la sociedad, a nombre de *ella*” (279). Es nuevamente la sociedad materialista, burguesa e hipócrita que no llega a entender el verdadero sentido del arte; “un hombre de ley, un cualquiera con mirada vulgar” (ibídem) le dicta la sentencia a Castro. Asimismo, los demás integrantes del juzgado son personas, para él, despreciables: “entre ellos había un dueño de dulcería, uno de tienda de abarrotes y un distinguido prestamista; ser juzgado por semejantes tipos, ha sido una ironía, y no de las pequeñas, en mi vida” (280). Bernardo Couto habrá sentido la misma ironía al ver juzgada su literatura por gente que no la entendía y la tachaba de “degenerada”, ya que pone en boca de su protagonista que “en la conciencia de esas gentes se necesita estar irremediablemente loco para cometer un crimen como el mío” (ibídem). Y tal vez, al igual que Alfonso Castro, habría confesado que no era un loco, mas sí, un enfermo, “un enfermo de refinamientos, un sediento de sensaciones nuevas” (281).

Como hemos visto, la poética decadentista nos muestra que el asesinato en “Blanco y rojo” de Bernardo Couto Castillo no constituye un acto violento, sino una creación estética que pone en tela de juicio las normas morales y literarias de la época. Sin embargo, en cierto sentido, el cuento sí puede considerarse violento, aunque no tanto por su contenido, el asesinato, sino por la propuesta estética que ofrece y que violenta profundamente los valores burgueses de la modernidad incipiente de fines del siglo XIX mexicano.

Bibliografía

ÁLVAREZ, Federico (1998): “La violencia en la literatura”, en: Sánchez Vázquez, Adolfo (ed.): *El mundo de la violencia*. Sección de obras de filosofía. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, pp. 407- 417.

BAUDELAIRE, Charles/MARTÍNEZ SARRIÓN, Antonio (trad.) (2003): *Las flores del mal*. Madrid:

iMex. México Interdisciplinario. Interdisciplinary iMex, año I, n° I, invierno/winter 2011

Alianza Editorial.

CABRÉ, María Ángeles (prólogo, selección y traducción)/WILDE, Oscar (2000): *Sobre el arte y el artista*. Vol. IX. Barcelona: DVD Ediciones.

CLARK DE LARA, Belem/ZAVALA DÍAZ, Ana Laura (2002): *La construcción del modernismo*. Biblioteca del estudiante universitario 137. México: UNAM, pp. IX-XLIII.

COUTO CASTILLO, Bernardo (2006): “Blanco y rojo”, en: Díaz Ruiz, Ignacio (ed.): *El cuento mexicano en el modernismo. Antología*. BEU N° 142. México: UNAM, pp. 279-288.

DE QUINCEY, Thomas (2006): “On Murder Considered as One of the Fine Arts”, en: Morrison, Robert (ed.): *On murder*. Oxford’s World Classics. New York: Oxford University Press, pp. 8-34.

DÍAZ RUIZ, Ignacio (2006a): “Introducción”, en: ídem (ed.): *El cuento mexicano en el modernismo. Antología*. BEU N° 142. México: UNAM, pp. IX-XXXV.

DÍAZ RUIZ, Ignacio (2006b): “Bernardo Couto Castillo”, en: ídem (ed.): *El cuento mexicano en el modernismo. Antología*. BEU N° 142. México: UNAM, pp. 271-274.

DORFMAN, Ariel (1997 [1970]): “La violencia en la novela hispanoamericana actual”, en: Sosnowski, Saúl (ed.): *Lectura crítica de la literatura americana*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, pp. 387-410.

ECHEVERRÍA, Bolívar (1998): “Violencia y modernidad”, en: Sánchez Vázquez, Adolfo: *El mundo de la violencia*. México: UNAM/FFyL/FCE, pp. 365-382.

GUTIÉRREZ NÁJERA, Manuel (2002): “El arte y el materialismo”, en: Clark de Lara, Belem/Zavala Díaz, Ana Laura (ed.): *La construcción del modernismo. Antología*. BEU N° 137. México: UNAM, pp. 3-32.

HENRÍQUEZ UREÑA, Max (1978 [1954]): *Breve historia del modernismo*. Colección Tierra Firme. México: FCE.

iMex. México Interdisciplinario. Interdisciplinary iMex, año I, n° I, invierno/winter 2011

LEDUC, Alberto (2002): “Decadentismo”, en: Clark de Lara, Belem/ Zavala Díaz, Ana Laura: *La construcción del modernismo. Antología*. BEU N° 137. México: UNAM, pp. 33-135.

MARKIEWICZ, Henryk (2000): “«Ut pictora poesis»: historia del topos y del problema”, en: Monegal, Antonio (ed.): *Literatura y pintura*. Madrid: Arco/Libros, pp. 51-86.

PRAZ, Mario (1969): *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*. Versión castellana de Jorge Cruz. Caracas, Venezuela: Monte Ávila Editores.

RIVERA FUENTES, José Primitivo (2002): “Borriones, I. Decadentismo”, en: Clark de Lara, Belem/ Zavala Díaz, Ana Laura (ed.): *La construcción del modernismo. Antología*. BEU N° 137. México: UNAM, pp. 119-125.

SCHULMAN, Iván. (2002): *El proyecto inconcluso: la vigencia del modernismo*. Lingüística y teoría literaria. México: UNAM y Siglo XXI.

SMALL, Ian (ed.) (2003): “Introducción”, en: Wilde, Oscar: *Complete Short Fiction*. Penguin Classics. London: Penguin Books.

STEINER, Wendy (2000): “La analogía entre la pintura y la literatura”, en: Monegal, Antonio (ed.): *Literatura y pintura*. Madrid: Arco/Libros, pp. 25- 49.

TABLADA, José Juan (2002): “Cuestión literaria. Decadentismo”, en: Clark de Lara, Belem/ Zavala Díaz, Ana Laura: *La construcción del modernismo. Antología*. BEU N° 137. México: UNAM, pp. 107-110.

WAGNER, Richard (2000 [1849]): *La obra de arte del futuro*. Colección estética & crítica. Traducción y notas de Joan B. Llinares y Francisco López. Introducción de Joan B. Llinares. *Post scriptum* de Francisco López. Valencia, Universitat de València.

WILDE, Oscar/ Small, Ian (ed.) (2003): *Complete Short Fiction*. Penguin Classics. London: Penguin Books.

WILDE, Oscar/ PEARSON, Hesketh (1986): *De profundis and other writings*. Penguin Classics.

iMex. México Interdisciplinario. Interdisciplinary iMex, año I, n° I, invierno/winter 2011

London: Penguin Books.

WILDE, Oscar/ PEARSON, Hesketh (1986): “The Soul of Man Under Socialism”, en: idem (ed.): *De profundis and other writings*. Penguin Classics. London: Penguin Books, pp. 17-53.

WILDE, Oscar (1997): “The English Renaissance of Art”, en: *Essays and Lectures*. E-book descargado de <http://www.gutenberg.org/ebooks/774> el 3 de marzo 2011.

WILDE, Oscar (1908 [1890]): *The Picture of Dorian Gray*. London: Dawsons.

WILDE, Oscar (1969[1891]): “The Decay of lying”, en: idem (Robert Ross): *The first collected edition of the works of Oscar Wilde*. Vol. VII. Londres: Dawsons of Pall Mall, pp. 3-57

ZAVALA DÍAZ, Ana Laura (2003): “*Lo bello es siempre extraño*”: *hacia una revisión del cuento modernista de tendencia decadente (1893-1903)*. Tesis de maestría en Literatura Mexicana. México: UNAM, FFyL.

La violencia en sordina en *Señales que precederán al fin del mundo* de Yuri Herrera¹

Santiago Navarro Pastor

(Universidad Heinrich Heine de Düsseldorf / Alemania)

1. Preámbulo

Está mostrando la actual narrativa mexicana formas muy diversas de acomodación literaria al asunto de la violencia, cuestión omnipresente en el caudal de información que acerca del país trasciende a diario a los medios de comunicación nacionales e internacionales. Un riesgo que podría acechar a los narradores mexicanos del presente (y en especial a los jóvenes) es el de convertir ese tema en obsesión y nota monocorde saturadora². Yuri Herrera (nacido en 1970 en Actopan, en el Estado de Hidalgo)³, una de las revelaciones de las letras mexicanas del último lustro, no ha rehuído, en sus novelas publicadas hasta ahora, la referencia a los lancinantes problemas que tanta alarma y pesar causan justificadamente entre sus connacionales. En *Trabajos del reino* (2004)⁴, la primera de ellas, hizo su contribución peculiar a la llamada narcoliteratura con una obra que, si bien presentaba en alguna de sus partes una auténtica explosión de violencia, se proponía más bien como una parábola acerca de las relaciones entre arte y poder, antes que como una reflexión destinada a abordar de plano el fenómeno violento. En ella, como ha declarado reiteradamente el autor, el retrato del universo del narco representa solo un telón de fondo para abordar asuntos de otro calado (como puede ser incluso el análisis de las condiciones que hacen posible una violencia de más antigua fecha e impregnación más profunda que la del propio medio representado): “Me

¹ Agradezco a Raffaella Odicino que me pusiera sobre la pista de Yuri Herrera. Quiero darle las gracias también a Maribel Saldaña Márquez por las precisiones léxicas que me brindó en la preparación de este trabajo. Y, por descontado, a la Dra. Yasmin Temelli por haberme invitado a unir la mía al coro de voces de este número inaugural de *iMex*.

² Recientemente se anunció el lanzamiento de una “generación Zeta de la nueva novela negra mexicana” (Prados 2011), y los títulos sobre la llamada narcoliteratura son ya legión; véase la documentada crónica bibliográfica de Bosch (2009).

³ Sobre la ascendencia familiar de Herrera ha expuesto datos interesantes Elena Poniatowska (2004).

⁴ La novela se publicó inicialmente en 2004 (México, D.F., Conaculta [‘Fondo Editorial Tierra Adentro’, 274], 2004), luego de haber obtenido el año anterior el Premio Binacional de Novela Frontera de Palabras / Border of Words, convocado por la Editorial Tierra Adentro y el Centro Cultural de Tijuana. En 2008, fue editada en España por la Editorial Periférica de Cáceres. En diciembre de ese año, Herrera obtuvo por ese libro el I Premio Otras Voces, Otros Ámbitos, lo que en 2010 propició una segunda reedición en el mismo sello editorial, en su colección ‘Largo Recorrido’. No se hicieron esperar las traducciones alemana (Herrera 2011a) e italiana (Herrera 2011b). Y se anuncia para 2012 la aparición de las traducciones al francés, holandés e inglés: *Les Travaux du royaume* (Gallimard), *Kroniek van een hofzanger* (Wereldbibliotheek), *Work of the Kingdom* (Faber & Faber).

interesaba hablar del poder, y los narcotraficantes se crean un aura en torno a sí mismos que me recuerda en parte a las cortes de algunos reyes europeos, o de los señores feudales” (Herrera/González Veiguela 2010: 43; véase también Herrera/Arribas 2008). En esta su primera novela, el autor venía a mostrar, además, que, “aparte del realismo, hay otras maneras de narrar el narcotráfico en México” (Parra 2005: 80), que existen fórmulas narrativas que, eludiendo lo meramente documental, la urgencia de lo periodístico o la ineficacia y el hastío de ciertos enfoques simplistas (Lemus 2005), hacen posible el ensayo de recreaciones literarias más lúcidas del fenómeno. Y, así, en su primera novela optó por la modalidad de la fábula y aplicó formas de presentación indirecta como la de hurtar términos que apuntaran de modo patente a un contexto inmediato (vocablos tales como *narcotráfico*, *drogas*, *México*, *Estados Unidos...*), recurso de elisión que razona Herrera del siguiente modo:

Esas omisiones fueron una decisión consciente previa al inicio de la escritura. Aunque la frontera y el narcotráfico fueron materia prima del libro, no quería recurrir a un léxico que, a fuerza de ser manoseado hasta el cansancio, ya sólo remite a clichés, a discursos estructurados desde el poder o los medios pasivos. Aunque mentara las drogas, no quería hacer una “novela sobre las drogas”; aunque el lenguaje fronterizo es un insumo del texto, no quería hacer un “relato fronterizo”. Éstos son tópicos que sólo alertan al lector en vez de invitarlo a enfrentar el texto sin prejuicios (Herrera/Álvarez 2008).

Siguiendo esa misma estrategia del enfoque elusivo, en *Señales que precederán al fin del mundo* (2009)⁵, su segunda novela, Yuri Herrera también ha planteado de forma oblicua, junto a otras cuestiones, la de la violencia. Título de resonancias proféticas, vaticinador de hecatombes y escenarios calamitosos –rótulo singular, que parece augurar un texto alusivo a esos cuadros apocalípticos de los que los medios dan cuenta con harta regularidad–, el asunto de la violencia se presenta esta vez como en sordina, como procurando poner coto a su presencia abrumadora y su eventual interpretación reduccionista y banalizante. Es plausible ver en ello la toma de postura consciente y buscada del politólogo que es Herrera, conocedor y analista de los medios de comunicación de su propio país (Herrera/Flores Thomas 1998-1999). De ello da testimonio el fragmento de una entrevista entre la periodista boliviana Liliana Colanzi y el autor, que reproducimos aquí por su interés, especialmente en lo que atañe a la función de los medios:

⁵ Las citas del libro remiten a su segunda edición (Herrera 2010 [2009]). En aras de la brevedad, las referencias a este título se registran en el cuerpo del trabajo indicando únicamente el número de página entre paréntesis. El autor declaró hace algún tiempo que a esta segunda novela seguiría una tercera, con la que se cerraría una trilogía (Herrera 2009). Herrera es autor también de un libro para niños titulado *¡Éste es mi nahual!* (2007). Al margen de la novela con la que concluiría la trilogía recién mencionada, el autor anuncia también una novela extensa acerca de una matanza de mineros acaecida en Pachuca (Estado de Hidalgo) en 1920 (Herrera 2009).

Colanzi: La violencia política y social es un tema importante para los escritores mexicanos contemporáneos. ¿Cómo se puede evitar que esta violencia se convierta en un cliché sobre México?

Herrera: No se puede evitar, ahí tenemos a los monopolios de la comunicación robusteciendo constantemente el cliché, y a los voceros del gobierno –oficiales y officiosos– reduciendo el problema a un asunto policiaco. Lo que sí puede hacer el arte es ofrecer un discurso alternativo que dé cuenta de la complejidad del fenómeno, de su larga historia, sus muchas complicidades, y de la necesidad de volver a reflexionar sobre la responsabilidad de cada cual. La buena literatura que se está haciendo hoy en México –y creo que es un buen momento para la literatura nacional, que hay muchos escritores, de diferentes generaciones, escribiendo muy bien– desborda los maniqueísmos y le da profundidad al debate sobre el estado de la nación (Herrera/Colanzi 2010).

Estamos, obviamente, ante una declaración programática, que pone de relieve la posición del autor ante el problema que nos ocupa. Del peligro que entraña dejarse impactar por la balumba informativa a la que nos tienen habituados los medios y sintonizar con los estados anímicos y de opinión que ellos generan, cuando además se sospecha que actúan como pieza del engranaje del poder, o bien son instrumentalizados por él, ha hablado Yuri Herrera en varias ocasiones (Herrera 2009). Y, definiendo su elección particular, también se ha referido a la consiguiente renuncia a que la literatura cumpla un papel ancilar con respecto a los discursos dominantes en política (tanto si la literatura o en general las artes optan por secundar directamente al poder o, inversamente, se proponen simplemente refutarlo como único propósito, adoptando igualmente una conducta refleja con respecto a la agenda política) (Herrera/Mazzei 2011). Esas reservas tuvieron que acentuarse en el caso del autor cuando, tras su primera novela (2004), y justamente en la fase de gestación de *Señales que precederán al fin del mundo*, sobrevino el gran estallido de violencia que se registra tras el inicio de la presidencia de Felipe Calderón y la guerra abierta contra el narco⁶, y arreció la avalancha mediática anexa.

Obedeciendo al planteamiento general del monográfico *Violencia(s) en México*, en lo que sigue se propone una lectura de la segunda novela de Yuri Herrera, en la que se presta atención a la cuestión de la violencia. Ello se presentará en su estrecha conexión con otros asuntos que ocupan un puesto asimismo fundamental en la obra, en un intento, en definitiva, de dilucidación global del libro, que atienda también a su ideación estructural y a su particular complejidad lingüística.

⁶ Se cifra en 35.000 el número de personas fallecidas por muerte violenta en México desde fines de 2006; de ellas 5.000 no han podido ser identificadas. A la primera cifra hay que sumar la de 5.000 desaparecidos. Véase Pablo Ordaz, “En México se acabó la poesía”, en su blog América D.F., *El País*, 4-4-2011. Otras fuentes elevan la cifra a 50.000; véase Vargas Llosa (2011).

2. El doble *iter* de Makina

Señales que precederán al fin del mundo relata la historia de Makina, un personaje femenino que, saliendo de un paraje innominado que recibe el nombre genérico de “Pueblo” (enclavado presumiblemente en la mitad sur del país, en una región acaso emparentable con el Valle del Mezquital, en el Estado natal del autor, Hidalgo), emprende un viaje que habrá de llevarla a los Estados Unidos (al “gabacho”, tal como se designa al país en el libro). Su madre le ha encomendado a Makina la tarea de entregar en persona un recado al hermano de esta, el cual cruzó la frontera tiempo atrás con el propósito de hacerse cargo de una parcela de terreno que supuestamente les había legado su padre (emigrado también y desvinculado de los suyos); al menos ese fue el señuelo que empleó quien lanzó al hermano a esa aventura (un personaje, el primero, bosquejado vagamente con los atributos de un traficante, quien impuso al joven, a cambio de su ayuda, la contrapartida de contrabandear lo que suponemos un pequeño alijo de droga). La meta de Makina no es afincarse en el otro país; al contrario, la apremia el deseo de cumplir su encargo y retornar cuanto antes a su aldea, donde regenta una centralita telefónica y es persona muy apreciada por sus vecinos, gracias a sus habilidades mediadoras. El desplazamiento de la joven a los Estados Unidos la lleva inicialmente a una “Ciudadcita” (denominada así también de forma genérica), una población algo mayor que su lugar de residencia habitual. Allí asiste muy de cerca a algo parecido a un temblor sísmico. Después de ello decide acelerar su marcha de la ciudad. Antes, tendrá que rendir pleitesía a varios personajes de fama equívoca, a los que el texto llama, también genéricamente, “los duros” (12), *singularizados* con las designaciones de “señor Dobleú”, “señor Hache” y “señor Q”, retratados como caciques locales, si no directamente como capos del narco. Estos garantizan a la joven, con cuya madre, la Cora, están en deuda, su apoyo para poder burlar la frontera y brujulearla hasta su “carnal” (su hermano) tan pronto como se encuentre del otro lado. Sin embargo, uno de ellos exige su gabela, y así Makina tendrá que llevar consigo, al igual que lo había hecho su hermano, un pequeño bulto, que según deducimos contiene drogas; pero lo hace sin rechistar, porque “una no hurga en las enaguas de los demás” (19). A continuación, se traslada al “Gran Chilango” (a la Ciudad de México), donde toma el autobús (en el “camión” tiene que repeler un intento de agresión sexual) que ha de conducirla, cruzando buena parte del país, hasta la frontera norte. Al llegar allá, un personaje, Chucho –agente de uno de los “duros”–, se encarga de que franquee el río que separa ambos países (un río también innominado). En la otra orilla, y después de despojarse de su antigua ropa y vestir

otras prendas, se produce una escaramuza entre el “pollero” Chucho y un vigilante fronterizo implicado en chanchullos relacionados con el cruce clandestino de migrantes. Makina resulta herida de bala, pese a lo cual prosigue su viaje a pie por un inhóspito paraje montañoso, en el que reina un tiempo inclemente, empieza a nevar y sopla un viento glacial (unas condiciones climáticas que acompañarán en adelante los movimientos de Makina). Al descender de esa montaña, es recogida por una camioneta que la conduce a una ciudad estadounidense. Allí empieza a observarlo todo con atención y cautela. Antes de iniciar la búsqueda de su hermano, tendrá que hacer entrega al siniestro “señor Pe” –“el cuarto de los duros, [que] había huido de la Ciudadcita luego de una guerra territorial con el señor Hache” (67), pero con quien seguía haciendo negocios– del paquete que trajo. Para ello, un anciano la guía a un estadio vacío de béisbol, cuyas filas de asientos a Makina se le aparecen como “un cerro de obsidiana erizado de pedernales, reluciente y afilado” (67). Superada con alivio tan sensible prueba, en la que ha temido lo peor (ser liquidada o violada), Makina reanuda sus indagaciones para localizar los terrenos tras de los cuales había emigrado su hermano. Eso la obliga a una errática peregrinación en el curso de la cual cruzará “ocho páramos” (77), batidos por vientos gélidos. La pesquisa se resuelve en la constatación de un fiasco, puesto que el terreno en cuestión parece no haber existido nunca. Makina reanuda la búsqueda de su hermano, después de sortear la agresión de “un gabacho pelirrojo” (81). A continuación, alguien pone a Makina sobre una pista que la lleva al domicilio de una familia estadounidense para la que al parecer había trabajado su hermano. Sin embargo, comprueba que la casa tiene nuevos propietarios. Quien la recibe allí la remite, no obstante, a una base militar en la que podría seguir un hijo de la familia, y este podría darle razón de su hermano. Al llegar al acuartelamiento, Makina constata con pasmo que el joven es, en realidad, su hermano, quien le cuenta cómo fue a parar a ese destacamento militar. Después de comprobar que la historia del terreno no era sino una quimera, una familia estadounidense le propuso al hermano de Makina adoptar, a cambio de dinero, la identidad de un hijo de esa familia, que, en un arrebato juvenil, se había alistado como voluntario en el ejército (“para probarse como hombre” [98]) y estaba a punto de ser destinado a una región en guerra. El hermano de Makina se aviene al trato, la suplantación de personalidad sale adelante, de modo que el hermano logra enrolarse y participa en una acción bélica en el extranjero. A su retorno a los Estados Unidos, la familia cumple a regañadientes lo convenido, y el hermano decide seguir en las filas del ejército. Después de ese relato, Makina entrega a su hermano un escueto

mensaje (el encargo originario de su madre) en el que se le pide que retorne a casa, pese a haberse volatizado la ilusión de encontrar la parcela de terreno de la que quería tomar posesión (“la tierra prometida” [76]). Se despiden ambos hermanos, y Makina emprende el camino de regreso, pero súbitamente se ve envuelta en una batida policial, de la que logra zafarse después de neutralizar a un agente de policía que está ensañándose con un grupo de inmigrantes. Eso lo logra Makina componiendo un sarcástico alegato autoexecratorio, que el policía lee en voz alta, después de lo cual deja de humillar al grupo que mantenía retenido. Resuelto ese obstáculo, reanuda la marcha y, para su sorpresa, se reencuentra con Chucho. Este la guía por un dédalo de calles, hasta llegar a una casucha. Chucho y Makina se despiden a la puerta y la muchacha ingresa en ese lugar. Después de descender por una escalera, accede a un extraño antro, encima de cuya entrada “había un cartel que decía *Jarcha*” (117). En medio del desconcierto, un hombre le entrega algo parecido a un pasaporte (“Allí estaba ella, con otro nombre y otra ciudad de nacimiento. Su foto, nuevos números, nuevo oficio” [118-119]). Tras unos instantes de pánico, parece serenarse, y todo concluye, tras una breve rememoración recapitulatoria, con una enigmática iluminación:

evocó a su gente como a los contornos de un paisaje amable que se difumina, el Pueblo, la Ciudadcita, el Gran Chilango, aquellos colores, y entendió que lo que le sucedía no era un cataclismo; lo comprendió con todo el cuerpo y con toda su memoria, lo comprendió de verdad y finalmente se dijo Estoy lista cuando todas las cosas del mundo quedaron en silencio (119).

La obra, vertebrada según el clásico patrón de la búsqueda, está dividida en nueve capítulos, cuya titulación, exceptuando la del primero, recuerda a la letra las nueve etapas de acceso al reino de los muertos de las culturas mexicas (el Mictlán, ubicado en el norte), tal como fueron fijadas por la incipiente etnología en época de fray Bernardino de Sahagún (Sahagún 1981: 325-328) y sistematizadas por la antropología y los estudios indigenistas en el siglo XX. Desde luego, esa pauta estructural puede pasar desapercibida en una primera lectura, puesto que, según se ha mostrado, el libro despliega una arboladura argumental hasta cierto punto verosímil, partiendo de presupuestos realistas de intelección⁷. Sin embargo, el efecto inicial que causan los rótulos de los capítulos (se reproducen en la columna final del cuadro comparativo que figura un poco más adelante) es, sin duda, desconcertante. Algunos términos consabidos (como el de “obsidiana”, o la referencia a “El lugar donde son comidos los corazones de la gente”, o la mención de “La serpiente que aguarda”) ponen sobre aviso, de

⁷ Se ha optado por una presentación tan detallada de la trama con el objeto de resaltar precisamente ese factor.

inmediato, al lector menos familiarizado con los referentes indígenas y lo persuaden de que rótulos tan singulares pueden estar celando (y a la vez mostrando) alguna alusión a mitologías prehispánicas. Por lo demás, el propio autor no ha dejado de suministrar claves orientativas a ese propósito en varias ocasiones:

Mientras estaba en Berkeley aproveché algunos cursos para investigar temas que podían servirme más adelante en mi escritura; en un curso de literatura colonial leí mucho sobre la cosmovisión mexicana, rastree los pocos textos sobrevivientes que hablan sobre el descenso a Mictlán y utilicé la estructura de esa narrativa a la vez que incorporaba algunas imágenes y símbolos de aquella cultura. No puedo afirmar que haya comprendido el significado exacto de esa narrativa, ni de los símbolos y de las imágenes: lo que intentaba era tomar ese objeto, utilizarlo para mis fines y desde esa práctica construirle nuevos significados (Herrera/Amadas/García/Velasco 2010: 39).

Asombra la franqueza de la declaración, que pone al descubierto no solo el plan constructivo de la obra y en general el programa estético del autor sino también el carácter –digamos– libresco de su aproximación a las representaciones precortesianas, que un intelectual de principios del siglo XXI afronta ya como un complejo de ideas más bien arcano, cuando no ignoto (y ello pese a los esfuerzos desarrollados a lo largo del siglo XX, en la pedagogía nacional mexicana, por divulgar los resultados de la investigación indigenista) y en todo caso como cantera de la que poder extraer unos materiales que serán resemantizados en función de un determinado designio estético. No obstante esas circunstancias de restitución del legado prehispánico, no hay por qué creer que la elección del modelo estructural mencionado viene decidida tan solo por razones arbitrarias o de índole ornamental, o por una mera adhesión vagamente sentimental a ese complejo de ideas. ¿Cabe pensar que con su decisión el autor reconoce que tales sistemas de creencias aún poseen virtualidades gnoseológicas y pueden servir de instrumentos con capacidad explicativa y dilucidadora? Aunque modestamente Yuri Herrera haya expuesto, en relación con la cuestión del Mictlán, su intención de servirse de ese imaginario para dotarlo de nuevos sentidos desde coordenadas del presente y sin ánimo de postular la latente pervivencia a lo largo de los siglos de cosmovisiones que son sentidas en la actualidad como representaciones impenetrables (Herrera/Jiménez 2010), sobre la motivación última de esa elección seguramente merecería seguir reflexionando. Lo cierto es que el autor da muestras de cautela en su manera de plantear el relato mítico como sustrato de su historia, consciente –al igual que otros autores de las últimas generaciones– del modo en que esa impregnación mítica fue ya en la literatura latinoamericana de fines del siglo XX una marca de fábrica repudiada (especialmente, a propósito de ejemplos literarios epigonales del llamado

realismo mágico), por haber representado durante años una exigencia constitutiva de las expectativas lectoras eurocéntricas. Pese a todo, una recuperación cautelosa de la cuestión mitológica es perceptible en algunos exponentes de la narrativa latinoamericana del último decenio. Por referirnos solo al asunto particular de las imágenes del Mictlán, la novela de Yuri Herrera se alinea junto a títulos relativamente recientes como *El testigo* (2004), de Juan Villoro, o *Mantra* (2001), del argentino Rodrigo Fresán⁸.

Ahora, con el objetivo de ahorrar mostraciones y cotejos más prolijos, permítase presentar a continuación un cuadro en el que se ponen de manifiesto las palmarias correspondencias entre las descripciones del acceso gradual al Mictlán –tal como las reconstruyó la antropología– y la trasposición literaria de motivos, imágenes, términos literales y pruebas iniciáticas de aquel relato mitológico que realiza Yuri Herrera en su novela. Se apreciará así el procedimiento seguido por el autor en la recepción y adaptación de esa fuente del patrimonio prehispánico:

SAHAGÚN ⁹	ROBELO ¹⁰	‘MICTLÁN’ ¹¹	HERRERA
			<i>1. La tierra</i>
7° Atravesar a lomo de un perro el Río	1° Pasar el vado o sea cruzar el	1. Apanohuaia o Itzcuintlan: Aquí	<i>2. El pasadero de agua</i> Chucho, el encargado de cruzar el

⁸ No se perciben analogías –exceptuando, claro está, la compartida conciencia alerta en lo relativo al empleo del patrón mitológico– entre el método seguido por Herrera y el adoptado por Fresán en *Mantra*, en que a juicio de Dunia Gras se practica una “saturación paródica del mito” (Gras 2006: 89). El proceder de Herrera es más bien emparentable con el de Juan Rulfo en *Pedro Páramo* (1955), obviamente el hipotexto (Genette 1989: 14) sobre el que se dibuja *Señales que precederán al fin del mundo*. Los ecos de Rulfo son, sin duda, deseados, como salta a la vista en el capítulo 2, cuando el hermano de Makina notifica del siguiente modo a su familia su decisión de pasar a los Estados Unidos para recuperar el terreno que supuestamente les había dejado en herencia su padre: “a la noche el hermano había vuelto diciendo Me voy a reclamar lo nuestro” (31-32), donde resuenan las palabras del inicio de *Pedro Páramo*: “No vayas a pedirle nada. Exígele lo nuestro” (Rulfo 1985: 64). Una semejanza de más largo alcance es, claro está, la que puede establecerse entre el Mictlán y el inframundo que podría representar Comala en la novela Rulfo, tal como fue estudiada, por ejemplo, por Lienhard (1983) o Stanton (1988). Bencomo (2010), comentarista de la novela de Herrera, ha reparado lógicamente en este parentesco. Otras notas de lectura sobre *Señales...* son las de García Ramos (2009), Obiol (2009) y Wolfson (2011).

⁹ Véase Mendoza (1962: 81), donde se resume la información acopiada por fray Bernardino de Sahagún acerca del Mictlán en su *Historia general de las cosas de Nueva España*; véase Sahagún (1981: 325-328). Se advertirá que el orden de esas nueve estaciones que preceden a la llegada al Mictlán difiere en Sahagún del que presentan fuentes tales como las de Rodelo. Los diversos motivos alusivos a la orografía, condiciones climáticas, fauna, etc. son, no obstante, perfectamente equivalentes.

¹⁰ Mendoza (1962: 81) también sistematiza las observaciones de Cecilio A. Robelo que en torno al Mictlán figuran en su *Diccionario de mitología náhuatl* (Robelo, 1905, 1911; con numerosas reediciones a lo largo del siglo XX).

¹¹ Véase el artículo ‘Mictlán’ en Wikipedia (<http://es.wikipedia.org/wiki/Mictl%C3%A1n> [15-11-2011]). Se aduce aquí una fuente informativa sin sanción académica como lo es la de Wikipedia en razón de las pasmosas correspondencias léxicas que establece con el texto de Herrera, en el bien entendido de que el artículo ‘Mictlán’ pudo ser elaborado con posterioridad a la publicación de *Señales que precederán al fin del mundo*.

<p><i>Chiconahuapan.</i></p>	<p><i>Río Apanoyan.</i></p>	<p>había un río caudaloso, la única manera de cruzarlo era con ayuda de Xólotl. Si en vida no se había tratado bien a algún perro, el muerto se quedaba en esta dimensión por la eternidad.</p>	<p>río con Makina: <i>Los primeros metros fueron fáciles. Makina alcanzaba a tocar fondo y sentía las piernas de él [Chucho] entreverándose con las suyas al avanzar [...]. Pero entonces el fondo del río se agazapó y una corriente helada comenzó a empujarles los pies como si fuera algo vivo y terco. Rémele, dijo Chucho, Makina ya lo hacía pero la cámara se arrastraba con la corriente como si fuera a la deriva [...] habían llegado a la otra orilla y la cámara se perdía en la corriente como si tuviera algún mandado urgente que cumplir (cap. 2, 42-43).</i></p> <p><i>Chucho: No he dejado de estar pendiente de usted, sé dónde ha andado y lo duras que se las ha visto (cap. 9, 116).</i></p>
<p>1° Atravesar en medio de dos sierras que están encontrándose una con la otra.</p>	<p>2° Pasar desnudo entre dos montañas que chocan: <i>Tepenemonamictia.</i></p>	<p>2. Tepectli Monamictlan: <i>Lugar donde los cerros chocan entre sí.</i></p>	<p>3. <i>El lugar donde se encuentran los cerros</i></p> <p><i>distinguió dos montañas chocando al fondo del paisaje: como venidos de sépala y hacia quién sabe dónde se habían encontrado en ese punto intenso de la nada y persistían en toparse escandalosamente (cap. 3, 47)</i></p> <p><i>Makina comenzó a desvestirse de espaldas a Chucho [...]. Se quitó el pantalón. Se quitó también las bragas y el sostén aunque eso no se lo había indicado Chucho, y permaneció así, mirando la ropa extendida sobre el catre (cap. 3, 51)</i></p>
	<p>3° Atravesar el cerro erizado de pedernales: <i>Iztépetl.</i></p>	<p>3. Iztepetl: <i>Cerro de navajas.</i> Este lugar se encontraba erizado de pedernales.</p>	<p>4. <i>El cerro de obsidiana</i></p> <p><i>Al fondo, de súbito se le vino encima una hondonada de hermosuras rivales: la sima un inmenso diamante verde que ondulaba en su propio reflejo; arriba, abrazándolo, decenas de miles de asientos negros plegados, como un cerro de obsidiana erizado de pedernales, reluciente y afilado</i></p>

			(cap. 4, 66-67).
<p>5° Atravesar ocho collados.</p> <p>6° Cruzar por donde el viento frío corta como navajas.</p>	<p>4° Pasar por ocho collados en donde nieva constantemente: <i>Cehuecayan</i>.</p> <p>5° Cruzar los ocho páramos donde el viento corta como navajas: <i>Itzehecayan</i>.</p>	<p>4. Izteecayan: <i>Lugar en el que sopla el viento de navajas</i>. Este era un sitio con una sierra compuesta de ocho colinas y nevaba copiosamente.</p>	<p>5. <i>El lugar donde el viento corta como navaja</i></p> <p><i>Al llegar a la cima del columpio entre las dos montañas comenzó a nevar. Makina nunca había visto la nieve y lo primero que se le ocurrió al pararse a ver la lluvia de cristales leves fue que algo se estaba quemando (cap. 4, 61).</i></p> <p><i>Hasta que la borrasca gélida la hizo [a Makina] meterse al cuarto de un cajero automático, donde se enroscó como un perro y al cabo de muchos temblores de hueso concilió el sueño y soñó que escalaba uno, dos, tres, siete collados, y cuando alcanzaba la cima del octavo la despertó el desdén atronador del pelirrojo (cap. 6, 82).</i></p>
<p>4° Atravesar ocho páramos.</p>	<p>5° Cruzar los ocho páramos donde el viento corta como navajas: <i>Itzehecayan</i>.</p>	<p>5. Paniecatocoyan: <i>Lugar donde los cuerpos flotan como banderas</i>. Este lugar estaba al pie de la última colina del Izteecayan y ahí empezaba una zona desértica muy fría, compuesta de ocho páramos que había que recorrer.</p>	<p>6. <i>El lugar donde tremolan las banderas</i></p> <p><i>Al carajo todo, pensó, al carajo éste y aquél, al carajo todas estas chingaderas, voy a colgarme de un poste y a dejar que el viento me azote como a un trapo, voy a ponerme a llorar y luego yo también voy a irme al carajo (cap. 6, 87).</i></p> <p><i>Camino de la base militar Makina pasó frente a un edificio en cuyas escalinatas había mucha gente con banderas multicolores (cap. 6, 89).</i></p> <p><i>Siguió su camino rumbo al poniente, y al cabo de muchas cuadras divisó otra conglomeración de banderas, también bonitas pero muy alineadas y todas de un solo tamaño (cap. 6, 91).</i></p> <p><i>Ocho veces preguntó antes de dar con el sitio y cada vez la pobre respuesta era un páramo que la metía en otro páramo (cap. 5, 75).</i></p> <p><i>Había sido más difícil de lo que toma enunciar ocho páramos. Surcar en solitario el frío con el puro rescoldo que la animaba por</i></p>

			<p><i>dentro (cap. 5, 77).</i></p> <p><i>Bolsa de escoria, escuchó cuando subía [en sueños] al octavo collado, desde el cual, estaba segura, avistaría a su hermano (cap. 6, 81).</i></p> <p><i>Hasta que la borrasca gélida la hizo [a Makina] meterse al cuarto de un cajero automático, donde se enroscó como un perro y al cabo de muchos temblores de hueso concilió el sueño y soñó que escalaba uno, dos, tres, siete collados, y cuando alcanzaba la cima del octavo la despertó el desdén atronador del pelirrojo (cap. 6, 82).</i></p>
		<p>6. Timiminaloayan: <i>El lugar donde flechan. Aquí se decía que era un sendero en cuyos lados manos invisibles enviaban puntiagudas saetas hasta acribillar a los pasantes.</i></p>	<p><i>No es [la guerra] como en las películas, dijo [...]. Te pasas días y días encerrado y parece que no sucede nada hasta que un día sales pero no sabes contra quién peleas ni dónde te los vas a encontrar. Nomás de repente te enteras de que tu cuate se murió esa mañana sin que nadie supiera de dónde vino la bala, o te topas con una bomba que nadie vio arrojar, que estaba ahí esperándote (cap. 7, 100).</i></p>
<p>3° Pasar por donde está la lagartija verde llamada <i>Xochitónal</i>.</p>	<p>7° Cruzar un agua negra donde existe la lagartija <i>Xochitónal</i>.</p>	<p>7. Teocoyocualloa: <i>Lugar donde las fieras se alimentan de los corazones. En este pasaje, una fiera salvaje abría el pecho del difunto para comerle el corazón, ya que sin este órgano, la persona caía en un charco donde era ferozmente perseguida por un caimán.</i></p>	<p>7. <i>El lugar donde son comidos los corazones de la gente</i></p> <p><i>Se inclinó [el hermano] hacia ella, y mientras le daba un abrazo dijo Dale un beso a la Cora. Lo dijo del mismo modo en que le dio el abrazo, como si no fuera su hermana a quien abrazaba, como si no fuera su madre a quien mandaba besar, sino como una fórmula educada. Fue como si le arrancara el corazón, como si se lo extirpara limpiamente y lo pusiera en una bolsa de plástico y lo guardara en el refrigerador para comérselo después (cap. 7, 104).</i></p> <p><i>Aún había luz mas el cielo ya se oscurecía, como un inmenso charco de sangre que se seca (cap. 5, 76).</i></p> <p><i>En un lote baldío y encharcado de agua negra, había media docena de hombres de rodillas y mirando al</i></p>

			<i>suelo. Todos eran o parecían paisanos. Makina tomó su lugar al lado de ellos. // Así que piensan que pueden venir y ponerse cómodos sin ganárselo, dijo el policía, Pues les tengo noticias, hay patriotas que estamos vigilando y les vamos a dar una lección (cap. 8, 107)</i>
		8. Izmictlan Apochcalolca: <i>El camino de niebla que enceguece</i> ; en este lugar. Se tenían que vadear nueve ríos antes de llegar al sitio donde le esperaba su descanso mortal.	<i>La tarde se nubló hasta que fue imposible ver más allá del paso siguiente (cap. 9, 115).</i>
2° Pasar el camino por donde está una culebra guardándolo.			8. <i>La serpiente que aguarda</i> <i>Así que piensan que pueden venir y ponerse cómodos sin ganárselo, dijo el policía, Pues les tengo noticias, hay patriotas que estamos vigilando y les vamos a dar una lección (cap. 8, 107)</i> <i>Por el rabillo del ojo Makina veía cómo asomaba la lengua del policía al hablar, muy rosada y puntiaguda (cap. 8, 108).</i>
8° Presentar sus ofrendas a <i>Mictlantecuhtli</i> . 9° Alcanzar, después de cuatro años, los Nueve Infiernos: <i>Chicunaumíctlan</i> . ¹²	9° Llegar al <i>Itzmitlanapochca locan</i> o sea la cámara donde radica <i>Mictlantecuhtli</i> .	9. Chicunamictlan: Aquí las almas encontraban el descanso anhelado. Era el más profundo de los lugares de los señores de la muerte.	9. <i>El sitio de obsidiana, donde no hay ventanas, ni orificios para el humo</i> <i>Al cabo de cuatro giros en espiral llegó a otra puerta atendida por una mujer vieja y guapa, de larguísimas uñas blancas y rostro empolvado, que traía un prendedor en forma de mariposa deteniéndole</i>

¹² Sahagún reconstruye una oración funeral mexicana en los siguientes términos: “¡Oh, hijo!, ya habéis pasado y padecido los trabajos de esta vida; ya ha sido servido nuestro señor de os llevar, porque no tenemos vida permanente en este mundo y brevemente, como quien se calienta al sol, es nuestra vida; hízonos merced nuestro señor que nos conociésemos y conversásemos los unos a los otros en esta vida y, ahora, al presente ya os llevó el dios que se llama *Mictlantecuhtli*, y por otro nombre *Aculnahuácatl* o *Tzontémoc*, y la diosa que se dice *Mictēcacihuatl*, ya os puso por su asiento, porque todos nosotros iremos allá, y aquel lugar es para todos y es muy ancho, y no habrá más memoria de vos; y ya os fuisteis al lugar oscurísimo que no tiene luz, ni ventanas, ni habéis más de volver ni salir de allí, ni tampoco más habéis de tener cuidado y solicitud de vuestra vuelta” (Sahagún 1981: 325). La secuencia final del proceso se describe así: “y así en este lugar del infierno que se llama *Chicunaumictlan*, se acababan y fenecían los difuntos” (Sahagún 1981: 327).

			<p><i>los lienzos del vestido.</i></p> <p><i>El antro era como el cuarto de un sonámbulo: concreto y distante, algo irreal pero vivido; había mucha gente, muy tranquila, todos fumaban, y aunque no se veían troneras ni se percibían corrientes de aire el aire no era hediondo (cap. 9, 118).</i></p>
--	--	--	--

Valiéndose de la falsilla del relato mexicana del descenso al inframundo –proceso escalonado en nueve estadios consecutivos–, Herrera está recalcando, así pues, el carácter mítico del viaje de Makina, lo que autoriza una lectura según la cual el itinerario que traza la novela sería, en realidad, el de la difunta muchacha (digamos, convencionalmente, el del alma de Makina), quien no sobrevive al cataclismo sísmico del inicio de la novela y emprende a partir de ese instante un *iter* escatológico que habrá de llevarla por sus pasos, tras ir cubriendo etapas y superando las pruebas correspondientes, a la morada de los difuntos (Soustelle 1993: 361; Lanczkowski 1989: 61-66; Taube 1994: 63-66). Recuérdese que las primeras palabras del texto destacan el motivo de la muerte, si bien siembran, a la par, dudas acerca de si el personaje sucumbe al seísmo o no, y nos instalan en definitiva, desde el inicio mismo de la novela, en un ámbito de inseguridades:

Estoy muerta, se dijo Makina cuando todas las cosas respingaron; un hombre cruzaba la calle a bastón, de súbito un quejido seco atravesó el asfalto, el hombre se quedó como a la espera de que le repitieran la pregunta y el suelo se abrió bajo sus pies: se tragó al hombre, y con él un auto y un perro, todo el oxígeno a su alrededor y hasta los gritos de los transeúntes. Estoy muerta, se dijo Makina, y apenas lo había dicho su cuerpo entero comenzó a resistir la sentencia y batió los pies desesperadamente hacia atrás, cada paso a un pie del deslave, hasta que el precipicio se definió en un círculo de perfección y Makina quedó a salvo (11).

Son esas líneas esencialmente ambiguas del arranque de la novela las que permiten a ver en la historia de Makina un discurso dúplice o, dicho en términos más precisos, disémico (en el sentido de que permite la intelección simultánea de dos hipótesis supuestamente incompatibles). Desde luego, en un primer acercamiento al texto, todo parece estar dando cuenta del desplazamiento en vida de Makina, aun si se lo quiere dotar de características míticas, entendiéndolo como un viaje de iniciación –a la manera de un *Bildungsroman*, digamos–, un viaje que ha de obrar una transformación fundamental en el personaje protagonista, a fuerza de enfrentar unas experiencias turbadoras, pero plenamente

comprensibles del lado de los vivos. Sin embargo, en una segunda lectura, después de advertir la estructura subyacente de la que se ha servido Herrera para representar las distintas etapas del viaje de Makina, es lícito preguntarse (a la vista también de algunos indicios sutiles que no llaman la atención sino *a posteriori*) si no estaremos asistiendo literalmente al viaje de ultratumba de Makina, víctima mortal del siniestro de las líneas iniciales del libro, presentado de forma vaga como un corrimiento de tierras (un socavón en una calle) o un terremoto. Los mencionados indicios son detalles como el siguiente, que figura a muy pocas líneas de distancia de la cita anterior:

Era la primera vez que le tocaba locura telúrica. La Ciudadcita estaba cosida a tiros y túneles horadados por siglos de voracidad platera y a veces algún infeliz descubría por las malas lo a lo pendejo que habían sido cubiertos. Algunas casas ya se habían mandado mudar al inframundo, y una cancha de fut, y media escuela vacía. *Esas cosas siempre le suceden a los demás, hasta que le suceden a uno, se dijo* (11-12; la cursiva es mía).

También se cuenta entre estos pasajes (deliberadamente) equívocos el hecho de que en el capítulo 3 Makina reciba un disparo en un costado, acaso una herida de escasa consideración, pero que extrañamente no requiere ningún tipo de cura, lo que resultaría poco verosímil en el mundo de los vivos: “La bala le había penetrado y jarchado entre dos costillas sin interesarle el pulmón, como si se hubiera arrojado contra su piel para no atorarse en el cuerpo. Podía ver el canal de su trayectoria *pero no le dolía y apenas sangraba*” (55; la cursiva es mía). Ello apunta a una suspensión de la lógica consuetudinaria, solo atendible en un ámbito de irrealidades ultraterrenas. Causan asombro también las referencias a la orografía montañosa del área fronteriza y sobre todo la insistencia en unas condiciones climáticas en que se desenvuelve toda la andadura de Makina al otro lado de la frontera (en especial, la nieve), que evocan no pocos momentos de irrealidad. Un detalle posterior de sentido análogo puede verse en el capítulo 7, cuando a propósito del reencuentro entre los hermanos se desliza de forma sibilina la siguiente frase: “Ninguno de los dos reconoció de inmediato al espectro que tenía delante” (96). El propio contenido del mensaje que transmite Makina a su hermano –en realidad, el objeto declarado del viaje de la protagonista, en el curso del cual tiene que arrostrar no pocas penalidades– también representa, en su laconismo extremo (“Ya devuélvase, no esperamos nada de usted” [104]), una llamada de atención destinada acaso a resaltar que nos encontramos en un espacio ajeno al de los vivos, donde un encargo de esas características sería en el fondo superfluo, o por lo menos poco creíble. Cuando, en el capítulo final, Makina desciende al antro sin ventanas donde parece concluir su historia (último círculo

en su descenso al infierno, hasta cuya puerta lo acompaña su particular Virgilio, el psicopompo Chucho)¹³, leemos que “el correr enérgico de ríos subterráneos [...] le recordó que hacía mucho no se había bañado, y sin embargo *no estaba sucia ni olía mal –no olía a nada–*” (118; la cursiva es mía), lo que sugiere la condición incorpórea (o la corporeidad ultramundana) de Makina. Las ya citadas líneas finales de la novela vienen a recalcar la misma incertidumbre del inicio del texto; en ellas resuenan ahora palabras y situaciones del comienzo, insinuando, por tanto, la clausura de un círculo, de un ciclo: “entendió que lo que le sucedía no era un cataclismo; lo comprendió con todo el cuerpo y con toda su memoria, lo comprendió de verdad y finalmente se dijo Estoy lista cuando todas las cosas del mundo quedaron en silencio” (119). Si no erramos por sutilismo, puede percibirse en estos ejemplos (y en otros que no se comentan por no alargar la demostración)¹⁴ marcas (*señales*, valga la expresión)¹⁵ que dan crédito a la isotopía de la Makina difunta¹⁶. No obstante, la lectura reiterada de la novela nos deja en situación dilemática –y ese es seguramente el propósito del autor–¹⁷, puesto que no logramos decidirnos taxativamente por la hipótesis de lectura que

¹³ Poco antes, este le asegura a Makina: “No he dejado de estar pendiente de usted, sé dónde ha andado y lo duras que se las ha visto” (116).

¹⁴ Véanse, por ejemplo, las referencias al resurgir “de sus propias cenizas” (87). Poco después del siniestro inicial, leemos, en frase en cierto modo equívoca: “Sentía la tierra hasta debajo de las uñas como si ella se hubiera ido por el hoyo” (13). Es también de efecto desconcertante, por su carácter sentencioso (y por su ambigüedad), el augurio que formula el señor Q ante Makina, un vaticinio que más tarde se revelará certero: “Vas a cruzar, repitió el señor Q, y ahora sonaba a orden, Vas a cruzar y vas a mojar te y vas a rifártela contra gente cabrona; te desesperarás, cómo no, verás maravillas y al final encontrarás a tu hermano, y aunque estés triste llegarás a donde debes llegar. Una vez que estés ahí, habrá gente que se encargará de lo que necesites” (22). Un indicio acerca del carácter ultramundano del viaje de Makina lo aporta también la siguiente frase, de interpretación equívoca (¿se refiere a quienes no salen con vida del área fronteriza –como es el caso de un personaje retratado en ese capítulo (47-48)– o a Makina, ya difunta?): “Morrales. Que se lleva la gente a la que aquí se le acaba la vida” (55).

¹⁵ Como si el título estuviera proporcionando una clave de interpretación, las *Señales que precederán al fin del mundo* podrían ser en realidad las que suministra el texto acerca de las distintas etapas del viaje final o escatológico de Makina. A la pregunta de un lector acerca del porqué de un título “tan apocalíptico”, contesta Yuri Herrera: “Tiene que ver con lo que sufre el personaje, que abandona sus sabores, sus olores, su tierra, sus seres queridos; finalmente, su cuerpo, pero también es un título que le apuesta a que el lector encuentre un significado acorde con su lectura” (Herrera 2009). Lo cierto es que a su historia planeada sobre la plantilla de la cosmovisión precortesiana Herrera le impone un rótulo de raigambre neotestamentaria (también había *armónicos* evangélicos, por cierto, en la fórmula titular de su primera novela, *Trabajos del reino*) o, en sentido parecido, uno análogo al de un opúsculo de religiosidad popular barroca –o de astrología judiciaria, si se quiere–, como si estuviera maridando (o superponiendo, o comoquiera que sea) la indígena con la otra tradición constitutiva de México: la cristiana, en su variante popularista de entronque barroco.

¹⁶ Elementos paratextuales, como la ilustración de la portada del libro –en la edición de la colección ‘Largo Recorrido’, por la que citamos–, en la que aparece la puerta de un comercio que ostenta el rótulo de “Sta. Muerte” en su fachada (una hierbería, esto es, una tienda en la que se venden objetos devocionales relacionados con el culto popular a la Santa Muerte) y da acceso a un interior en penumbra, refuerzan la hipótesis de lectura a la que nos venimos refiriendo.

¹⁷ El propio Herrera ha sido explícito a este respecto: “La novela permite dos lecturas: una más llana, que es el viaje de una mujer en busca de una persona querida que descubre un mundo. Y otra, que es el viaje de un muerto que no sabe que está muerto” (Herrera/Erlan 2011).

sostiene que Makina está muerta o por la otra –la percibida a bote pronto–, según la cual la muchacha es un personaje de carne y hueso, cuya historia debe entenderse como un conjunto de sucesos desarrollados en la realidad de aquende el mundo y en la que el subtexto mitológico relativo al Mictlán solo pretendería enfatizar, por analogía, el carácter penoso del viaje y las dotes y habilidades de la protagonista para enfrentarse a una serie de duras pruebas¹⁸. Los dos planos se solapan en la novela, y esa convergencia nos deja una sensación irresoluble de incertidumbre. Por ello, acaso no tenga sentido obligarse a optar dogmáticamente por una u otra lectura, y de hecho sospechamos que esa pudo ser la intención del autor. Texto profano y palimpsesto sacro o ultramundano forman una unidad, se encuentran íntimamente entrelazados. De ahí que se haya hablado anteriormente de disemia, con lo que se quería indicar la integración inextricable (solamente discernible desde una perspectiva analítica) de ambas redes isotópicas. La novela representaría, en ese sentido, una anfibología mantenida por extenso. No hay que ver en ello aporía: aquí el dilema no inmoviliza, sino que lanza por dos sendas interpretativas compaginables y no tan distantes a fin de cuentas.

Las observaciones anteriores sobre la tectónica del texto resultarían, desde luego, insuficientes si no se prestara atención a un factor fundamental en la novela que está íntimamente ligado a la cuestión precedente, y es el de que los procedimientos verbales que se ponen en juego en el texto y los efectos que se logran con ello. El protagonismo del lenguaje en la novela es palmario. Estamos muy lejos de un uso meramente fungible del idioma, encaminado al simple cometido de transmitir ideas. El trabajo que ha planteado el autor en ese aspecto es verdaderamente exigente. No hay nada romo en las formas expresivas que exhibe la voz narradora que da cuenta de toda la historia. Cabe decir, en primer lugar, que ese narrador, si bien es, en principio, una instancia independiente del personaje de Makina, la focaliza en todo momento, sin perderla de vista en ningún instante (desde luego, una peculiaridad del texto), y parece contagiarse, en gran medida, de los modos expresivos de la joven, de sus recursos imaginativos, de las circunvoluciones de su actividad mental (de su *forma mentis*). De tal manera que el discurso del locutor narrativo se nos antoja, en buena parte de la novela, como pantalla o trasposición del flujo verbal y de las inflexiones de pensamiento de Makina, y ello no porque incurra con asiduidad en el empleo del tradicional

¹⁸ La dedicatoria de la obra (“Para mi abuela Nina, mi tía Esther y mi tío Miguel, en camino” [7]) deja entrever, además, un trasfondo biográfico en relación con la familia del autor.

estilo indirecto libre¹⁹ o de alguna forma de monólogo interior errático. No: el discurso del narrador registra en cierto modo la fluencia verbal, en general ordenada, de Makina. Lo que resulta llamativo en él es, eso sí, la frecuente patentización de lo que intuimos es el idiolecto de la muchacha. Y, así, el lenguaje del narrador se sustancia en un conjunto de formulaciones que muestran una extraordinaria inventiva verbal. Entre ellas abundan los símiles deslumbrantes²⁰ y fórmulas de libre ideación de gran expresividad, logradas por metaforización²¹ o mediante desvíos metonímicos en la denotación²² y otros (intencionales) desajustes léxicos muy calibrados e ingeniosos²³. Esas quiebras y reajustes expresivos a que tan proclive es la voz narradora tienen su correspondencia gráfica en la ausencia de las marcas características o tradicionales del estilo directo: el discurso narrativo aloja con toda naturalidad interludios en estilo directo, señalados por lo general mediante el mero uso de mayúscula en el inicio de la interpolación del parlamento directo. Otros modos expresivos de

¹⁹ Los ejemplos de ello son más bien esporádicos (61, 65, 68).

²⁰ Símiles, en ocasiones, ligados a llamativos procedimientos de animalización, como en el siguiente ejemplo: “El señor Hache sonrió de modo siniestro, con la misma naturalidad con que entrelazaría las piernas una serpiente disfrazada de hombre” (17); “empezaron a aparecer más hombres [...], todos negros, pero unos más negros que otros, unos afilados como si hubieran crecido en un monte airoso, otros inflados cual seres acuáticos [...]. Todos mirándola y caminando hacia ella, tranquilos, suaves pero con claro visaje de cabrones” (67). Hablando de otro de los capos, el simil adopta otra forma, también sumamente original: “a veces prefería las palabras brutas del señor Hache y sin duda el fiesterismo lento con que hablaba el señor Dobleú; pero con el señor Q no había desperdicio, era siempre como si brotaran piedras de su boca, aunque no supiera exactamente qué significaba cada una” (23). En otras ocasiones, la comparación se combina con la prosopopeya: “y la cámara se perdía en la corriente como si tuviera algún mandado urgente que cumplir” (43); “como si [la bala] se hubiera arrimado contra su piel para no atorarse en el cuerpo” (55); “excavadoras hurgando el suelo obstinadamente como si tuviesen que vaciar la tierra con urgencia” (78). En otros casos, la comparación adquiere formas realmente intrincadas, en el deseo de dar cuenta de ciertas formas de retorcimiento mental: “el chofer se volvía a mirarla cada tanto, como con ganas de que ella intentara hacerle la plática para negársela, pero a Makina no le interesaba el reto” (62). De unos recién casados se dice que “largaban lágrimas, como flores de ojos” (90). El simil confina a veces con sorprendentes asociaciones: “Eran apenas dos muchachitos de bigote tierno y entusiasmo de primer viaje” (33).

²¹ Valgan como ejemplo estas líneas, en que a la metáfora se suma una forma peculiar de símil, encaminado todo a la descripción desautomatizadora (por antítesis) de sensaciones de extrañeza: “Makina nunca había visto la nieve y lo primero que se le ocurrió al pararse a ver la lluvia de cristales leves fue que algo se estaba quemando” (61). “Surcar en solitario el frío con el puro rescoldo que la animaba por dentro” (77).

²² “era un cuarto muy amplio con quince o veinte literas en las que se amontonaba gente de muchas lenguas: muchachas, familias, viejos, pero sobre todo hombres solos, algunos niños solos” (37, donde *lenguas* equivaldría aproximadamente a *procedencia*). Hablando del frío, leemos: “y al cabo de muchos temblores de hueso” (82).

²³ “Makina podía sentir la mala obra flotando en el ámbito” (18; parafraseable por *podía sentir la tensión flotando en el ambiente*). “Así logró posponer el momento de las definiciones” (30; en lugar de *el momento de decidirse*). “El sujeto se enrojeció de comprensión” (50; en lugar de *al comprenderlo*). “cabrón en vigilia” (51; *cabrón que vigilaba*). “y en el mismo envión con que se echaba [...] hacia delante” (54; y *con el mismo impulso con que...*). “por si se atravesaba pachanga” (56; en lugar de *por si había pachanga* o *por si había ocasión de festejar*). Makina llevaba en su equipaje “una linterna [...] para la oscuridad que se ofreciera” (56). “se cuitaban a la distancia” (68; *rivalizaban o se desafiaban a distancia*). “palabras como trazadas en el aire” (77; *palabras de un idioma que no conocía*). “remedaba su cantadito” (81; *remedaba su tono de voz, imitaba su forma de hablar*); como en “oyó no sólo el cantadito familiar sino un timbre conocido” (82).

la voz narradora se obtienen por estilización de la lengua conversacional²⁴, del lenguaje juvenil (estos dos últimos obviamente también en los fragmentos en estilo directo)²⁵, de los registros idiomáticos populares, de la paremiología²⁶ y del lenguaje proverbial²⁷. Singulariza el lenguaje del locutor narrativo igualmente la presencia constante de unos hábitos lingüísticos basados en la alusión y la elusión²⁸, en el circunloquio²⁹ y las paráfrasis³⁰. Es característico también el empleo de fórmulas y vocablos que denotan y significan de forma solo genérica³¹ (dilatando, por tanto, la capacidad sugestiva de la materia verbal)³². Al igual

²⁴ Se da ahí el característico contraste entre formas de habla cordial (recuérdese la aparente afectividad que imprimen los diminutivos en el español de México) y modos exasperados y procaces de expresión.

²⁵ “alzó la cabeza como afirmando Simón” (62; *como diciendo que sí, como asintiendo*). “Simón, respondió el muchacho” (83; *Sí, respondió el muchacho*).

²⁶ Herrera (2010b: 17, 101).

²⁷ “Uno de los primeros que la hizo gacha después de largarse volvió al Pueblo” (48; *uno de los primeros que triunfó...*). “Dice que por qué va a dejarse si tú andas dándole vuelo a la hilacha” (89; *si tú te has lanzado a la buena vida*). En ello hay, en realidad, un uso equiparable al de los mexicanismos habituales (también presentes en la novela, como es lógico); en rigor, no puede tomarse como un recurso innovador, pero sí caracterizador del tipo de discurso del narrador. Sin embargo, lo que a simple vista parece proverbial puede tratarse sencillamente de invención, como en el siguiente ejemplo: “¿quién dice que esa no es una manera de comerse el plato frío?” (68).

²⁸ El ejemplo más patente de ese recurso consistente en hurtar ciertos nombres es el sistema de designaciones alternativas que despliega la novela en lo relativo a los tres idiomas en juego (español, lengua indígena e inglés, designados respectivamente con los sucedáneos *lengua latina*, *lengua –a secas–* y *lengua gabacha*, *gabacho* o *su lengua*), así como en el caso de los gentilicios (*paisanos* o *paisanaje*, por una parte; y *gabachos*, *gabacherío*, *nacionales*, por otra), y en el modo de referirse a las dos naciones vecinas: “A veces era gente de pueblos de por ahí la que llamaba [al locutorio telefónico de Makina] y ella contestaba en lengua [indígena] o en lengua latina [español]. A veces, cada vez más, llamaban del gabacho [los Estados Unidos]; éstos frecuentemente ya se habían olvidado de las hablas de acá y ella les respondía en el suya nueva. Makina hablaba las tres, y en las tres sabía callarse” (19). Pese a que designaciones como *el gabacho*, *en gabacho* o *gabachear* estén ya lexicalizadas en español de México (en ciertos registros idiomáticos, se entiende), la coherencia con que se lleva a cabo esa sustitución de vocablos en la novela confiere verdadero vigor expresivo al trueque. Un juego de sustituciones análogo se comprueba también en términos como *patriota* (107), *ranchero* (52-55) y *tira* (65), para referirse a los policías o las patrullas de frontera, si bien el término *policía* no está tabuizado en el texto. La casuística de este tipo de sustituciones es tan amplia que daría materia para otro trabajo.

²⁹ “El gabacho puso cara de que violentamente sufría la oscuridad del concepto” (53; *puso cara de no entender lo que le decían*). “El ranchero disparó a matar pero sus balas se gastaron sin consecuencia porque Chucho le alejaba la mirada de los dos lugares donde había cuerpos” (53). “Chucho le dio otro golpe en el mentón, que no puso a dormir al ranchero mas le restó ímpetu” (54). “El chofer [...] intentó recomponer su figura de bato duro” (62). “le pidió ayuda con todas las palabras de ruego que halló en el diccionario” (97).

³⁰ “dijo No es eso, y él levantó la cabeza para mirarla, todo él un espacio en blanco para ser llenado por lo que Makina tenía que decir” (31; donde *todo él...* equivaldría a *y él guardó silencio a la espera de que Makina hablara*). “declaraba su lugar de origen” (81; *explicaba de dónde era*).

³¹ Como ejemplo de esas formas genéricas de expresión, evitando la referencia concreta a las cosas o la especificación, véase la siguiente cita, si bien se trata de un parlamento y no de un fragmento característico del habla del locutor narrativo: “llegó con bien. Como usted, trajo un encarguito del señor Hache y se las vio un poco duras, pero luego fue a arreglar lo suyo” (65). Son, como se ve, formas alusivas, taciturnas, llenas tan solo de sobrentendidos.

³² Toda esa inventiva verbal se combina, como es natural, con la presencia abundante del vocabulario del español de México (cuya tendencias neotéricas se aprecian en los interesantes comentarios de Moreno de Alba [1992, 1996] y encuentran en la novela de nuevo su confirmación) y con la introducción de algunos anglicismos, completamente verosímiles, tanto en el lenguaje del narrador (cuando se refiere, por ejemplo, a las “trocas” [53],

que en su primera novela, buena parte del hechizo lingüístico de *Señales que precederán al fin del mundo* radica en hurtarnos sistemáticamente el repertorio de términos explícitos directamente atañentes al asunto del libro: *migración, narcotráfico, frontera, drogas, corrupción, clandestinidad, chicanos...*³³; y lo mismo ocurre con los gentilicios y los nombres de los idiomas³⁴, como ya se dijo. Ello se hace obviamente con el ánimo de desautomatizar las categorías y conceptualizaciones habituales, tal vez proponiendo la idea de que nombrar con una designación consabida contribuye a la esclerosis del fenómeno y por tanto a perturbar su comprensión como cuestión dinámica y en continua mutación o –sin que ello represente necesariamente una contradicción con respecto a lo anterior– como un factor constante (con manifestaciones cambiantes) independiente de ciertas coyunturas históricas. Acaso en compensación, la proclividad neologista de la voz narradora es muy ostensible en la novela³⁵. En fin, todo ello imprime al lenguaje de la obra, que es en algunos pasajes de un laconismo sentencioso, un carácter muy singular, de compacidad casi poética. Todo ese conjunto de estilemas se pone al servicio de la ya mencionada ambigüedad (sutilmente dosificada) y da pie a efectos desrealizadores que contribuyen a administrar de forma sutil el comentado vaivén entre la interpretación del viaje de Makina como experiencia escatológica y su lectura realista. En lo que concierne al asunto concreto de la violencia, la lengua de la novela actúa sin duda como factor ensordecedor de cualquier tentación patetizante y eliminando formas de presentación declamatoria³⁶.

3. Una violencia en sordina

Entiéndase, por otra parte, que ese lenguaje desrealizador no tiene su razón de ser en una hostilidad programática al realismo (considerando a este, en una pedestre definición de urgencia que solo atienda a su vertiente contenidista, como la mostración directa de circunstancias relativas a la vida y en especial a las adversidades de la gente común) o por rechazo de la capacidad de denuncia social de la literatura. Esos objetivos los cumple a su

alternando el vocablo con el de “camionetas” [62]) como en el discurso directo de algunos personajes (“Dejaron atrás al hijo mayor. Es un soldado” [87]).

³³ No así en el caso del vocablo *violencia*, del que se hace uso explícito, como se verá.

³⁴ En estos dos últimos casos, la difuminación de las designaciones puede tener como objeto la atenuación del rigor dicotómico y esencialista que acompaña a las etiquetas tradicionales.

³⁵ Concretamente en el aspecto léxico, se comentará más adelante la significación que podría atribuirse al empleo frecuente en la novela del neologismo *jarchar* y su variante sustantiva *jarcha*.

³⁶ A ese respecto el autor ha declarado lo siguiente: “En relación a la violencia, la idea es no sólo estar repitiendo los mismos discursos extremadamente sangrientos sino –sin temerle pues al horror– tratar de aprehender una cierta emoción que hay en la sociedad respecto a estos hechos” ((Herrera/Mazzei 2011).

manera *Señales que precederán al fin del mundo*, pero lo hace de forma indirecta, por insinuación, mediante escorzos lógicos y expresivos. Elementos de sátira social desde luego los encontramos en la novela, si bien su inclusión se logra mediante estrategias sutiles. Nos referimos con ello, por ejemplo, a ciertas estampas paródicas, que tienen como trasfondo aspectos de la vida estadounidense: por ejemplo, la forma de parangonar el béisbol y la política militar del país (66); o la ironía desplegada a propósito de sus formas de tutelaje biopolítico y su solipsista “obsesión inmunitaria” (Esposito 2009: 116): “Carteles de prohibición hormigueaban calle a calle inspirando a los nacionales a verse siempre protegidos, seguros, amables, inocentes, soberbios, intermitentemente azorados, livianos y desbordantes; sal de la única tierra que vale la pena conocer” (62); “bastiones que repelían a la gente a favor de los autos” (77)³⁷.

En este apartado hay que abordar, por fin, la cuestión relativa al modo en que se proyecta en el texto el asunto de la violencia, presencia constante, pero como en sordina, como si su sola insinuación fuera suficiente para convocar un efecto denunciatorio más eficaz que su patentización vociferante. Encontramos exasperación verbal, más o menos lexicalizada, en algunas escenas violentas de la novela (en especial, lógicamente, en aquellas en estilo directo [11, 35, 107, 109], aunque no solo [51, 81])³⁸, pero la mayoría de las secuencias en que se afronta la cuestión violenta³⁹ lo hace mediante recursos de extraña discreción, cuando no de

³⁷ Otro ejemplo de ello hace referencia a la banalidad del consumismo: “Florecían [los gabachos] en los supermercados, vergel donde se podía tener más que los demás, o algo diferente o una marca más nueva o un pan menos chico que el de los demás. Makina nomás magulló latas y olió botellas y mejor jarchó de ahí, y fue al ver al gabacherío en las cajas registradoras que notó sus caras de melancolía ante la pantallita digital y cómo casi casi brincaban un poquito cada que la máquina hacia ¡tut! con cada producto. Y al jarchar a la calle volvían a compensar la fugaz diferencia aplacando el rostro para no ofender a nadie” (62-63). Sin ser su objetivo prioritario, la novela también plantea el combate de algún estereotipo, y lo hace por ridiculización; el hermano de Makina argumenta su decisión de marcharse a los Estados Unidos haciendo uso del típico lenguaje machista: “Alguien tiene que luchar por lo que nos corresponde y si ustedes no tienen los pantalones yo sí”; el resultado de su aventura americana quedará luego en agua de borrajas, lo que sin duda contribuye a retardar la vuelta del “fracasado” a México. Por lo demás, es obvia, al margen de la sátira, la crítica que encierra la novela acerca de la transacción *sacrificial* en la que se ve envuelto el hermano de Makina en el asunto de su participación en la guerra, una situación comprometedora de la que sale con vida, con lo cual se obtiene una inversión de la pauta clásica del sacrificio (Girard 2002: 79-89).

³⁸ En el siguiente fragmento, la violencia verbal del estilo directo se transmite sin solución de continuidad al propio *ductus* de la voz narrativa: “Bolsa de escoria, escuchó [Makina] [...], ¿Estás buscando que te den tu merecido, bolsa de escoria? [Makina] Abrió los ojos. Un gabacho pelirrojo, enorme, oloroso a tabaco, la miraba. Makina supo que el cabrón se moría por patearla o cogérsela y se levantó lentamente sin quitarle la vista de encima, porque cuando uno da la espalda por miedo es cuando más se arriesga a que le sorrajen una patada en el culo” (81).

³⁹ Un recuento del ejemplario de formas de violencia en la novela arrojaría, sin ánimo exhaustivo, la siguiente enumeración heteróclita: violencia física, sexual, verbal, política, policial, parapolicial, militar, institucional, delincencial, telúrica, geológica, climática. Dado que en este trabajo se maneja un concepto intuitivo de violencia y conscientes de que, en la vasta reflexión que las ciencias sociales han desgranado en torno a la materia, hablar de la violencia vinculada a agentes naturales (catástrofes geológicas o climáticas) carece de

sorprendente contorsión lógica, como en el pasaje en que, al referirse a uno de los hampones a los que recurre Makina antes de emprender su particular anábasis hacia el norte, se dice lo siguiente, incurriendo en una cuasi paradoja: “El señor Q nunca recurría a la violencia –por lo menos no había nadie que pudiera decirlo–, y sin duda jamás se le había escuchado levantar la voz” (20)⁴⁰.

En este punto, habrá que referirse brevemente al papel que reviste Makina en la novela, su función de mensajera y mediadora (real y a la par simbólica, personaje *hermético* –en la estela de Hermes, otra sugestión mítica a la que recurre Yuri Herrera–), puesto que ello tiene como resultado, siquiera sea en una modesta medida, la neutralización o al menos la atenuación de males mayores, de situaciones de fuerte tensión. La lista de ejemplos en que ello se manifiesta sería muy extensa, pero valga como muestra el que sigue, que puede servir, por añadidura, para comprobar de refilón la siniestra imagen de la política institucional que transmite el texto:

Con el señor Q Makina tenía su propia historia: dos años atrás había chameado como emisaria de urgencias en las negociaciones que él y el señor Hache sostuvieron para repartirse las candidaturas a alcalde cuando la gente de uno y otro ya estaban al filo de los machetazos. Recaditos a media noche a un acelerado que se movía por fuera del enjuague y que, repentinamente, al escuchar las palabras transmitidas por Makina (que ella no entendía, aunque sí entendiera), decidía retirarse. Un sobre entregado a cacique pueblerino que de la reticencia pasó a la diligencia tras ojear las nuevas. Por su vía los duros repartieron resignación o huesos y así todo se resolvió con discreta efectividad (20)⁴¹.

sentido (González Calleja 2000), el carácter errático de la lista anterior solo persigue mostrar la forma espasmódica y pluriforme con que aflora la cuestión en la novela, y no solo como fenómeno que haya de ser afrontado en exclusiva desde la perspectiva de las ciencias sociales. Piénsese solo en el carácter hiperbólico (cataclísmico, apocalíptico, que autorizaría agregar al elenco anterior también la idea de violencia *divina*) del título del libro.

⁴⁰ En lo referente a la discreción, cabría decir algo parecido acerca de la escena en la que Makina logra sacudirse a un joven que intenta abusar sexualmente de ella en el trayecto en autobús entre el Distrito Federal y la frontera, secuencia en la que la joven recurre a la violencia física para bloquear a su agresor: “Makina se volvió hacia él, lo miró directamente a los ojos para que supiera que lo que venía no era accidental, se puso un dedo en los labios, calladito, eh, y con la otra mano prensó el dedo medio de la mano con que la había tocado y lo dobló hasta acercarlo a un par de centímetros de su reverso; todo esto en un segundo. El aventurero se arrodilló de dolor en el poco espacio que había entre su asiento y el de enfrente y abrió la boca para gritar, pero antes de que la orden llegara a su cerebro Makina ya había insistido con su dedo en los labios, calladito, eh; lo dejó acostumbrarse a la idea de que una mujer lo tenía jodido y luego le susurró, acercándose mucho No me gusta que me manoseen pinches desconocidos ¿puedes creerlo?” (33-34).

⁴¹ Esa misma capacidad de Makina de paliar o aminorar conflictos, en virtud de su condición de mediadora, se aprecia en otras partes del libro. Es muy significativa a este propósito la escena en que consigue reconciliar a una pareja que había reñido (88-89). Su perfil de mensajera se destaca insistentemente en la obra (de forma explícita incluso: “llevar mensajes era su manera de terciar en el mundo” [20]); recuérdese su trabajo al frente de la centralita telefónica de su aldea, donde propicia el contacto de la vecindad con otros ausentes, para lo cual emplea al menos tres lenguas: el español, la lengua indígena local y el inglés; el objetivo de su paso a los Estados Unidos consiste en trasladar un recado familiar; se acaba de apreciar, además, su papel de emisaria en el ámbito

Se habrá comprobado en la cita anterior el carácter eminentemente elusivo del lenguaje y al mismo tiempo –valga la paradoja– su tremenda elocuencia, obtenida tan solo a partir de meras vislumbres. En los textos de Herrera ese lenguaje conciso y refrenado patentiza más que otros discursos explícitos y abiertamente declaratorios o denunciadores. Si su forma de escribir obra un efecto minimizador de la violencia, ello no ocurre precisamente por el deseo de disimular su existencia, sino probablemente por el de evidenciarla de una forma más eficaz. Acaso se persigue no mantenerse en el plano cutáneo del fenómeno sino indagar en las condiciones que lo hacen posible y plasmarlo en imágenes persuasivas, que no tienen por qué ser las más superficialmente impactantes. Ello tal vez guarde relación también con la voluntad de rehuir una explicación de corto alcance y con la de sugerir que la violencia se encuentra más profundamente arraigada de lo que postulan algunas explicaciones que lo presentan como problema meramente coyuntural y erradicación más o menos viable⁴².

Se ha visto cómo los buenos oficios de la mediadora Makina evitan el estallido de una “guerra territorial” entre narcocapós locales. Sin embargo, el conflicto a mayor escala es asimismo una referencia importante en la novela. Se recordará que el hermano de Makina se presta a suplantar al hijo de una familia estadounidense cuando este estaba a punto de participar en una acción bélica. El trato tiene, como se afirmó anteriormente, características de oferta sacrificial. Si bien de la campaña militar sale vivo, el sacrificio del joven inmigrante se consume en cierta medida, si reparamos sobre todo en el efecto que causa en él su experiencia en el ejército, puesto que queda en cierto modo enajenado, como se aprecia en la charla que mantiene con su hermana. En respuesta a la pregunta de esta (“¿Por qué no vuelves?” [103]), el muchacho replica, con una lógica obtusa (si no habla ahí la ironía), que está marcando en realidad su alienación: “No, ya no. Ya peleé por esta gente. Debe de haber algo por lo que pelean tanto. Por eso me quedé en el ejército, mientras averiguo de qué se trata” (103)⁴³. Es obvio que su permanencia en los Estados Unidos no implica una acomodación idónea al país, sino más bien una existencia adventicia y enajenada, como prácticamente declara el muchacho poco antes a su manera: “Me quedé colgando en el aire. [...] Creo que eso le pasa a todos los que vienen, siguió, Ya se nos olvidó a qué veníamos, pero se nos quedó el reflejo de

de la política de su región. De esa insistencia se desprende, sin que ello anule su papel *real* de mensajera, una posible intención alegórica o simbólica en la ideación del personaje.

⁴² Esa vía interpretativa de la violencia como constante y fenómeno de profundo calado la abren los trabajos del sociólogo alemán Wolfgang Sofsky (2006, 2004).

⁴³ Un pasaje anterior de la novela reproduce una cadena de mensajes enviados por el hermano a su familia desde el nuevo país. Esas breves noticias marcan una línea descendente en contenido informativo y expresividad y concluyen prácticamente en la alalia, con lo que se ilustra, por otra vía, la idea de la alienación del personaje.

actuar como si estuviéramos ocultando un propósito” (103). Puede que el caso del hermano de Makina ilustre en la novela un ejemplo pesimista en relación con el asunto de los efectos de las migraciones en el mundo actual (uno de los propósitos del libro es mostrarlo), pero el catálogo de posturas es amplio, como se verá, y no necesariamente revisten los mismos tintes⁴⁴.

Se reprodujo líneas atrás un breve fragmento en el que aparece explícitamente el término *violencia* (20). Una segunda recurrencia literal del vocablo se da en un punto crucial de la historia. La reaparición del vocablo es significativa, teniendo en cuenta que el texto, como ya se indicó, es muy parco en el empleo de un léxico directamente denotativo. Se trata del mencionado alegato autoinculpatorio que Makina entrega a un policía en el anteúltimo capítulo, donde la joven actúa como abogado de un grupo de compatriotas que han sido retenidos arbitrariamente y están siendo objeto de trato vejatorio por parte de un agente de la ley, que los abronca en los siguientes términos:

Así que piensan que pueden venir a ponerse cómodos sin ganárselo, dijo el policía, Pues les tengo noticias, hay patriotas que estamos vigilando y les vamos a dar una lección. Ésta es la primera: acostúmbrense a estar en fila. Si quieren venir, se forman y piden permiso, si quieren ir al médico, se forman y piden permiso, si quieren dirigirme la puta palabra, se forman y piden permiso. Se forman y piden permiso ¡Así hacemos las cosas aquí, la gente civilizada! No brincando bardas ni haciendo túneles (107-108).

Asistimos obviamente a la enésima impugnación de la dicotomía civilización o barbarie. El intruso, visto como amenaza a la que hay que contener, hace saltar las alarmas del sistema inmunitario de un país (en este caso, los Estados Unidos; en otro contexto, podría ser cualquiera de los Estados de la Unión Europea), que, enrocado en su obsesión por la salvaguarda de la seguridad y sus niveles de bienestar, muestra los dientes, después de haber rebasado de forma violenta la línea de la civilidad, cuya quintaesencia se resume aquí caricaturescamente en la disciplina militar. El pasaje da cuenta nuevamente de la clásica exacerbación de las obsesiones inmunitarias de las sociedades prósperas, que se manifiesta de forma especialmente sensible ante la cuestión migrante. Dado el alto grado de tensión de la escena, después de las sevicias del agente de policía infligidas al grupo de personas que tiene retenidas, con su sarcástico desafío Makina parece estar ofreciéndose como víctima sacrificial ante su verdugo:

⁴⁴ Por no dilatar la exposición, desistimos de comentar por extenso el modo en que se presenta en la novela la participación del hermano de Makina en la guerra (100-101). Quien lea estas líneas comprobará el método característicamente esquivo o cuando menos genérico que se sigue en la exposición de la cuestión.

Nosotros somos los culpables de esta destrucción, los que no hablamos su lengua ni sabemos estar en silencio. Los que no llegamos en barco, los que ensuciamos de polvo sus portales, los que rompemos sus alambradas. Los que venimos a quitarles el trabajo, los que aspiramos a limpiar su mierda, los que anhelamos trabajar a deshoras. Los que llenamos de olor a comida sus calles tan limpias, los que trajimos violencia que no conocían, los que transportamos sus remedios, los que merecemos ser amarrados del cuello y de los pies; nosotros, a los que no nos importa morir por ustedes, ¿cómo podía ser de otro modo? Los que quién sabe qué aguardamos. Nosotros los oscuros, los chaparros, los grasientos, los mustios, los obesos, los anémicos. Nosotros, los bárbaros (109-110).

En el catálogo de cargos que acumula Makina, “donde se invierten las imágenes del sueño americano” (Bencomo 2010), solo falta la mención explícita del terrorismo. Con esa autoexecración asistimos nuevamente a una explicitación de una batería de amenazas dirigidas a la sociedad estadounidense y obviamente a su impugnación sarcástica. Pasaje alucinado en lo que tiene de presentación en torbellino de referentes y episodios históricos distantes, la joven improvisa en esas líneas una lección paródica de historia: los *padres peregrinos*, la esclavitud, el narcotráfico, la emigración clandestina, el belicismo estadounidense, Guantánamo, la referencia a hábitos y a cometidos profesionales de la comunidad hispana en los Estados Unidos... Y en medio de la lista de acusaciones, la mención explícita –pero, claro está, mediante antífrasis sarcástica– a la violencia (“los que trajimos violencia que no conocían”) sirve en ese punto crucial para marcar una presencia ligada inextricablemente al fenómeno migratorio; de hecho, como ha destacado Vittoria Borsò:

Especialmente en las zonas de frontera, la celebración de la desterritorialización y la necesidad de reinventar los confines van acompañadas por el crecimiento de actos de violencia. Al lado de los recursos que emergen del contacto entre diversas culturas y que ayudan a sobrevivir, se hacen cada vez más fuertes la discriminación, las exclusiones de migrantes latinos y el biopoder sobre los sujetos vulnerables de los migrantes bajo el signo del color de la piel y de la lengua (Borsò 2012).

Con el alegato de Makina estamos, como puede verse a las claras, ante un desafío a las formas de clausura o atrincheramiento que constituyen, en la concepción de Roberto Esposito, la médula de la vida contemporánea en las sociedades económicamente prósperas. Según el filósofo italiano, la exigencia de inmunidad “ha devenido la bisagra en torno a la cual se construye tanto la práctica efectiva como el imaginario de una entera civilización” (Esposito 2009: 112). Y no puede extrañar que ello aflore en particular en relación con la migración, en la que Esposito ve una piedra de toque para constatar el incremento exponencial de los mecanismos inmunitarios, especialmente en época de globalización, “hasta convertirse en nuestro objetivo fundamental, en la forma misma que hemos dado a nuestra vida” (Esposito

2009: 114). La novela de Yuri Herrera desde luego llama la atención sobre ese problema, y en el pasaje recién reproducido, con su exaltación paródica de la alteridad, la temática alcanza un punto culminante.

Sin embargo, si en la cita anterior se formula una crítica transparente a la obsesión inmunitaria (en la que es natural operar con categorías y planteamientos dicotómicos), es palmario en la novela, considerada en su totalidad, el deseo de afirmar el efecto, por así decir, benéfico de los movimientos migratorios, como factor que propicia, por ejemplo, la transformación de las identidades escleróticas. Yuri Herrera relaciona con la migración la flexibilización de la idea de identidad como camisa de fuerza. Es más, apunta al carácter caduco de la propia categoría de identidad, o al menos de la obcecación identitaria esencialista. En sus representaciones de la experiencia del migrante se destacan, pese a algunos tintes pesimistas que han sido comentados anteriormente, facetas más bien fecundas como la del dinamismo (en sentido amplio) asociado a los flujos migratorios, que trabajan en dirección opuesta al encapsulamiento identitario. Por seguir con las categorías en las que ha indagado Esposito, rechazando la obsesión por la *immunitas*, existe una propuesta positiva en Herrera, a favor de una *communitas*, definida por su carácter impuro, híbrido, no refractario al contagio, las mezclas, la intersección, la cohabitación de las diferencias. A ese aspecto constructivo prestaremos atención brevemente para concluir.

4. La frontera, espacio de conocimiento: lenguaje y experiencia del *limes*

A la luz de lo que llevamos visto, no hará falta encarecer que estamos ante una novela que pinza el nervio cosmovisionario de nuestros tiempos: migración, desterritorialización, reterritorialización, violencia, extrañeidad, alteridad, mutaciones identitarias, conllevancia de lo diferente... Al margen de que se vea en el texto el periplo de una persona de carne y hueso o el *descensus ad inferos* del *alma* de una difunta, lo cierto es que Yuri Herrera ha forjado, mediante procedimientos de gran originalidad, una parábola expresiva de lo que representa hoy en día la experiencia de la frontera y la emigración. En lo relativo al proceso personal que registra Makina en el transcurso de su viaje, merece la pena ceder la palabra de nuevo al autor:

–Tanto en Trabajos... como en Señales... observamos que el rol del mensajero constituye la semilla del relato: por un lado, el joven Lobo debe comunicar las hazañas de sus jefes

cantando, mientras que el personaje de Makina ha de llevar un mensaje de su madre para su hermano. ¿Le atraen esos personajes intermedios?

–Sí, creo que ambos son personajes *fronterizos*, no en términos geográficos sino porque se mueven entre realidades distintas y a veces hasta opuestas y en ese espacio se están redefiniendo a sí mismos mientras tratan de entender los ámbitos con los que les ha tocado interactuar. Son sujetos en transición, y por ello me resultan especialmente interesantes, pues no sólo México se encuentra en un momento similar [...], sino que es la manera en que cada cual convive con su metamorfosis permanente (Herrera/Amadas/García/Velasco 2010: 38).

He aquí también unas declaraciones significativas del autor sobre el modo de concebir a su personaje como figura sujeta a mutaciones y, a su vez, como acicate de transformaciones, y asimismo acerca de las características de la aventura que emprende (aventura de autorrevelación en gran medida):

Lo que me interesaba del viaje de Makina eran precisamente esos cambios que se experimentan cuando uno debe replantearse en función tanto de lo que deja atrás, de su vida anterior, como de lo que se va encontrando en el camino. Quería acompañar a mi protagonista en ese proceso en el que uno descubre cosas de sí mismo que ni siquiera intuía que podían estar en su interior antes de realizar un viaje como el que ella realiza (Herrera/González Veiguela 2010: 42).

Precisamente a esa idea de frontera como “uno de los mayores laboratorios de la posmodernidad” (García Canclini 2005: 286) ha dedicado Herrera lúcidas reflexiones que están en la base de su proyecto literario: “Además de narrar el espacio geográfico que es la frontera, con ‘lo fronterizo’ me refiero a ese espacio de conocimiento, de generación de nuevas identidades; ‘lo fronterizo’ me sirve para hablar de lo que está en transición” (Herrera 2011)⁴⁵.

Si la imagen de la emigración que se desprende de la novela está impregnada, en alguna medida, de algunas notas de tristeza (a pesar de que ni el narrador ni otros personajes incurrir en patetismo a este propósito) y también por el planteamiento de contrastes dicotómicos (e incluso en ocasiones levemente maniqueístas), el balance global que en este asunto transmite

⁴⁵ En una declaración análoga leemos: “Más allá de lo geográfico, lo fronterizo me interesa como espacio de transformación, donde las identidades, instituciones y naciones que se creen estables y definitivas se evidencian como lábiles y frágiles” (Herrera/Jiménez 2010: 5). Un ejemplo de ello puede verse en la frase que pronuncia la madre del joven al que suplanta el hermano de Makina cuando, al regreso del soldado de la campaña militar en la que participó en lugar de su hijo, insta a su marido –todavía remiso– a cumplir con su parte del trato, aunque ello los obligue a cambiar de domicilio e incluso a transformaciones de mayor entidad: “Nos cambiamos de nombre, nos volvemos a inventar, respondió la madre” (102). La madre en cuestión es, en este sentido, un personaje bosquejado con atributos de corrección humana y honradez, a diferencia de la gran mayoría de los personajes estadounidenses que figuran en la novela, de los que por lo general se destacan rasgos más bien negativos: su agresividad, su egoísmo, su solipsismo, su manía defensiva, su banalidad consumista.

el libro es otro, que se eleva a un plano de consideración menos anecdótico, y en él, como queda dicho, la emigración es en buena medida una circunstancia más bien venturosa.

Es cierto que en su retrato de las formas de vida de los emigrados hay momentos que parecen estar describiendo temerosas existencias anatópicas⁴⁶. No obstante, el planteamiento de la cuestión se enriquece y adquiere matices más ricos al entrar en juego el factor lingüístico (el idioma, o los idiomas, de los migrantes), al que se presta una atención particular en la novela. La significación en última instancia positiva que la novela asigna a la emigración, con todos sus claroscuros, se mide en el banco de pruebas que representa la lengua, sobre la que el texto es realmente muy expresivo⁴⁷. Las transformaciones que experimenta el lenguaje de los migrantes actúan como correlato objetivo de sus mutaciones identitarias. Al inicio del capítulo 5, el texto adquiere un tono en cierto modo ensayístico; lo meramente presentativo cede paso a lo analítico. Y ello da pie a una significativa reflexión en torno al idioma de los “paisanos”, en la que se sustancia el paradigma transcultural (Welsch 2000)⁴⁸ en el que se mueve el diagnóstico de la migración que plantea Yuri Herrera en *Señales que precederán al fin del mundo*:

Son paisanos y son gabachos y cada cosa con una intensidad rabiosa: con un fervor contenido pueden ser los ciudadanos más mansos y al tiempo los más quejumbrosos aunque a baja voz. Tienen gestos y gustos que revelan una memoria antiquísima y asombros de gente nueva. Y de repente hablan. Hablan una lengua intermedia con la que Makina simpatiza de inmediato porque es como ella: maleable, deleble, permeable, un

⁴⁶ El siguiente pasaje podría ilustrarlo: “En medio del llano de concreto y varilla, [...] luego luego [Makina] sintió como presencia, espolvoreada como remaches caídos de una ventana: en las esquinas, en los andamios, en la banquetta; efímeras miradas de reconocimiento que de inmediato se ocultaban para convertirse en huida. Era el paisanaje armado de chambas: albañiles, vendedores de flores, estibadores, choferes; depurando el disimulo para no delatar ningún propósito común sino nomás, nomás: que estaban ahí para recibir órdenes. Eran como allá pero menos chifladores, y ninguno pordiosera” (63).

⁴⁷ El propio autor ha declarado sobre ese particular: “*Señales que precederán al fin del mundo* es la historia de un viaje que realiza una mujer y, a través de este viaje, esta mujer por un lado está cambiando su identidad y por otro está colaborando en el cambio de identidad de estos países. Y una de las cosas que se pueden ver en este trayecto es que la lengua también es algo que está cambiando” (Herrera/Mazzei 2011).

⁴⁸ En un pasaje de la novela —a primera vista extemporáneo— en el que se introduce una reflexión sociologizante acerca del *mito* de la institución de la familia, leemos, de pasada, una radiografía veraz sobre el fenómeno migrante que rehúye los lugares comunes sobre el asunto. Todo ello se pone al servicio de una visión que da cuenta de la pluralidad de opciones y posturas constitutivas de las sociedades modernas cuando estas dejan de verse como comunidades monolíticas, encarnación de sistemas de valores inamovibles compartidos por la generalidad: “Makina no tenía idea de a qué se refería la gente que se decía decente cuando hablaba de La Familia. Ella había conocido familias trucas, ampliadas, amargas, cordiales, ladinas, lúgubres, hospitalarias, ambiciosas, pero nunca había conocido a esa Familia Feliz de la que tanto hablaban y que tantos juraban defender; todas eran más de una cosa, o la misma cosa pero de una manera por completo diferente: ninguna era sólo fiestera o nomás tacaña, y las historias que hacían alegre a dos en nada se parecían. // Había visto gente que se iba para salvar a la familia y otros que se largaban para salvarse de ella. Familias de sobremesa interminable tan plácidas como las familias que se querían sin hablar” (87-88). En esta exposición es fácil apreciar atingencias con los conceptos de cultura y sociedad tal como los postula el llamado paradigma transcultural.

gozne entre dos semejantes distantes y luego entre otros dos, y luego entre otros dos, nunca exactamente los mismos, un algo que sirve para poner en relación.

Más que un punto medio entre lo paisano y lo gabacho su lengua es una franja difusa entre lo que desaparece y lo que no ha nacido. Pero no una hecatombe (73).

Idioma híbrido o espacio intersticial entre las dos lenguas, el narrador rehúye, como se ve, el uso de categorías consabidas. Y, como si el empleo de etiquetas como las de *spanglish* fuera insuficiente para la comprensión correcta del dinamismo o la complejidad del fenómeno, prosigue con la descripción en tono analítico (permítase lo extenso de la cita en atención a su elocuencia):

Makina no percibe en su lengua ninguna ausencia súbita sino una metamorfosis sagaz, una mudanza en defensa propia. Pueden estar hablando en perfecta lengua latina y sin prevenir a nadie empiezan a hablar en perfecta lengua gabacha y así pueden mantenerse, entre cosa que se cree perfecta y cosa que se cree perfecta, transfigurándose entre dos animales hasta que por descuido o por clarísima intención de pronto dejan de alternar lenguas y hablan en esa otra. En ella brota la nostalgia de la tierra que dejaron o no conocieron, cuando usan las palabras con las que se nombran objetos; las acciones las mientan usando un verbo gabacho que es ejecutado a la manera latina, con la colita sonora de allá.

Al usar en una lengua la palabra que sirve para eso en la otra, resuenan los atributos de una y de la otra: si uno dice Dame fuego cuando ellos dicen Dame una luz, ¿qué no se aprende sobre el fuego, la luz y sobre el acto de dar? No es que sea otra manera de hablar de las cosas: son cosas nuevas. Es el mundo sucediendo nuevamente, advierte Makina: prometiendo otras cosas, significando otras cosas, produciendo objetos distintos. Quién sabe si durarán, quién sabe si sus nombres serán aceptados por todos, piensa, pero ahí están, dando guerra (73-74).

En el pasaje anterior, característico de la trasposición del curso mental de Makina en la voz del narrador, se combinan los aspectos meramente descriptivos (un minitratado de sociolingüística chicana, digamos) con una auténtica exaltación u homenaje a esas prácticas lingüísticas (con sus cruces, intersecciones, coexistencia de lo disímil), a las que se atribuyen incluso virtudes genésicas. Comoquiera que sea, dan testimonio de una decidida voluntad de resistencia (“pero ahí están, dando guerra”), que es lo que en última instancia desea recalcar el autor.

Símbolo de la concepción lingüística del texto (y en el fondo de la de sus personajes), de su pujanza neológica y su naturaleza híbrida, el autor hace uso de un vocablo supuestamente inventado en el que, según deducimos, se concretan en buena medida las características de la lengua de los migrantes. Aludimos al verbo *jarchar*, cuyo uso es omnipresente en la novela. Su alcance significativo es amplio y por tanto vago, pero es, pese a todo, determinable,

siquiera sea de forma intuitiva⁴⁹. En las líneas finales del texto nos encontramos con una variante sustantiva de ese término, la palabra *jarcha*. Es obviamente homónima del conocido tecnicismo literario *jarcha*, un arabismo (خرجة *jaryá*) equivalente a ‘salida’ o ‘final’ y con el que, como es sabido, se designa el final (breves poemas líricos enunciados por una voz femenina que se lamenta por la separación del amante), en lengua romance (en lengua mozárabe, la de los cristianos que habitaban en territorio de hegemonía musulmana en Al Ándalus, lengua híbrida, por tanto), de ciertas composiciones poéticas en árabe clásico o hebreo (las moaxajas). Al decantarse por ese término, Herrera busca, como puede imaginarse, la evocación del término literario (probablemente en lo que tiene de vocablo referido a un género y una modalidad lingüística en la que se intersecta lo romance y lo árabe) en su neologismo, cuya significación en la novela resulta incierta, inestable, con arreglo al final indeterminado de la aventura de Makina, que deja abiertas varias interpretaciones. Símbolo de esa apertura de significados que propone la novela, el vocablo *jarcha* nos enfrenta al dilema último del libro: ¿estamos ante una salida de la que no se sabe si representa el final irreversible, la partida o acabamiento definitivos, o ante el inicio de una nueva etapa vital, en un punto de inflexión desde el que Makina emprenderá el retorno a su país natal, una vez cumplido su cometido y por lo demás después de haberse transformado en una persona distinta de la que era⁵⁰. *Jarcha*, vocablo que surge misterioso en un espacio liminar y es plenamente acorde, por tanto, con la nominación de experiencias radicalmente fronterizas, intersticiales como las que presenta el libro de Yuri Herrera⁵¹.

⁴⁹ El neologismo *jarchar* equivale aproximadamente a ‘marcharse’, ‘salir’, ‘cruzar’, y puede leerse *passim*, casi en cada una de las páginas del libro (se ha visto ya ocasionalmente en alguna cita anterior).

⁵⁰ En la lectura del capítulo final novela, no puede evitarse el recuerdo de las imágenes de la red de túneles que atraviesan la frontera entre México y los Estados Unidos. Véase, a título de ejemplo, el reportaje fotográfico aparecido en el diario español *El País*, en el que se reproducen imágenes de unas galerías subterráneas descubiertas recientemente en Tijuana que comunican con territorio estadounidense, excavadas supuestamente por los cárteles de la droga. (http://internacional.elpais.com/internacional/2011/12/02/album/1322822280_972617.html#1322822280_972617_1322822710 [18-12-2011]). Y, si bien el autor no apuesta de forma tajante por una u otra interpretación, creemos importante reproducir sus palabras a este respecto: “De acuerdo con la cosmovisión del Mictlán, cuando llegas al inframundo no llegas al final de tu viaje, llegas a un estado de silencio que te permitirá regenerarte. Creo que es lo que les ocurre a todos los que realizan un viaje importante, como el que realizan los migrantes. Cuando llegan a su destino deben reconstruirse en muchos aspectos, volver a forjar el piso sobre el que tendrán que seguir caminando a partir de ese momento” (Herrera/González Veiguela: 42).

⁵¹ Sobre la dimensión idiomática de esta cuestión, ha declarado, por último, Herrera: “Me interesaba el aspecto fronterizo del viaje de Makina. Aunque su viaje termina en algún lugar de los Estados Unidos cercano a la frontera, lo fronterizo para mí no se refiere únicamente a una situación geográfica, se refiere sobre todo a una condición en la cual uno está permanentemente entre dos cosas, o entre más de dos cosas. Además, si al cambiar de país se cambia también de lengua, uno debe encontrar nuevas maneras de decir el mundo, de decirse a sí mismo y también de estar en el mundo” (Herrera/ González Veiguela 2010: 42). Desde luego, en el vocablo *jarcha* se manifiesta plenamente esa doctrina lingüística.

5. Jarcha

En la exposición anterior, se ha tratado de mostrar cómo, en *Señales que precederán al fin del mundo*, la cuestión de la violencia se subsume en un cuadro de consideraciones más vasto, concretamente en una radiografía lúcida –por matizada– acerca de la experiencia del migrante, como emblema casi de la condición humana en los tiempos que corren. Para ello se ha planteado un estudio acerca de la estructura y la configuración lingüística de la novela, con el objeto de destacar su originalidad y su posición peculiar dentro del caudal bibliográfico que, en términos más coyunturales, está abordando actualmente en las letras mexicanas y en general en la literatura de lengua española la cuestión de la violencia. Las conclusiones acerca de este asunto se han anticipado ya en parte en el desarrollo de este trabajo, al señalar el modo discreto y como en sordina de presentar dicha temática, integrada en un complejo de preocupaciones de alcance más abarcador y desde luego sin proponerse la mostración de ninguna faceta truculenta o sensacionalista del problema, acaso con miras a sugerir su implantación profunda y más allá de ciertas situaciones aireadas casi a diario en los medios de comunicación. Con ello se proporciona una incitación literariamente muy persuasiva para repensar la cuestión desde ángulos más desacostumbrados.

Bibliografía⁵²

ABAD FACIOLINCE, Héctor (2008): ‘Estética y narcotráfico’, en: *Revista de Estudios Hispánicos* 42, 3, pp. 513-518.

AGENCIA EFE (2009): ‘Yuri Herrera, ganador del I Premio Otras voces, otros ámbitos’, en: *El País*, 21-12-2009.

AGUILAR SOSA, Yanet (2009): ‘Yuri Herrera indaga la migración y el lenguaje en su nueva novela’ [sobre *Señales que precederán al fin del mundo*], en: *El Universal*, 6-12-2009.
<http://www.eluniversal.com.mx/cultura/61594mail.html> [4-12-2011].

ÁLVAREZ, Juan (2005): ‘Me quedé con ganas de ponerme a cantar (Sobre *Trabajos del reino de Yuri Herrera*)’, en: *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea* 11, 25, pp. 127-129.

ÁLVAREZ GUARÍN, Sergio (2010): ‘Una literatura sin traquetos. Un recuento (visceral) de la producción literaria con temática narco en Colombia’, en: *Quimera* 315, pp. 31-35.

BENCOMO, Anadeli (2010): ‘Viaje sin retorno’ (sobre *Señales que precederán al fin del mundo*), en: *Literal. Latin American Voices* 21.

⁵² Se renuncia a inventariar exhaustivamente, en lo que sigue, la abundante floración de comentarios acerca de la obra de Yuri Herrera que ha proliferado en los últimos años en blogs de internet. Sí se recogen las coordenadas bibliográficas de las entrevistas y comentarios acerca de Herrera aparecidas en publicaciones culturales o periódicos en línea, algunos de las cuales cuentan con versiones impresas.

<http://www.class.uh.edu/hispanicstudies/docs/faculty/Bencomo/viaje-sin-retorno.pdf> [5-12-2011].

BOSCH, Lolita (2009): 'Contar la violencia', en: *El País*, 08-08-2009.

BORSÒ, Vittoria (2012): 'Pensar el movimiento: rutas e itinerarios de las culturas', en: BORSÒ, Vittoria / TEMELLI, Yasmin / VISENEBER, Karolin (eds.): *Culturas en movimiento*. En prensa.

CAELLAS, Marc (2010): 'La literatura del narco', en: *Quimera* 315, pp. 28-29.

CALABUIG, Ernesto (2008): 'Yuri Herrera. *Trabajos del reino*', en: *El Cultural*, 6-11-2008.

CASTILLA, Amelia (2008): 'Literatura del narcotráfico' [sobre *Trabajos del reino*], en: *El País*, 16-2-2008.

CRENES CASTRO, Pedro (2010): 'Señales que precederán al fin del mundo, de Yuri Herrera', en: *Revista de Letras*, 02-3-2010. <http://www.revistadeletras.net/senales-que-precederan-al-fin-del-mundo-de-yuri-herrera/> [4-12-2011].

DOMÍNGUEZ MICHAEL, Christopher (2011): 'Una nueva novela lírica', en: *Letras Libres*. <http://www.letraslibres.com/blogs/una-nueva-novela-lirica> [29-11-2011].

DONOSO, Pedro (2008): 'Homero vuelve a México', en: *Revista de Libros* 144, pp. 49-50.

DÖBLER, Katharina (2011): 'Niedergang eines Drogenbosses', en: Deutschlandradio Kultur. <http://www.dradio.de/dkultur/sendungen/kritik/1468610/> [29-11-2011].

ESPOSITO, ROBERTO (2009 [2008]): *Comunidad, inmunidad y biopolítica*. Trad. Alicia García Ruiz. Barcelona: Herder.

FEDERMAIR, Leopold (2011): 'Narcopoesie. Ein Roman des Mexikaners Yuri Herrera' [sobre la traducción alemana de *Trabajos del reino*], en: *Neue Zürcher Zeitung*, 4-6-2011. http://www.nzz.ch/magazin/buchrezensionen/narcopoesie_1.10809061.html [29-11-2011].

FRAGOSO TORRES, Daniel (2010): 'Un viaje a Mictlán', en: *Revista Replicante. Cultura Crítica y Periodismo Digital*. <http://revistareplicante.com/literatura/libros-y-autores/un-viaje-a-mictlan/> [15-12-2011].

GARCÍA CANCLINI, Néstor (2005): *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires: Paidós.

GARCÍA RAMOS, Arturo (2009): "Señales que precederán al fin del mundo", en: *ABC Cultural*, 12-09-2009, p. 26.

GENETTE, Gérard (1989 [1962]): *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Trad. Celia Fernández Prieto. Madrid: Taurus.

GIRARD, René (2005 [1972]): *La violencia y lo sagrado*. Trad. Joaquín Jordá. Barcelona: Anagrama.

GIRARD, René (2002 [1982]): *El chivo expiatorio*. Trad. Joaquín Jordá. Barcelona: Anagrama.

GONZÁLEZ CALLEJA, Eduardo (2000): "La definición y la caracterización de la violencia desde el punto de vista de las ciencias sociales", en: *Arbor* CLXVII, 657, pp. 153-185.

GRAS, Dunia (2006): 'Del espejo enterrado al Mictlán: presencias míticas en Villoro, Fresán y Bolaño', en: USANDIZAGA, Helena (ed.): *La palabra recuperada. Mitos prehispánicos en la literatura latinoamericana*. Madrid-Fránfort/M: Iberoamericana-Vervuert, pp. 73-97.

HANH, Alois (1992): 'Überlegungen zu einer Soziologie des Fremden', en: *Simmel Newsletter* 2, 1, pp. 54-61.

HERRERA, Yuri (2009): 'Los internautas preguntan a Yuri Herrera (miércoles 28 de octubre de 2009)' [entrevista], ciclo 'Babelia'.

<http://www.elpais.com/edigitales/entrevista.html?encuentro=5865> [29-11-2011].

HERRERA, Yuri (2010a [2004]): *Trabajos del reino*. Cáceres: Periférica ('Largo Recorrido', 4).

HERRERA, Yuri (2010b [2009]): *Señales que precederán al fin del mundo*. Cáceres: Periférica ('Largo Recorrido', 5).

HERRERA, Yuri (2011a): *Abgesang des Königs*. Trad. Susanne Lange. Fráncfort/M: Fischer.

HERRERA, Yuri (2011b): *La ballata del re di denari*. Trad. Pino Cacucci. Roma: La Nuova Frontiera.

HERRERA, Yuri (2011c): 'Los internautas preguntan a Yuri Herrera (martes 21 de febrero de 2011)' [entrevista], ciclo 'Babelia'. <http://www.elpais.com/edigitales/entrevista.html?id=7630> [15-12-2011].

HERRERA, Yuri / AMADAS, Mario / GARCÍA, Marc / VELASCO, Unai (2010): 'Yuri Herrera. El discurso del arte siempre desbordará el discurso pragmático del poder' [entrevista], en: *Quimera* 315, pp. 37-39.

HERRERA, Yuri / ARRIBAS, Rubén A. (2008): 'Si uno va a intervenir la página en blanco, debe saber para qué' [entrevista], en: *Revista Teína* [Valencia] 19.

<http://www.revistateina.org/teina19/lit5.htm#in> [04-12-2011].

HERRERA, Yuri / COLANZI, Liliana (2010): 'En la frontera: una conversación con el escritor mexicano Yuri Herrera', en: *Americas Quarterly*.

<http://www.americasquarterly.org/node/1204> [10-08-2011].

HERRERA, Yuri / ERLAN, Diego (2011): 'El lenguaje como frontera' [entrevista], en: *Ñ. Revista de Cultura*, 09-09-2011.

http://www.revistaenie.clarin.com/literatura/Entrevista_Yuri_Herrera_0_551944828.html [2-12-2011].

HERRERA, Yuri / FLORES THOMAS, Claudio (1998-1999): 'Medios y democracia: tiempo de híbridos. Apuntes para una reforma de los medios de comunicación', en: *Razón y Palabra* 3, 12. <http://www.razonypalabra.org.mx/anteriores/n12/medem12.html> [30-11-2011].

HERRERA, Yuri / GONZÁLEZ VEIGUELA, Lino (2010): 'Yuri Herrera, viajes hasta el final del mundo conocido' [entrevista], en: *Clarín* [Oviedo] 15, 85, pp. 41-44.

HERRERA, Yuri / HIDALGO, Juan Carlos (2010): 'La senda de la brevedad. Conversación con Yuri Herrera', en: *Revista Replicante. Cultura Crítica y Periodismo Digital*.

<http://revistareplicante.com/literatura/libros-y-autores/senales-que-precederan-al-fin-del-mundo/> [15-12-2011].

HERRERA, Yuri / JIMÉNEZ, Arturo [2010]: 'Herrera da vigencia al relato del descenso al Mictlán desde nuevas coordenadas' [entrevista], en: *La Jornada*, 3-01-2010, p. 5.

HERRERA, Yuri / MAZZEI, Marcela (2011): 'Yuri Herrera: La literatura pone problemas abstractos en una escala humana' [entrevista: vídeo y texto escrito], en: *Ñ. Revista de Cultura* [Buenos Aires], 25-10-2011.

http://www.revistaenie.clarin.com/literatura/Entrevista_Yuri_Herrera_0_578942351.html [1-12-2011].

JOHANSSON K., Patrick (1997): 'La fecundación del hombre en el Mictlan y el origen de la vida breve', en: *Estudios de Cultura Náhuatl* 27, pp. 69-88.

LANCZKOWSKI, Günter (1989): *Die Religionen der Azteken, Maya und Inka*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

LARA, Luis Fernando (dir.) (1996): *Diccionario del español usual en México*. México, D.F.: El Colegio de México. <http://www.cervantesvirtual.com/obra/diccionario-del-espanol-usual-en-mexico--0/>.

LEMUS, Rafael (2005): 'Balas de salva. Notas sobre el narco y la narrativa mexicana', en: *Letras Libres* 81, pp. 39-42.

LIENHARD, Martin (1983): 'El substrato arcaico en *Pedro Páramo*: Quetzalcoatl y Tloloc", en: López de Abiada, José Manuel / Heydenreich, Titus (eds.): *Iberoamérica. Historia, sociedad, literatura. Homenaje a Gustav Siebenmann*. Vol. I. Múnich: Wilhelm Fink ('Lateinamerika Studien', 13), pp. 473-490.

MENDOZA, Vicente T. (1962): 'El plano o mundo inferior. Mictlan, Xibalbá, Nith y Hel', en: *Estudios de Cultura Náhuatl* 3, pp. 75-99.

MORENO, Javier (2010): 'Mitología de la frontera' [sobre *Señales que precederán al fin del mundo*], en: *Quimera* 315, pp. 38-39.

MIKULSKA DĄBROWSKA, Katarzyna (2008): 'El concepto de ilhuicatl en la cosmovisión nahua y sus representaciones gráficas en códices', en: *Revista Española de Antropología Americana* 38, 2, pp. 151-171.

MORENO DE ALBA, José G. (1992): *Minucias del lenguaje*. México: FCE.

MORENO DE ALBA, José G. (1996): *Nuevas minucias del lenguaje*. México: FCE.

MORENO MONTERO, Antonio (2011): '*Señales que precederán al fin del mundo*, de Yuri Herrera', en: *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea* 48, pp. 115-116.

OBIOL, María José (2009): 'La fábula y su belleza' [sobre *Señales que precederán al fin del mundo*], en: *El País*, 10-10-2009.

PALAUERSICH, Diana [2009]: 'La narcoliteratura del margen al centro', en: *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea* 43, pp. 7-18.

PARRA, Eduardo Antonio (2005a): 'Fábula del narcotráfico' [sobre *Trabajos del reino*], en: *Letras Libres* 81, pp. 79-80.

PARRA, Eduardo Antonio (2005b): 'Norte, narcotráfico y literatura', en: *Letras Libres* 82, pp. 60-61.

POLIT-DUEÑAS, Gabriela (2010): 'Malayerba: las crónicas del narco', en: *Quimera* 315, pp. 47-51.

PONIATOWSKA, Elena (2004): '*Trabajos del reino*, novela de Yuri Herrera', en: *La Jornada*, 5-12-2004.

PRADOS, Luis (2011): 'La generación Zeta de la nueva novela negra mexicana', en: *El País*, 30-11-2011.

- RINCÓN, Omar (2010): 'Narco Tv. O lo narco como marca actual de la telenovela', en: *Quimera* 315, pp. 41-45.
- ROBELO, Cecilio A. (1905): *Diccionario de mitología náhuatl*. México: Imprenta del Museo Nacional.
- ROBELO, Cecilio A. (1911²): *Diccionario de mitología náhuatl*. México: Imprenta del Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnología.
- RULFO, Juan [1955]: *Pedro Páramo*. Ed. José Carlos González Boixo. Madrid: Cátedra.
- SAHAGÚN, Bernardino de (1981): *El México antiguo. Selección y reordenación de la 'Historia general de las cosas de Nueva España' de fray Bernardino de Sahagún y de los informantes indígenas*. Ed. José Luis Martínez. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- SANTANGELO, Eugenio (2011): 'Note su *La ballata del re di denari* di Yuri Herrera', en: *Nazione indiana*, 21-09-2011. <http://www.nazioneindiana.com/2011/09/21/note-su-la-ballata-del-re-di-denari-di-yuri-herrera/> [5-12-2011].
- SOFSKY, Wolfgang (2006 [1996]): *Tratado sobre la violencia*. Trad. Joaquín Chamorro Mielke. Madrid: Abada Editores.
- SOFSKY, Wolfgang (2004 [2002]): *Tiempos de horror. Amok, violencia, guerra*. Trad. Isabel García Adánez. Madrid: Siglo XXI.
- SOUSTELLE, Jacques (1993 [1955]): *Das Leben der Azteken. Mexiko am Vorabend der spanischen Eroberung*. Trad. Curt Meyer-Clason. Zürich: Manesse.
- STANTON, Anthony (1988): 'Estructuras antropológicas en *Pedro Páramo*', en: *Nueva Revista de Filología Hispánica* XXXVI, pp. 567-606.
- TAUBE, Karl (1994): *Aztekische und Maya-Mythen*. Trad. Xenia Engel. Stuttgart: Philipp Reclam jun.
- VARGAS LLOSA, Mario (2011): 'Libros y cadáveres', en: *El País*, 4-12-2011.
- WALDENFELS, Bernhard (1992): 'Cultura propria e cultura estranea. Il paradosso di una scienza dell'estraneo', en: *Paradigmi* X, 30, pp. 643-663. Trad. Maria Failla.
- WALDENFELS, Bernhard (2006): *Grundmotive einer Phänomenologie des Fremden*. Fráncfort/M: Suhrkamp.
- WELSCH, Wolfgang (1992): 'Transculturalità. Forme di vita dopo la dissoluzione delle culture', en: *Paradigmi* X, 30, pp. 665-689. Trad. Maria Failla.
- WELSCH, Wolfgang (2000): 'Transkulturalität. Zwischen Globalisierung und Partikularisierung', en: *Jahrbuch Deutsch als Fremdsprache* 26, pp. 327-351.
- WOLFSON, Gabriel (2011): '¿Camellos en el Mictlán?' [sobre *Señales que precederán al fin del mundo*], en: *Crítica. Revista Cultural de la Universidad Autónoma de Puebla*. <http://revistacritica.com/vigilia/senales-que-precederan-al-fin-del-mundo-de-yuri-herrera> [4-12-2011].

**Fantasías urbanas:
México D.F. por Rafael Ramírez Heredia (*La jaula de Dios*), Guillermo
Fadanelli (*La otra cara de Rock Hudson*) y Roberto Bolaño (“Jim”)**

Verena Dolle
(Universidad de Justus Liebig de Giessen / Alemania)

Introducción

La ciudad no es una casa, no es una mujer, no es un desierto habitado por almas solitarias o por estúpidos, no es una prostituta ni un ente político. La ciudad no es un cascarón de concreto custodiado por la policía, no es el sueño de los años cuarenta ni la pesadilla de la actualidad, no es la región oscura de nuestro lamento. (Samperio, *Balada de la ciudad* 1986: 75)

Esta exclusión de interpretaciones metafóricas de la Ciudad de México a la que se refiere el escritor mexicano, cronista de D.F. Guillermo Samperio en este pasaje ya ilustra la discusión vigente sobre la relación entre ciudades reales y la ficción que remite a ellas. Primero: ¿en qué medida se puede describir y abarcar una megalópolis –como la Ciudad de México, por ej., aglomeración en permanente extensión– en su totalidad por medio de la ficción? Segundo: ¿qué papel desempeñan las metaforizaciones y semantizaciones de ciudades elaboradas en la ficción que Samperio parece negar rotundamente? En el desarrollo de mi artículo quisiera retomar estas preguntas evocadas aquí, dedicándome a tres obras literarias de reciente creación, las novelas *La jaula de Dios* de Rafael Ramírez Heredia (1989) y *La otra cara de Rock Hudson* de Guillermo Fadanelli (1997), así como el cuento “Jim” de Roberto Bolaño (2003). En ellas, la ciudad está en primer plano y desempeña un papel de protagonista. Antes de entrar al análisis del corpus más detenidamente, se presenta brevemente la base teórica para interpretar literatura urbana así como un breve esbozo del desarrollo de textos literarios sobre la Ciudad de México en la segunda parte del siglo XX.

1. Textos urbanos, ciudad-texto

Antes de empezar, una breve aclaración: no hablaremos de ciudades reales y su semiótica, no trataremos el referente ciudad, el simbolismo de las megalópolis del mundo, sino sólo las construcciones lingüísticas de la ciudad en textos de ficción. Dichas obras proyectan *siempre* representaciones de la ciudad y poseen por tanto *siempre* un carácter de constructo. Esta afirmación es válida incluso al aplicarse relaciones referenciales que creen en los lectores y

lectoras un 'effet de réel'. Andreas Mahler (1999) ha estudiado detenidamente el proceso de constitución de la ciudad en textos literarios: él distingue entre la ciudad-texto como significado, es decir, en cuanto representación de la ciudad que se constituye en el texto, lo que no debe confundirse con los referentes extralingüísticos, y textos urbanos como significante. En estos últimos

la ciudad constituye un tema dominante (apoyado en recurrencias referenciales o semánticas), es decir, no sólo un segundo plano, un escenario, un lugar de ambientación para otro tema dominante que se trata en ellos, sino una parte constitutiva irreductible del texto. (Mahler 1999: 12, mi trad.)

En este marco, Mahler distingue la extensión con la que los textos literarios diseñan una ciudad, como imagen global o parcial, y la forma en que ésta se caracteriza semánticamente: cerrada y uniforme o abierta y heterogénea¹. Además, destaca una función externa en forma de lo alegórico, lo real y lo imaginario, subjetivo que se pone en primer plano en la construcción de una ciudad-texto. Pese al hecho de que cada ciudad-texto es resultado de una imaginación individual artística, esa clasificación pone de relieve el acento diferente de las ciudades-texto respectivas: Se puede poner de relieve su carácter alegórico (por ej., ciudad que sirve de alegoría para los vicios), su carácter realista (con fuertes y frecuentes señales referenciales y prototípicas que evocan una ciudad existente en su topografía, dominante en el siglo XIX) o su carácter imaginario y constructivista, donde la ciudad-texto se percibe a través de una focalización interna, ensimismada, sumamente subjetiva y fantasmagórica, modelo vigente desde principios del siglo XX².

En lo que respecta a la función general de textos urbanos que esbozan una ciudad-texto, cabe mencionar a Klaus Scherpe, quien señala lo siguiente: La semantización, precisamente en forma de un discurso metafórico, y el uso de los mitos en el discurso literario de las metrópolis, responde, según él, a una reducción de la complejidad, ya que el mundo heterogéneo y diferenciado de la gran ciudad moderna se ve abarcado mediante un discurso simbólico homogeneizante. Scherpe considera las imágenes que designan la complejidad de la metrópolis como símbolos colectivos (según la definición de Jürgen Link) cuyo

servicio funcional consiste en que [...] deben hacer controlable el complejo afectivo que se relaciona con las experiencias inmediatas de la gran ciudad, la mayoría de las veces connotado negativamente (anonimato, nivelación, representación de la metrópolis como cárcel y gueto, fantasmagoría de la ciudad como cuerpo amenazante y engullidor). (Scherpe 2005: 36, mi trad.)

¹ Véase Mahler 1999.

² Véase Mahler 1999.

Esa reducción de complejidad se puede ver, por ejemplo, en metáforas recurrentes para denominar la ciudad como ‘selva’, ‘cuerpo de mujer’ o en referencias casi tópicas a la apocalipsis bíblica.

Sin embargo, en el transcurso del siglo XX se puede observar una heterogeneización de las metáforas, una superposición constante de tropos, después del final de la llamada ‘gran’ metáfora, es decir, de validez universal, lo que en parte se interpreta como respuesta a la descentralización, a la expansión cada vez mayor y a la complejidad de las megalópolis contemporáneas.³

En las consideraciones del antropólogo cultural Marc Augé, el punto de asignación de significado a espacios y lugares al que Scherpe se refiere se encuentra concretizado por otro aspecto: hasta la modernidad, Augé identifica lugares simbólicos y que asumen una función de creación de identidad para el individuo como lugares llamados antropológicos, que hacen referencia a una dimensión histórica profunda, y que lo sitúan en un marco de referencia fijo (Augé 1992). Por el contrario, en la postmodernidad constata el aumento de los llamados no-lugares (*non-lieux*), en los que ya no están dadas precisamente esta dimensión profunda y la relación entre el individuo y su historia, su localización. En la postmodernidad, los lugares pasan a estar no diferenciados, es decir, son indistinguibles; Augé cita como ejemplos los denominados lugares de tránsito de una sociedad nómada, de gran movilidad, como las salas de espera de los aeropuertos y los centros y zonas comerciales idénticos unos a otros, las gasolineras, etc. Por mucho que Augé se refiera a lugares reales, su enfoque también ha resultado fructífero en los estudios literarios. En cuanto a la modelación y semantización literarias de los espacios y lugares, se dirige la mirada al modo en que la literatura trata y matiza esos lugares antropológicos y no-lugares (de tránsito), investigando/desarrollando su posibilidad de crear la identidad del individuo, incluidos los lugares de tránsito.

Otro aspecto importante en la creación de ciudades-textos es el de la relación entre los espacios y lugares involucrados. Resulta pertinente remitir a Michel Foucault quien estudió la interacción de los lugares bajo la óptica de su función respectiva (trabajo, descanso, evasión, en el centro de poder, fuera del poder) y calificó con el término de heterotopía el conjunto de lugares reales vinculados a otros espacios del entorno vital en forma de una oposición (Foucault 2006 [1967]).

³ Véase Scherpe (2005: 38-40) así como Schmidt (1995: 124), quien habla de un proceso de multiplicación y superposición de metáforas que lleva a su disolución en los microrrelatos *Gente de la ciudad* de Guillermo Samperio. No obstante, resulta llamativo que a raíz de los acontecimientos del 11 de septiembre de 2001 se recurriera a los mitos transmitidos, especialmente al del Apocalipsis (véase Scherpe 2005). El recurso al mito del Apocalipsis se puede observar para la literatura sobre la Ciudad de México con mayor frecuencia después del terremoto de 1985 y en torno al cambio del milenio en 2000 –mencionamos a modo de ejemplo el título llamativo de Carlos Monsiváis, “Apocalipsis a plazos” y la novela *Mantra* de Rodrigo Fresán (2001).

El último aspecto que cabe mencionar es el de la supuesta relación directa entre el crecimiento real de las ciudades desde comienzos del siglo XX, su creciente falta de estructura con tendencia hacia el amorfismo y la reacción por parte de la ficción que ya no se ve capaz de abarcar este referente ni a nivel de la estructura ni al del contenido.⁴

Se trata de un patrón interpretativo que no sólo puede hallarse en los estudios sobre la literatura de las grandes ciudades europeas y estadounidenses, sino que también se encuentra aplicado a los textos urbanos latinoamericanos que evocan megalópolis (como Buenos Aires, Rio de Janeiro, São Paulo, La Ciudad de México) con un crecimiento real extremo en los últimos 50 años. En el caso de México, por ej., varios críticos opinan que la tendencia literaria desde un esbozo totalizador, una visión panorámica completa de D.F. en los años 50 del siglo XX como lo dio Carlos Fuentes en *La región más transparente*, hasta visiones particulares, fragmentarias y el uso de formas más breves en las décadas siguientes⁵ se debe al crecimiento incontrolable, rizomático de la misma ciudad que transgrede cada intento de darla una forma artística. Se puede agregar que la tendencia hacia la división y fragmentación también puede repercutir como retirada a los espacios internos, a lo privado y lo local.⁶

Pero existen serios reparos a esta lectura, que postula una relación casi decimonónica – mimética– entre una forma estética y el referente extra lingüístico. Dieter Ingenschay pone en duda que “las nuevas creaciones literarias se encuentren en una relación directa con la realidad social, con la aparición de las inconmensurables megalópolis conocidas por todos”,

⁴ Valga como opinión ejemplar, Klotz en su estudio fundamental sobre las metrópolis europeas en la ficción del siglo XX: “Posteriormente, desde Belyi [1905] la ciudad se apodera de la novela en la medida en que ya no sólo extrae su carácter sistemático de la experiencia de los sujetos individuales correspondientes, sino que también se escapa de la violenta verificación estética”. (Klotz 1969: 439)

⁵ La literatura de la onda se distancia explícitamente de tales intentos totalizadores al estilo de Fuentes (véase Borsò 2007: 408). No se centra ya en la ciudad global, sino en el barrio burgués y su juventud, su vida y su argot. Con ello expresa la búsqueda de nuevas formas, contenidos y valores propios, una tendencia que no tiene que ver con el desarrollo de la urbe mexicana o la capitulación ante su crecimiento, sino más bien con una contracultura que toma préstamos del movimiento hippie estadounidense (véase Iglar 1999). Tras la masacre de Tlatelolco en octubre de 1968, se registra el crecimiento exponencial de una breve forma periodística, la crónica, sobre temas, hechos y personas de la vida cotidiana, a menudo urbana, que ayuda a presentar una opinión pública crítica a la ciudad, concretamente, por ejemplo, en *La noche de Tlatelolco* de E. Poniatowska. Algunos críticos creen incluso que en México la crónica es el género adecuado a la literatura sobre la metrópoli, que parece quitarle el papel a la novela (véase Badenber 1995: 94). Desde los años 80 se encuentran numerosas modelizaciones de la ciudad textual México, que expresan su carácter híbrido y descentrado y tematizan cada vez más la violencia urbana. Además, la ciudad continúa abriéndose a nivel literario, es decir, se tematizan más barrios de la ciudad anteriormente no trabajados por la literatura. De manera diferente a lo que sucedía en las obras de la onda, la acción se sitúa ahora en barrios proletarios (p.ej. en las obras de Armando Ramírez). La parcialización como renuncia explícita a un bosquejo totalizador se puede encontrar en el ya citado Guillermo Samperio, uno de los cronistas de mayor renombre del D.F. de los años 80: la ciudad no es “abarcable por un solo escritor”, declara en una entrevista (90). Como consecuencia renuncia a la gran forma de la novela, utiliza por ejemplo microrrelatos de pocas líneas (*Gente de ciudad* 1986), a partir de los cuales también crea un mosaico de la ciudad. En este mosaico evita casi siempre la interpretación y el ir más allá de la superficie (véase Schmidt 1995) e intenta de este modo brindarle una forma literaria “adecuada” a un referente tan cambiante como lo es la Ciudad de México.

⁶ Véase p. ej. Schmidt 1995: 127; también el término *glocalización* considera esta dinámica y fenómeno.

ya que en este proceso se “nivela la diferencia ontológica entre ciudad y creación literaria” (2000: 14). Además, la literatura del siglo XX ofrece suficientes pruebas en contra de ello (pensemos en las construcciones de la ciudad en Borges, Calvino, Robbe-Grillet y Butor, por ej., así como en algunas novelas recientes sobre la Ciudad de México que subvierten esta idea de un desarrollo lineal sencillo desde obras con pretensión totalizadora hacia el fragmento: *Detectives salvajes* de Roberto Bolaño, *Mantra* de Rodrigo Fresán, que, sin embargo, auto-parodia su pretensión enciclopédica y *La jaula de Dios* de Rafael Ramírez Heredia que trataré en seguida). Me parece que la cuestión de la relación directa entre la estructura del referente ciudad/megalópolis y la carencia de forma de la creación literaria no permite avanzar más allá. Más bien, debería resultar más productivo plantearse la pregunta acerca de la modelación literaria de la función de ciertos lugares en las líneas planteadas por Augé y Foucault.

2.1 La totalidad de la ciudad recordada con nostalgia: *La jaula de Dios*

Mi primer texto ya puede servir de contra-ejemplo contra esa tendencia arriba mencionada y constatada por la crítica, según la cual, una fragmentación y reducción de la mirada a un sector parcial de la megalópolis Ciudad de México se lleva a cabo en los textos urbanos sobre D.F. En su novela publicada en 1989 *La jaula de Dios*, Rafael Ramírez Heredia (1942-2006) intenta representar la ciudad-texto de México en su totalidad y delinear el desarrollo de los años 40 hasta 1985, año del gran terremoto con el cual termina la novela.

Encontramos numerosos protagonistas de diferentes estratos sociales y con diferentes trabajos (casta baja marginada, burguesía/mundo del arte, política, medios de comunicación), de múltiples edades y de ambos sexos, ambientados en la Ciudad de México entre los años 60 (con analepsis en los años 40) y 1985: un cazador de perros, supuesto delincuente sexual (con él comienza la novela), adolescentes de la clase media que buscan el sentido de su vida y que aspiran a un ascenso social, una pareja de ex cantantes de bolero que está envejeciendo, un conductor de un taxi colectivo que espía en sus viajes a las mujeres para después violarlas, hombres de la elite política orientados en su carrera, periodistas que investigan sobre una serie asesinatos de niños.

Si bien esta novela de 270 páginas parece, a primera vista, heterogénea, al analizarla con mayor profundidad se puede constatar una reflexionada construcción y composición. En cada capítulo de las cuatro partes (las primeras tres, de 12 capítulos cada una; la cuarta, de 15) existe una focalización interna, alternada regularmente, de los trece protagonistas (con las

excepciones del inicio y el final de la novela) en sus acciones, recuerdos y pensamientos.⁷ Con ello se logra crear una imagen relativamente compleja de México D.F. y de sus habitantes, basada en las facetas de las percepciones subjetivas de los personajes, aunque esta estructura ritmizada acaba sugiriendo la posibilidad de abarcar la ciudad. La coherencia de contenido, a su vez, se ve asegurada a través de dos elementos: por un lado, mediante los textos de los boleros que aparecen en cursiva y frente a los cuales todos los personajes toman posición y, por otro, mediante la pregunta sin respuesta de quién es el responsable de los asesinatos infantiles que se suceden en la ciudad. Todos los personajes de la novela están implicados de diferentes maneras: el cazador de perros y el taxista como los potenciales autores de los asesinatos de menores, los dos periodistas que buscan resolver el caso, los políticos que intentan posicionarse y que por ello tienen que reaccionar a las protestas del pueblo; a su vez, el pueblo que observa todo ello con nerviosismo.

La ciudad-texto D.F. se tematiza no tanto como inaprehensible, sino más bien en su calidad de ‘lugar antropológico’. Con ello se presenta la ciudad-texto de México más allá de la construcción formal del texto como una creación provista de una estructura de sentido. Eso se comprueba en dos pasajes: en uno de ellos se aborda la ciudad en su dimensión histórica, a saber, cuando la adolescente Liliana le quiere transmitir a su novio Concho la importancia de la historia y el origen para la propia identidad: “ella le dijo que hay que saber las raíces, de dónde se proviene [...]. Lilia le dijo que lo iba a invitar a conocer la ciudad [...]” (I, 7, 42) Cuando después Concho utiliza el adjetivo ‘precortesiana’, ella replica: “Hay [sic!] está el primer error, hay que quitar eso de época precortesiana, hay que decir premoctezumiana, ¿por qué debemos de regirnos con el calendario de los conquistadores? Vamos a cambiar la visión de las cosas [...]” (I, 7, 44).

Una continuación de la investigación y medición de la ciudad, con alusiones al otorgamiento de identidad arriba mencionado, sucede a través de dos portadores de perspectiva: el violador y conductor de taxi colectivo, Ventura, y el cantante de boleros ciego, Octavio. Ambos se revelan poco a poco como una variación irónica el uno, como variación cínica del andorrero (*flâneur*) del siglo XIX el otro, y dejan claro que la comprensibilidad, el acceso estético a la ciudad (como en Baudelaire o luego en Benjamin), vinculado con un posicionamiento relacional e identitario, como lo constata Augé, ya no se presenta ajustado y completo, sino sólo deformado o incluso pervertido.

La relación entre individuo y ciudad se tematiza como clímax y cierre de la novela, a saber, como homenaje patético a un México que se desmoronaba a causa del terremoto de 1985, a

⁷ *La jaula de Dios* lleva rasgos parecidos, aunque menos complejos, a la novela ciudadana constructivista de Michel Butor *L'emploi du temps* (1965) hecha en forma de fuga musical.

través de un portavoz anónimo que expresa los pensamientos de Octavio en un diálogo imaginario. El momento referencial del terremoto se manifiesta como un corte en la relación entre la ciudad y los habitantes: a pesar de su ceguera, para Octavio la ciudad era, hasta el momento del terremoto, emblemática, llena de profundidad histórica, experimentable y comprensible con los sentidos. Este acceso se ve ahora truncado:

la ciudad se le iba a ir de las manos si usted se quedaba sin preguntar y sin oler; usted conoce la historia de cada calle, de cada glorieta [...] Entonces usted supo, maestro, que la ciudad sería otra, que usted ya no la tenía en los zapatos [...] ha perdido para siempre el poder del olfato, su don para adivinar los cambios en los trazos de la ciudad [...] ésta [ciudad], la de hoy, usted ni la intuye porque la ciudad será para siempre otra. Usted empezó a perder el sentido de las cosas porque la ciudad no le enviaba ningún mensaje. (IV, 15, 265-269)

Sin embargo, a pesar de la dimensión apocalíptica de esta caída y del colofón sobre la ciudad destruida, se vislumbra un rayo de esperanza: la figura del hijo del matrimonio de cantantes, que hasta entonces vaga más bien sin rumbo, el ya mencionado Concho (cuya novia le quería transmitir a él la dimensión histórico-mítico-azteca de la ciudad), se vuelve activo por primera vez: en el hospital derribado del D.F., el Centro Médico (Hospital General), intenta rescatar a los sepultados⁸. Aquí se observa en la ficción un patrón de interpretación que se encuentra de una manera más manifiesta en Carlos Monsiváis (1987, *Entrada libre*) o Elena Poniatowska (1988, *Nada, nadie. Las voces del temblor*): ellos ven la experiencia del terremoto de 1985 como el comienzo de la formación de una sociedad civil en vista de un Estado/Gobierno de la ciudad inactivo y desbordado por el suceso. Karl Hölz va incluso más lejos: en la crónica ve el esbozo de una nueva utopía de la ciudad en donde una sociedad civil compuesta de individuos débiles y anónimos actúa contra el *establishment*, mientras que la novela posterior a 1968 renuncia a los grandes proyectos dadores de coherencia y las utopías sociales (Hölz 1992: 73 sig.).

No se puede subsumir a Ramírez Heredia sin más bajo la tendencia, sin duda a constatar, del incremento de la fragmentación: pues él sostiene la ambición –similar a la pretensión de Fuentes en *La región más transparente*– de representar la Ciudad de México lo más completamente posible, sin introducir una conciencia como la de Ixca Cienfuegos que encierre el todo y lo mantenga unido. Sin embargo, esta pretensión totalizadora experimenta ciertas restricciones que se observan más en los personajes mismos que en la estructura del texto: uno de ellos, conocedor de la ciudad, recorre sin rumbo fijo la ciudad en coche en busca de satisfacción sexual; el segundo *flâneur* (‘andorrero’), Octavio, si bien puede descifrar la

⁸ Véase IV, 7: 241 sig.

ciudad en sus estratos profundos, sólo a costa de eliminar las impresiones sensoriales ópticas que para la experimentación de la ciudad han sido centrales desde Baudelaire y Benjamin.⁹

No obstante, hay aún otro aspecto a mencionar sobre la adjudicación de sentido a la ciudad-texto, el cual va más allá del análisis de los lugares antropológicos y concierne al plano metafórico: partiendo del título *La jaula de Dios*, el texto insinúa un tipo de lectura alegórica, desarrollado ya desde el primer capítulo. Éste describe detalladamente cómo un delincuente traumatizado sexualmente que proviene de la provincia captura perros callejeros con ayuda de una perra, los encierra en jaulas y luego los vende a laboratorios. A continuación se vuelve claro que también la gente que se encuentra ‘capturada’ en la ciudad, frecuentemente (sin embargo no continuamente) está determinada por impulsos de diversa índole (sexualidad, ambición, curiosidad). Se ofrece la lectura según la cual, en este esbozo, ni los perros ni las personas tienen la oportunidad de escapar de la jaula. Sin embargo, yo leo la ciudad-texto México, que aquí se describe como un contenedor claramente delimitado, como una alegoría de la parte inmutable de la condición humana, ya no específica para México.

2.2 Ciudad parcial: *La otra cara de Rock Hudson* de Guillermo Fadanelli (1997)

Un notorio contraste en la constitución global de México D.F. lo representa la novela de Guillermo Fadanelli *La otra cara de Rock Hudson* de 1997. En esta obra de 133 páginas podemos registrar la ausencia de una dimensión profunda histórica o mítica, así como de rasgos dadores de identidad de lugares antropológicos. No obstante, se encuentra un –aunque elaborado con extrema ironía– rayo de esperanza. La ciudad se constituye referencialmente a través del empleo de nombres de calles y de un barrio (Portales, cerca del centro) que existen en la realidad; el tiempo de la narración abarca de 1992 a 1997. La novela está conformada por dos partes de longitud desigual (110 vs. 23 páginas) con dos hilos narrativos entrelazados, sólo separados por un punto y aparte. En la primera parte, un narrador en primera persona, sin nombre, cuenta en retrospectiva el desarrollo de su vida, donde él junto con su hermana, poco a poco, toma el rol del narcotraficante y sicario Johnny Ramírez y su hermana. El segundo hilo narrativo, con un narrador heterodiegético, se ocupa de las actividades criminales de Johnny Ramírez y de sus recuerdos. De la ciudad en su totalidad, el lector no llega a saber prácticamente nada, pues no sucede una ampliación más allá de la mirada parcial de los protagonistas sobre su propio barrio arruinado (con un café, dos hoteles, una sala de juegos,

⁹ La indicación hacia el cantante ciego, que en vista del hundimiento entona un bolero, contiene referencias a los mitos de la Antigüedad (Teiresias, Nero), pero está fragmentada y no abre aquí un segundo nivel de sentido continuo.

burdeles y los apartamentos de la niñez). La ubicación de los personajes en espacios (muy) pequeños y sin ventanas¹⁰ simboliza limitaciones espaciales y al mismo tiempo la falta de perspectivas sociales. Además de las limitaciones espaciales también se puede constatar una reducción temporal: pues el barrio con sus calles se muestra indiferenciado y sin características especiales, sin ninguna dimensión histórica dadora de identidad a los habitantes, como no-lugar en el sentido de Augé: “las calles vacías, taciturnas, sin mayores diferencias, bautizadas con nombres de personalidades cuya existencia la gente ignoraba, como del siglo pasado” (53). Es una ciudad casi sin memoria ni de los hechos históricos ni de los crímenes cometidos: “en la ciudad la memoria acostumbraba enterrarse a un lado del cuerpo” (134). La ausencia de una dimensión histórica, en el sentido del transcurso del tiempo y el desarrollo vinculado a él, se extiende hasta el presente: el barrio está aislado de la modernización y la dinámica global, semejante a *El disparo de Argón* de Juan Villoro, novela que transcurre en una clínica de ojos situada en un barrio ficticio de la Ciudad de México^{11 12}. Mientras que en *La jaula de Dios*, a pesar de todo el pesimismo, se discuten planes a futuro y proyectos a través de los protagonistas, el universo novelístico de Fadanelli se caracteriza en gran parte por una ‘resignación afirmativa’, en donde los patrones fijos de comportamiento – sobre todo criminales y sexuales– se repiten de manera cíclica.

Algo destacable en la constitución semántica del barrio de la ciudad, además de los atributos negativos como ‘derruido’, ‘podrido’, ‘maloliente’, es su carácter activo. A través de la elección de palabras ahora reconocibles como *pars pro toto* para la ciudad, se personifica como amenazante: “Ramírez salió del hotel enfrentándose a una ciudad sigilosa, entretenida en lamerse las heridas, las viejas y las recientes, mientras llegaba la hora en la que habría de comenzar de nuevo la guerra” (80). Frente a esta agresividad potencial de la ciudad protagonista, llama la atención la pasividad, la falta de vida de la gente que vive en ella:

¹⁰ Véase 66-70.

¹¹ Véase Ta 2007: 217.

¹² Véase las siguientes citas que caracterizan el barrio: “una calle flanqueada por casas desiguales y enfermas, por coches viejos y árboles a punto de podrirse con el orín de los perros y de los hombres” (45s.), con calles malolientes (“las calles olían a metal y gasolina, a madera podrida, a mierda de animal” (71) y edificios antropomorfizados en peligro de caer –“como si estuviera a punto de resquebrajarse” (91); “El estertor de los albañales hacía tiritar las entrañas del edificio” (84).

[Rogelio, el recepcionista del hotel donde vive la pareja] daba la impresión de ser un muñeco de trapo olvidado por algún niño (55; parece ser la percepción de Rebeca)

o:

[Johnny] permanecía entumecido, como un títere al que le han cortado los hilos [...] su mano azulosa posada sobre la mesa como un animal muerto” (36; mirada del narrador en primera persona sobre Johnny).¹³

En su construcción de la ciudad-texto México, reducida a un barrio, Fadanelli retoma elementos de la metaforización tradicional de la gran ciudad como ciudad monstruosa, así como de la metaforización más acorde a los tiempos actuales en tanto vertedero de basura donde los habitantes se vuelven objetos, pedazos descompuestos, o sea, basura, y se niega completamente una relación con los lugares antropológicos dadora de identidad (recuerden la caracterización de México por Fuentes como ‘museo de la basura’, en *Terra Nostra*).

No obstante, dos planteamientos contrarios a esta perspectiva sombría, estrecha y sin salida (que representan las heterotopías en el sentido de Foucault), se encuentran: lugares que se relacionan, como contra-lugares (sin embargo, ambiguos), con los otros lugares reales: en primer lugar, el videojuego *Mortal Combat*, donde el narrador en primera persona se perfecciona (sin que se establezca aquí una relación entre videojuego de violencia y carrera profesional, eso queda para los sociólogos), toma el rol de contra-lugar; en segundo lugar, tenemos la fotografía mencionada como eje central y *leitmotiv* de un hombre desconocido por cuya identidad pregunta a sus clientes Rogelio, el recepcionista del hotel, quien está implicado en los tejemanejes criminales de Ramírez: “una fotografía enmarcada; se trataba de un hombre vestido tan sólo con un traje de baño que en actitud desafiante miraba hacia el horizonte, era un hombre muy alto y tenía un semblante ligeramente melancólico” (2004: 48); “Era el retrato de un hombre blanco, alto, con los cabellos alborotados por el viento” (141). Tras la solución de este enigma, el recepcionista anuncia que desea abandonar el barrio y comenzar una nueva vida.¹⁴ Finalmente la hermana del narrador, que con su hermano sucede a Ramírez, al parecer eliminado, da la esperada respuesta:

“Es Rock Hudson –afirmó Elena–. Mi madre tenía una foto de él en el ropero de su recámara. Creo que es un artista de cine, un gringo.” Con las palabras del recepcionista “Te lo dije, los buenos tiempos están a punto de llegar” (142) termina la novela. Recurriendo a la

¹³ Hay más ejemplos que ponen de relieve esta pasividad de los habitantes: Cuando el yo narrador le avienta una piedra a Ramírez, tiene la siguiente sensación: “lancé la piedra, lo más fuerte posible hasta sentir los músculos de mi brazo desgarrándose como si fueran los hilos más débiles de un trapo viejo” (46); “Algunas ficheras dormían... parecían peces muertos que la marea había ido a tirar junto a una roca” (126) (véase también sobre este asunto Ta 2007: 212, sobre Villoro, *Disparo de Argón*; Schmidt 1995: 124).

¹⁴ “El día que cualquiera de todos los cabrones analfabetos que entran al hotel me diga quién es ese “güey”, como tú le dices, me voy a ir hincado a la Villa“... aquí no sabemos de gringos” (88 s.).

estructura del misterio de los cuentos de hadas, Fadanelli sólo encuentra un comentario cínico sobre la esperanza, perspectivas e intenciones de emigrar de los habitantes de ese barrio desfavorecido de México D.F. en vista de un proceso global de modernización que implica al mismo tiempo un incremento de las influencias mediáticas y virtuales internacionales, pues la foto del actor estadounidense de Hollywood, sumamente popular en los años 50 y 60, alude a las esperanzas de emigración y ascenso social en los Estados Unidos. El título de la novela *La 'otra' cara*, el cual retoma una proposición dudosa divulgada mundialmente de que Rock Hudson “le dio un rostro al sida” (Morgan Fairchild) al manifestarse públicamente como homosexual enfermo de sida a principios de los años 80, remite exactamente a este potencial simbólico como ícono de Hollywood, como representante de un mundo en apariencia armónico y atractivo, y al mismo tiempo muestra el carácter malogrado, lo anacrónico, así como la limitación de los sueños mexicanos de modernización y globalización, que no se enteran de la problemática del sida, del destino de Rock Hudson, etcétera y/u ocultan explícitamente la temática homosexual.¹⁵

En nuestro tercer texto del corpus, “Jim”, uno de los últimos relatos de Roberto Bolaño, es también un norteamericano quien desempeña un rol central como pantalla de proyección para los personajes, relato ubicado en la Ciudad de México la cual forma un componente irreductible del texto, y que por tanto también lo veo como texto urbano en el sentido de Mahler.

2.3 Estetización de la ciudad: “Jim” de Roberto Bolaño (2003)

En “Jim”, el primer cuento –de sólo 4 páginas– del volumen *El gaucho insufrible*, publicado tres meses después de la muerte de Bolaño en octubre de 2003, un narrador en primera persona, sin nombre, cuenta sobre un suceso extraordinario, a saber, el encuentro de su conocido, un veterano de Vietnam llamado Jim que ahora es poeta, con un tragafuegos en las calles de la Ciudad de México. Este encuentro ejerce tal influencia sobre Jim, según el narrador, que éste reacciona corporalmente de la manera más intensa: tiene sudoración y no puede dejar de verlo, también cuando parece que el tragafuegos fuera a escupirle llamaradas de fuego que pusieran de alguna manera su vida en peligro. Antes de que esto pudiera suceder, el narrador lo aparta y sus caminos se separan.

¹⁵ Eso podría ser un señalamiento a la novela de Luis Zapata con la cual tuvo gran éxito y causó gran escándalo, *Las aventuras y desventuras de Adonis García, el vampiro de la colonia Roma* de 1979, que desplaza la temática homosexual al centro de la atención literaria.

La trama se desarrolla claramente en la Ciudad de México; sin embargo, no se especifica el lugar (no es tan explícito, paródico-hiperrealista como *Los detectives salvajes*), “en las calles del DF”, se dice al inicio (11), “dirección Reforma”, al final (14). Así como lo esboza Ramírez Heredia mediante el perrero y el violador, y Fadanelli con el universo del barrio en cierto modo completamente cerrado y las carreras criminales de sus protagonistas masculinos, Bolaño bosqueja, así lo parece, un escenario amenazador y de violencia con personajes marginales que pertenecen a los estratos más bajos de la sociedad. Con ello toma como punto de partida elementos de un discurso casi tópico de la ciudad impregnado negativamente; sin embargo, lo que acentúa en el transcurso de su relato es la calidad estética de la ciudad-texto. Pues el relato permite, además de la primera lectura –quizás ya perceptible en el breve resumen, según la cual se puede interpretar el suceso como confrontación con las experiencias traumáticas de la guerra y la tortura del veterano–, y la que el mismo narrador por cierto sugiere (“cuello que evocaba, de alguna manera, un linchamiento en el campo [...]”) (12) – una segunda lectura alegórica, que concibe el encuentro entre el poeta Jim y el tragafuegos como encuentro con el secreto de la poesía. Ya desde el comienzo del relato se rechaza una constitución semántica negativa usual para la Ciudad de México y sus habitantes: los marginados sociales, ‘los niños mendigos de México’ no preguntan por dinero, sino:

“¿En qué consiste la poesía, Jim?” (11). La respuesta a ello se presenta como un enigma:

Jim los escuchaba mirando las nubes y luego se ponía a vomitar. Léxico, elocuencia, búsqueda de la verdad. Epifanía. Como cuando se te aparece la Virgen. [...] No más peleas, decía Jim. Ahora soy poeta y busco lo extraordinario para decirlo con palabras comunes y corrientes. (11)

Lo que a Jim a continuación le sucede es justamente esta epifanía como “aparición repentina de una realidad no-actual en una vivencia actual” (*Metzler Lexikon Literaturtheorie* 2007, lema epifanía), la experiencia corporal de lo indecible, la visión como mise en abyme. Este encuentro se presenta como búsqueda de legibilidad y asignación de sentido. Según el narrador, Jim no se puede apartar debido a que intenta encontrar una señal aún no descifrada en el lanzamiento de llamaradas del tragafuegos:

como si esperara algo más del tragafuegos, una décima señal después de haber descifrado las nueve de rigor, o como si en el rostro tiznado hubiera descubierto la cara de un antiguo amigo o de alguien que había matado. (12s.)

Para la elaboración de la ciudad-texto México, respecto a nuevos discursos que rompen con viejas adjudicaciones, me parece fundamental en “Jim” que la epifanía, el encuentro con el arcano de la poesía se represente como escena callejera en medio de una masa anónima de transeúntes y sólo aquí parezca posible, en la agudización y condensación temporal de este

momento. De este modo, se retoma una estetización de la ciudad y sus habitantes, así como la ha revelado la mirada del *flâneur* decimonónico en las ciudades europeas y la ha ocultado frecuentemente la constitución literaria de la Ciudad de México en el siglo XX.

3. Resumen

Resumamos: la ciudad-texto México D.F. se caracteriza de distinta manera en los tres textos: en *La jaula de Dios* se evoca nuevamente de manera nostálgica y completa el México previo a 1985. Al mismo tiempo, se alude a cambios radicales, alienaciones, las tensiones del proceso de modernización, el incremento de la delincuencia junto a perspectivas positivas, como la actividad de la juventud. En 1997 Fadanelli constituye el D.F. como un vertedero de basura, devorador de gente aislada de la modernización, y sólo puede comentar irónicamente el desarrollo todavía pensado como posible por Ramírez Heredia. Bolaño, chileno que vivió muchos años en México, es quien alude con más vigor a la fascinación estética por las escenas de la megalópolis. A diferencia de los dos textos tratados anteriormente, aquí se cristaliza una calidad estética en donde el discurso de la ciudad se transforma repentinamente en un discurso poetológico, es decir, Bolaño utiliza fragmentos tradicionales del discurso más bien negativo sobre la Ciudad de México, frecuentemente marcado por el mito del apocalipsis, y le otorga algo que ha perdido desde hace mucho, la búsqueda de lo inefable, del arcano de la poesía.

A largo plazo, podemos decir que el tratamiento literario de la ciudad transcurre en empujones recurrentes, erráticos, no lineales, en donde una y otra vez se ensayan diversas formas: también la concepción de la ciudad referente como amorfa se encuentra repetidamente (p. ej. en el caso de Góngora, la comprensión sobre Madrid, o en el de Garcilaso, el Inca, sobre Cuzco bajo el dominio español). De ahí que la postulación de una relación directa, mimética entre el desarrollo de las ciudades en los siglos XX y XXI y la constatación estética de la imposibilidad de contar este proceso también pueda verse como metaforización. La literatura pretende tradicionalmente, también a principios del tercer milenio, superar la contingencia, reducir la complejidad y ser dadora de sentido.

No se puede constatar el fin de los textos urbanos. A pesar de su supuesta imposibilidad de ser contada, la megalópolis también seguirá siendo relatada de nuevas maneras. Ahora más que nunca pertenece el espacio urbano a la condición humana, es parte de la imaginación literaria, la cual trabaja sobre el encuentro de cualquier índole entre individuo y sociedad, y busca formas adecuadas, el rompimiento de las relaciones miméticas y la creación de algo nuevo.

Bibliografía

Literatura primaria

BOLAÑO, Roberto (2005 [2003]): "Jim", en: ídem: *El gaucho insufrible*. Barcelona: Anagrama, pp. 11-14.

FADANELLI, Guillermo (2004 [1997]): *La otra cara de Rock Hudson*. Barcelona: Anagrama.

RAMÍREZ HEREDIA, Rafael (1989): *La jaula de Dios*. México, D.F.: Joaquín Mortiz.

Literatura secundaria

ANZALO GONZÁLEZ, Demetrio (2003): *Género y ciudad en la novela mexicana*. Ciudad Juárez: Universidad Autónoma de Ciudad Juárez.

AUGÉ, Marc (1992): *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*. Paris: Seuil.

BADENBERG, Nana (1995): „Von Chroniken und Kritikern. Zur Entwicklung einer urbanen Literaturform in Mexiko“, en: *Projektgruppe Neue Welt Stadt*, pp. 81-112.

BENCOMO, Anadeli (2002): *Voces y voceros de la megalópolis. La crónica periodística-literaria en México*. Madrid / Fráncfort del Meno: Iberoamericana / Vervuert.

FOUCAULT, Michel (2006 [1967]): „Von anderen Räumen“, en: Dünne, Jörg / Günzel, Stephan (eds.): *Raumtheorie*. Fráncfort del Meno: Suhrkamp, pp. 317-329.

HÖLZ, Karl (1992): "Visiones literarias de México. Desde el lugar privilegiado de una urbe ideal a la anarquía de la ciudad perdida", en: Daus, Ronald (ed.): *Großstadtliteratur: ein internationales Colloquium über lateinamerikanische, afrikanische und asiatische Metropolen*. Fráncfort del Meno: Vervuert, pp. 47-74.

INGENSCHAY, Dieter (2000): „Großstadtaneignung in der Perspektive des ‚peripheren Blicks‘“, in: Buschmann, Albrecht / ídem (eds.): *Die andere Stadt. Großstadtbilder in der Perspektive des peripheren Blicks*. Wurtzburgo: Königshausen & Neumann, pp. 7-19.

KLOTZ, Volker (1969): *Die erzählte Stadt. Ein Sujet als Herausforderung des Romans von Lesage bis Döblin*. Múnich: Carl Hanser.

MAHLER, Andreas (1999): „Stadttexte – Textstädte. Formen und Funktionen diskursiver Stadtkonstitution“, en: ídem (ed.): *Stadt-Bilder: Allegorie, Mimesis, Imagination*. Heidelberg: Winter, pp. 11-36.

MATZAT, Wolfgang (2005): „Stadtdarstellung im Roman: Gattungstheoretische Überlegungen“, en: Moser, Christian et al. (eds.): *Zwischen Zentrum und Peripherie. Die Metropole als kultureller und ästhetischer Erfahrungsraum*. Bielefeld: Aisthesis, pp. 73-89.

Metzler Lexikon Literatur (2007): Stuttgart / Weimar: Metzler.

NOHLEN, Dieter (ed.) (2002): *Lexikon Dritte Welt. Länder, Organisationen, Theorien, Begriffe, Personen*. Reinbek b. Hamburgo: rororo.

PROJEKTGRUPPE NEUE WELT STADT (eds.) (1995): *Grenzgänge. Großstadterfahrungen in Literatur, Film und Musik Lateinamerikas und der USA seit 1960*. Bielefeld: Aisthesis Verlag.

SCHERPE, Klaus R. (2005): „Mythen im Großstadtdiskurs der Moderne“, in: Moser, Christian et al. (eds.): *Zwischen Zentrum und Peripherie. Die Metropole als kultureller und ästhetischer Erfahrungsraum*. Bielefeld: Aisthesis, pp. 31-48.

SCHMIDT, Friedhelm (1995): „Im Text wohnen. Architektur, Literatur und Großstadtartikel in Guillermo Samperios Prosa“, en: *Projektgruppe Neue Welt Stadt*, pp. 113-132.

TA, Beatrix (2007): *Von Städten des Realen zu Städten des Imaginären*. Múnich: Meidenbauer.

BOOK REVIEW

Kathleen Staudt (2008): *Violence and Activism at the Border – Gender, Fear, and Everyday Life in Ciudad Juárez*, Austin: University of Texas Press, pp. 184

In her book *Violence and Activism at the Border – Gender, Fear, and Everyday Life in Ciudad Juárez*, published in 2008, Kathleen Staudt investigates the relationships between women and men in regards to violence in the borderland territory of the United States of America and Mexico. The investigation mainly focuses on the two cities close to the US-Mexico border: El Paso, Texas and Ciudad de Juárez, Chihuahua. Staudt's book was published as part of the Inter-American series, which consists of numerous books that explore different approaches towards various subjects of the border discourse. Due to Staudt's personal experience of living at the U.S.-Mexico border and her extensive knowledge based on her teaching and research on border topics linked to gender and politics, she became involved in and collaborated with different departments, associations and foundations determined to fight against male violence and abuse targeting the women working and/or living in the borderland.

Staudt's dedication to raising awareness and taking action is reflected in the structure of the book and the leading questions of her analysis. In the six chapters, which are partly extended by appendices that show additional material such as posters, photographs, and flyers, Staudt examines the circumstances and reasons for both physical and mental violence towards women leading to femicide on the one hand and the different reactions and actions (yet to be) taken by the U.S. and the Mexican government on the other. Furthermore, the examination illustrates the responses by both the U.S. American and Mexican law enforcement institutions, and reflects upon whether people in the two regions are able to develop successful strategies to prevent future killings and solve the crimes that have already been committed.

In addition to the presence of domestic violence in both cultures and territories, Staudt lists more reasons that cause violent behavior in men directed towards women such as male members of drug-cartels going after young women in order to rape them as a celebratory act after a successful drug deal. These acts eventually result in murder and contribute to the femicide issue. In these cases, the use of physical violence serves to

establish and constitute one's masculinity. Moreover, the economic situation plays a significant role in terms of violence being omnipresent in the women's everyday life in the border territory. Numerous women depend on their male partner financially, which prevents them from leaving the partner and the violence and abuse.

Staudt also gives an overview of how Ciudad Juárez is perceived, as well as how it is represented in the media and in literature by referring to other academics and writers of fiction like Pablo Vila, for example. As Staudt points out, the growing attention for the region and its problematic situation is necessary to move towards change. The depiction of violence against women manifested in popular culture and the dwelling on stories of murder and death lead to global interest and thus, increase the chances for more activism at the border. Staudt argues that the required changes are only possible if civil society and the people involved in the different categories of popular culture participate together actively. However, the differences in economics and politics make it difficult to overcome the abuse and violence directed towards women in Mexico and other parts of the world.

As explored above, *Violence and Activism at the Border – Gender, Fear, and Everyday Life in Ciudad Juárez* by Kathleen Staudt depicts what the title promises. It gives an insight into the situation at the border territory. The investigation of the subject is clearly structured, and Staudt repeatedly explains her approach to the topic and its several aspects. Due to the subdivisions based on selected aspects in each chapter, the book is well suited for anyone who is interested in learning more about the subject, embedded in a social and political context, especially students in high school. College or university students might also find this book helpful in order to deepen their knowledge after having been introduced to the situation at the border via the (new) media. All in all, Staudt's book is a valuable contribution to a field of study, which definitely needs to be investigated continuously in order to raise more awareness and cause a change.

Nadine Böttcher M.A. (Heinrich Heine University Düsseldorf / Germany)