



**“Perfiles de una poética: la escritura que presiente los
rumores de la violencia en cuatro novelas
de César Silva Márquez”**

T E S I S

**Que para obtener el grado de
Maestro en Literatura Hispanoamericana**

Presenta

Josué Sánchez Hernández

Director de tesis

Dr. Marco Antonio Chavarín González

Índice

Introducción	1
1. Cuatro perspectivas sobre la literatura del norte de México	6
1.1 La heterogeneidad como distintivo de la literatura del norte.....	6
1.2 La literatura del norte: su estética según algunos de sus autores y su condición regionalista.....	19
1.3 Orígenes de la narconovela y una propuesta de aproximación a su discurso.....	27
1.4 El Programa Cultural de las Fronteras: otra forma de leer la literatura del norte.....	36
2. <i>Los cuervos</i>: un puñado de voces y los recursos de lo ominoso	43
2.1. Narradores, piezas, voces: el ensamble de <i>Los cuervos</i>	43
2.2. Lo ominoso como recurso literario.....	51
2.3. Indicios del otro plano de la novela: sueños, insomnio, cuervos.....	54
3. <i>Una isla sin mar</i>: dobles en la “otra orilla” del mundo	61
3.1. Un cuento de detectives: recursos para una tematización del doble.....	64
3.2. Una mujer atraviesa la “otra orilla”.....	68
3.3. Los sueños.....	76
4. <i>Juárez Whiskey</i>: la violencia como música de fondo y dos formas de cuestionar los límites entre historia y ficción	82
4.1. El narcotráfico como música de fondo: la violencia y su representación.....	85
4.2 Rourke y Joplin: dos vías para cuestionar los límites entre la historia y la ficción.....	95
5. <i>La balada de los arcos dorados</i>: la influencia de Cormac McCarthy en la elección del género de la novela negra y cuatro preguntas más sobre los límites entre historia y literatura	103
5.1. Dos novelas: aproximaciones a <i>No Country for Old Men</i> y <i>La balada de los arcos dorados</i>	103

5.2. Silva conversa con McCarthy: los vínculos entre <i>No es país para viejos</i> y <i>La balada de los arcos dorados</i>	109
5.3. <i>La balada de los arcos dorados</i> : otra forma de narrar la violencia.....	117
5.4. Más formas de cuestionar la historia: más referentes de la cultura pop.....	130
Conclusiones	139
Bibliografía	143

Introducción

Esta tesis es un ejercicio de investigación y crítica sobre la obra narrativa de César Silva Márquez conformada, hasta la fecha, por cuatro novelas: *Los cuervos* (Fondo Editorial Tierra Adentro, 2006), *Una isla sin mar* (Random House Mondadori, 2009), *Juárez Whiskey* (Almadía, 2013) y *La balada de los arcos dorados* (Almadía, 2014). La elección de estas cuatro obras como *corpus* de estudio se debe a que sólo su lectura en conjunto y de manera cronológica, según los años en que se publicaron, puede ofrecer una aproximación a la manera en que la poética¹ narrativa² del autor ha evolucionado. Así, desde su primera novela hasta la más reciente, se intentará describir cómo aparece y reaparece una organización narrativa que hermana las novelas, además de otros aspectos, como historias apócrifas sobre estrellas de la cultura mediática, la aparición de elementos de la literatura fantástica, como la figura del vampiro o los dobles, y la representación de la violencia por parte de los cárteles de drogas en Ciudad Juárez.

Este trabajo se compone de cinco capítulos. Debido a que aún no hay un *corpus* extenso de la crítica literaria³ dedicada a revisar la obra de Silva, en el primer capítulo,

¹ Por poética, se entiende “la elección hecha por un autor entre todas las posibilidades (en el orden de la temática, de la composición, del estilo, etc.) literarias: «la poética de Hugo»”, en Oswald Ducrot, Tzvetan Todorov, *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*, Siglo XXI, Buenos Aires, 2011, p. 98.

² Se especifica “poética narrativa” porque el autor también ha publicado libros de poesía como *ABCdario* (Fondo Editorial Tierra Adentro, 2000), *Si fueras en mi sangre un baile de botellas* (Ediciones sin Nombre/Nod Ediciones, 2004), *La mujer en la puerta* (Gobierno del Estado de Veracruz, 2007) y *L'affaire de l'orchidée dorée. El caso de la orquídea dorada* (Mantis Editores/Écrits de Forges, 2009).

³ Excepto por el trabajo “El vampiro como agente de la hiperviolencia”, de Magali Velasco, publicado en *Replicante*; el ensayo “Sonrisa de lo innombrable: *La balada de los arcos dorados* de César Silva Márquez”, de Juan Berdeja, que aparece en la página del Seminario de Estudios sobre Narrativa Latinoamericana del Colegio de México; y el ensayo “La frontera y la muerte: Espacio y melancolía en *La balada de los arcos dorados* de César Silva Márquez”, de Edgardo Íñiguez publicado en la revista *Altré Modernité. Rivista di Studi letterari e culturali* de la Università degli Studi di Milano, no hay más trabajos de parte de la crítica especializada dedicados a la obra de Silva. Los dos primeros trabajos serán mencionados en los capítulos que corresponden a *Los cuervos* y *La balada...*, respectivamente; el que pertenece a Íñiguez no se utilizará debido a que presenta algunas imprecisiones metodológicas como, por ejemplo, la omisión en el rastreo de las

“Cuatro perspectivas sobre la literatura del norte de México”, se expondrán, como se puede apreciar en el título, cuatro enfoques sobre la literatura del norte a modo de un posible estado de la cuestión. Esto se debe a que en las novelas del autor, excepto por *Los cuervos*, aparece Ciudad Juárez como escenario, espacio del norte de México, y a que el tratamiento del tema del narcotráfico en *Juárez Whiskey* y *La balada...* puede suscitar el interés sobre las narconovelas que, según el lugar común que después se discutirá, se explota mayormente entre los narradores norteros. En el primer apartado de este primer capítulo, se expondrá cómo se populariza el término “literatura del norte” y la forma en que la heterogeneidad de las obras que pretende designar ha sido considerada como uno de sus distintivos; en el segundo apartado, se verán algunas de las opiniones de escritores sobre el concepto “literatura del norte” y la condición regionalista implícita en la forma de designar una literatura como propia de una parte específica de México; en el tercer apartado, se hablará sobre el lugar común que trata de integrar toda la literatura del norte en una etiqueta que designa obras que sólo retratan el narcotráfico; y en el último apartado, se expondrá una breve investigación sobre cómo, a mediados de los años 80, la colección Letras de la República pudo haber funcionado como un proyecto editorial oficialista que prefiguró la visión de la literatura del norte como un tipo de literatura distinta de la del resto del país.

Para hablar sobre la literatura del norte de México se partirá de algunos cuestionamientos planteados en la teoría de los polisistemas de Itamar Even-Zohar. El autor considera que la literatura minoritaria es la producida por “minority groups, or by groups which are geographically connected to or politically subjugated by some (politically, economically) more powerful group. Examples include Flemish vs. French, Ukrainian vs.

contradicciones entre varios datos historiográficos y personajes de la cultura pop que Silva implementa en *La balada...*

Russian, or Norwegian vs. Danish in the nineteenth century, Hebrew vs. Arabic in medieval Spain, Czech vs. German roughly up to World War II”⁴. Así, la “literatura del norte” de México sería la practicada por una minoría respecto de una mayoría entendida como una “literatura mexicana” libre de adjetivos regionalistas. De este modo, la literatura del norte pareciera situarse, en sintonía con los ejemplos de Zohar, en oposición a la literatura del resto del resto del país. El autor señala dos movimientos que se pueden dar entre la literatura que producen ambos grupos: en el primero, la literatura de la minoría interactúa con la literatura de la mayoría; en el segundo, la relación entre ambos grupos es reemplazada por la interacción inmanente del grupo minoritario *per se*, lo cual da como resultado que lo que antes era sólo un sistema que interfería dentro de un polisistema, es decir, el grupo minoritario dentro del mayoritario, se convierta en un polisistema en sí mismo. Zohar afirma que sólo una visión retrospectiva puede justificar las posibles hipótesis de las relaciones intrasistemáticas de una literatura practicada por la minoría. Esta visión retrospectiva es pertinente en la medida en que intenta comprobar si la literatura minoritaria se convirtió en un sistema en sí mismo o no. De este modo, en el primer capítulo, se exponen los cuatro enfoques sobre la literatura del norte a manera de interrogantes sobre si ésta literatura presenta constantes, ya sean estéticas o históricas, que permitan hablar de una “literatura del norte”.

En el resto de los capítulos se retomarán elementos del análisis narratológico para describir la estructura y los narradores utilizados por el autor en cada novela. Asimismo se utilizará el concepto “principio de incertidumbre” de Luz Aurora Pimentel como punto de partida para describir el efecto que provoca la alternancia de los narradores en *Los cuervos*.

⁴ Itamar Even-Zohar, *Polysystem Studies, Poetics Today*, 11 (1990), p. 56.

Se retomarán nociones sobre la literatura fantástica según Todorov, Ceserani y Roas, para describir elementos que configuran los planos narrativos de *Una isla sin mar*. El tema de la violencia en *Juárez Whiskey* será abordado según algunas de las consideraciones de Slavoj Žižek; también se utilizarán algunas apreciaciones sobre la relación entre historia y ficción de Brian McHale y Hayden White para analizar las historias apócrifas de las estrellas de la cultura pop que aparecen en esta novela y en *La balada...* Por último, se usarán las definiciones de hipertexto, hipotexto y paratexto de Genette, para describir las relaciones intertextuales entre *No es país para viejos*, de Cormac McCarthy, y *La balada...*, así como algunas definiciones del género de la novela negra de Felipe Oliver, George Tuttle, María José Álvarez Maurín y Otto Penzler, para establecer por qué la última novela de Silva se puede adscribir a este género.

Ahora bien, en el segundo capítulo de la tesis, “*Los cuervos: un puñado de voces y los recursos de lo ominoso*”, se analizará la estructura narrativa de esta novela y cómo se configura la existencia de dos planos de la realidad: el cotidiano que habitan los personajes y otro que se manifiesta a través de indicios y que funciona como una amenaza.

En el tercer capítulo, “*Una isla sin mar: dobles en la otra orilla del mundo*”, se observará cómo en esta obra se reproduce en cierta medida la representación de dos planos de la realidad que se observó en la novela previa; además, se expondrá cómo un cuento sobre detectives de Fabio, el amigo escritor del protagonista, sugerirá una posible clave de lectura.

En el cuarto capítulo, “*Juárez Whiskey: la violencia como música de fondo y dos formas de cuestionar los límites entre historia y ficción*”, se señalará cómo la violencia de los cárteles del narcotráfico aparece en segundo plano respecto de la vida cotidiana del protagonista. Asimismo, se verá la construcción de historias apócrifas sobre estrellas de la cultura pop, como Janis Joplin, Mickey Rourke y Javier Solís.

Por último, en el quinto capítulo, “*La balada de los arcos dorados: la influencia de Cormac McCarthy en la elección del género de la novela negra y cuatro preguntas más sobre los límites entre historia y literatura*”, se considerarán, en principio, los puntos de contacto estructurales entre *No es país para viejos* de Cormac McCarthy y *La balada de los arcos dorados*. También se analizará la manera en que, al referir la violencia de los cárteles de la droga en la frontera, se utilizan referentes de la cultura pop que subrayan la vulnerabilidad de Ciudad Juárez y sus habitantes. Por último, también se observará cómo aparecen, al igual que en *Juárez Whiskey*, historias apócrifas sobre estrellas de los medios masivos de comunicación.

1. Cuatro perspectivas sobre la literatura del norte de México

1.1. LA HETEROGENEIDAD COMO DISTINTIVO DE LA LITERATURA DEL NORTE

Hacia finales de la década de los 90 del siglo pasado, el término “literatura del norte” suscitó una discusión en torno a dos cuestiones. La primera indaga sobre qué autores designa; la segunda, sobre la existencia o no de características estéticas que denoten la homogeneidad de un *corpus* propio de la “literatura del norte”.

Élmer Mendoza aventura sus respuestas en una entrevista realizada por el académico Miguel A. Cabañas. Según el escritor, es en 1999 cuando surge el debate sobre la práctica de un conjunto de rasgos estéticos que pueden o no ser identificados como “literatura del norte”. Cuenta que en ese año aparecen cuatro libros de escritores norteros, *Santa María del circo* (Plaza y Janés, 1998), del regiomontano David Toscana; *Tierra de nadie* (Era, 1999), de Eduardo Antonio Parra, guanajuatense aunque regiomontano por adopción; *Nadie me verá llorar* (Tusquets, 1999), de la tamaulipeca Cristina Rivera Garza; *Un asesino solitario* (Tusquets, 1999), del mismo Mendoza; y *Estrella de la calle sexta* (Tusquets, 2000), del tijuanaense Luis Humberto Crosthwaite⁵. A partir de esta especie de *boom* literario, se organiza una mesa llamada “Los narradores que vienen del norte”, en donde todos los autores mencionados participan, excepto Rivera Garza. El moderador de la mesa es Daniel Sada, quien inicia asegurando que “la mejor narrativa que se está escribiendo en este momento en nuestro país se está escribiendo en el norte por autores del Norte y a las pruebas me

⁵ Diana Palaversich, “Otra mirada a la literatura del norte”, en Édgar Cota, José Salvador Ruíz y Gabriel Trujillo (comp.), *Miradas convergentes. Ensayos sobre la narrativa México-Estados Unidos*, Universidad Autónoma de Baja California, México, 2014, p. 12.

remito...”. Acto seguido, los narradores leen fragmentos de su obra; después, se inicia una discusión con el público donde se trata de establecer una identidad norteña de los autores, en función de los rasgos en común de sus poéticas. El lenguaje, temas, particularidades del discurso narrativo, tipos de personajes y rupturas de planos narrativos fueron aspectos que, en palabras de Élmer, los escritores tuvieron que abandonar por no saber explicarlos muy bien y porque les parecía un asunto desmesurado. Y agrega: “a partir de ahí, los periodistas siempre nos preguntan sobre los escritores del norte y de la narrativa del norte... No hay sitio en el que no estemos juntos que no salga la pregunta”. Al final de su anécdota, Élmer Mendoza anticipa cualquier reduccionismo o generalización del término “literatura del norte”, cuando afirma: “igual sí nos parecemos, pero no nos parecemos tanto. A fin de cuentas, cada quien tiene su estética”⁶. Esto, en consecuencia, parece el origen de una opinión generalizada que describe a los narradores del norte como un conjunto “heterogéneo”. El resultado: en la concepción de Mendoza la “heterogeneidad estética” existe como distintivo de la literatura del norte.

Élmer no ha sido el único autor que ha especificado que la “literatura del norte” debe ser entendida a partir de las particularidades de las poéticas de sus autores. Eduardo Antonio Parra, en su artículo para *La Jornada* “Notas sobre la nueva narrativa del norte” (2001), también describe las características de las obras de algunos de sus contemporáneos. Parra parte de un breve recuento de dos momentos de la literatura del norte. El primero lo ubica en la década de los 80, cuando dice que esta etiqueta literaria llevaba el nombre de “narrativa del desierto”. Aquí consigna cinco de los autores que más destacaban en ese entonces:

⁶ Miguel A. Cabañas, “Un discurso que suena: Élmer Mendoza y la literatura norteña”, Michigan State University [en línea], 14 de abril del 2005 [fecha de consulta: 8 de enero del 2016]. Disponible en: <<https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero31/emendoza.html>>.

“Gerardo Cornejo, de Sonora; Jesús Gardea, de Chihuahua; Ricardo Elizondo Elizondo, de Nuevo León; Severino Salazar, de Zacatecas; y Daniel Sada, originario de Mexicali, pero cuya narrativa refleja la vida en los pueblos de Coahuila”⁷. Parra continúa:

Es claro que el concepto “narrativa del desierto” resulta insuficiente para designar la obra de estos autores y la de los que les siguieron, así como el término “narrativa fronteriza”, que pretendió usarse después, también lo es. El norte de México no es simple geografía: hay en él un devenir muy distinto al que registra la historia del resto del país; una manera de pensar, de actuar, de sentir y de hablar derivadas de ese mismo devenir y de la lucha constante contra el medio y contra la cultura de los gringos, extraña y absorbente. Derivadas también del rechazo al poder central; de la convivencia con las constantes oleadas de migrantes de los estados del sur y del centro; y de una mitología religiosa “tan lejos de Dios” que se manifiesta en la adoración a santones regionales como la Santa de Cabora (Chihuahua), Juan Soldado (Baja California), el Niño Fidencio (Nuevo León) y Malverde (el “santo” de los narcotraficantes sinaloenses)⁸.

En la cita anterior, Parra consigna las razones por las cuales la literatura del norte no sólo se integra a partir de una referencia geográfica. Señala que el norte de México es diferente del resto del país gracias a diferentes procesos históricos, costumbres y mitologías religiosas. Enseguida, utiliza los tres elementos mencionados como argumento para afirmar que “esta particularidad del ser norteño es la materia prima de la narrativa de sus escritores”⁹. Así, implícitamente subraya el hecho de lo que él entiende por “literatura del norte”: un compendio de aspectos históricos y sociales que encuentran su *praxis* en la poética de los autores que comenta en su artículo. Aunque no lo explica, Parra sugiere al menos que eso que entiende como “ser norteño” es el artífice de la narrativa del norte: un conjunto de poéticas que están en constante diálogo con el espacio y circunstancias históricas de sus autores.

⁷ Eduardo Antonio Parra, “Notas sobre la nueva narrativa del norte”, *Jornada semanal* [en línea], 27 de mayo del 2001 [fecha de consulta: 8 de enero del 2016]. Disponible en: <<http://www.jornada.unam.mx/2001/05/27/sem-parra.htm>>.

⁸ *Idem*.

⁹ *Idem*.

Parra apunta características de las obras de los narradores que reconoce como la nueva narrativa del norte; para el escritor, el adjetivo “nuevo” marca la diferencia entre la “narrativa del desierto” y las obras de sus contemporáneos que se propone comentar. Así, señala el uso del spanglish y un habla fronteriza “cuajada de giros novísimos” como rasgos distintivos de las obras de los bajacalifornianos Luis Humberto Crosthwaite, Rafa Saavedra y Juan Antonio Di Bella. Hace hincapié en el tratamiento del narcotráfico como tema central en la novela *Mezquite Road* (Planeta, 1998) del bajacaliforniano Gabriel Trujillo Muñoz, y en *Río de redes* (Yoremito, 1998), del nuevolaredense Jorge Eduardo Álvarez. Asimismo, subraya que la tematización de la vida en frontera aparece de manera notable en *Callejón sucre y otros relatos* (Azar, 1994), de la juareense Rosario Sanmiguel. Considera que la historia regional funciona como la médula de *El reyno en celo* (Castillo, 1996) y *The Monterrey news* (Grijalbo, 1991), de los regiomontanos Mario Anteo y Hugo Valdés Manríquez respectivamente; así como también en *El gran invento del siglo XX* (Joaquín Mortiz, 1998) del mazateco Juan José Rodríguez. Señala el sentido del humor y la parodia sobre la vida cultural y la anodina como las características sobresalientes de todos los libros de los coahuilenses Jesús de León y Francisco José Amparán; le atribuye las mismas características a las obras *Enciclopedia para ciegos caminantes* (Conaculta, 1997), *La ventana de los deseos* (La Mancuspia, 1998) y *Esa llaga, la memoria* (Castillo, 2000), del regiomontano Héctor Alvarado. Apunta que el tema de la homosexualidad aparece en *Obra negra* (Castillo, 1997) del chihuahuense Alfredo Espinosa, y en *Laredo Song y otros relatos* (Casa de la Cultura de Nuevo León, 1999) de Joaquín Hurtado. Señala que la técnica del esperpento y el humor aparecen en *Estación Tula* (Joaquín Mortiz, 1995) y *Santa María del Circo* (Plaza y Janés, 1998), del regiomontano David Toscana. Las “estupendas disecciones del alma femenina” caracterizan los libros de relatos *Ésta y otras ciudades* (Tierra Adentro,

1993), *Están por todas partes* (Abrapalabra, 1995) y *El topógrafo y la tarántula* (La Mancuspia, 1997), de Patricia Laurent Kullick; además, Parra agrega que “su novela *El camino de Santiago* (Casa de la Cultura de Nuevo León, 2000) revela a una narradora con gran capacidad de introspección y un humorismo único en las letras nacionales”¹⁰.

Resulta notable que en su recuento, Eduardo Antonio Parra tenga especial cuidado de ofrecer un panorama sobre la literatura del norte sin caer en generalizaciones. Esto, en principio, respeta la observación sobre la heterogeneidad de las poéticas de los autores que pretende designar la literatura del norte y, al mismo tiempo, evita caer en reduccionismos. La propuesta de Parra, sin embargo, no ahonda más sobre las características sociales e históricas que influyen en las obras de los narradores del norte, cuestiones que le preocupan en la configuración de su “ser norteco”.

En 2005, Parra volvió a observar la heterogeneidad como una de las marcas distintivas de la literatura del norte:

En los últimos años la narrativa escrita por nortecos ha destacado en nuestras letras, debido, según ciertos críticos y lectores, a su vitalidad, a la búsqueda de una renovación en el lenguaje, a sus referencias constantes a la tradición literaria mexicana, a su estrecha relación con la realidad actual y, sobre todo, a la variedad de sus propuestas temáticas, pues, aunque se trata de obras que de alguna manera se identifican entre sí, sus autores poseen un sello propio que los distingue de los demás¹¹.

El párrafo anterior sirvió como introducción a “Norte, narcotráfico y literatura”, la réplica al artículo “Balas de salva. Notas sobre el narco y la narrativa mexicana”, de Rafael Lemus. En este último texto, Lemus descalifica la literatura del norte de México como la práctica de un costumbrismo que explota el narcotráfico como tema central. Como se puede observar, Parra

¹⁰ *Idem*.

¹¹ Eduardo Antonio Parra, “Norte, narcotráfico y literatura”, *Letras Libres* [en línea], octubre del 2005 [fecha de consulta: 8 de enero del 2016]. Disponible en: <<http://www.letraslibres.com/revista/convivio/norte-narcotrafico-y-literatura>>.

se ocupó de señalar de entrada la heterogeneidad de un tipo de literatura que no se puede encasillar en el tratamiento del narcotráfico. Asimismo, también se cuidó de no aventurar generalizaciones al respecto. Sin embargo, en su artículo no describió más obras de sus contemporáneos y sólo se ocupó de responder a aspectos específicos que Lemus había tratado en su texto. Así, respecto del tema del narcotráfico, Parra apuntó:

En varias oportunidades, los escritores del norte hemos señalado que ninguno de nosotros ha abordado el narcotráfico como tema. Si éste asoma en algunas páginas es porque se trata de una situación histórica, es decir, un contexto, no un tema, que envuelve todo el país, aunque se acentúa en ciertas regiones. No se trata, entonces, de una elección, sino de una realidad¹².

En el párrafo anterior, se puede apreciar cómo Parra subraya que el presente que viven los autores del norte es un aspecto de fuerte influencia sobre sus obras. El narrador deja ver que el tratamiento del narcotráfico en la literatura “no se trata, entonces, de una elección, sino de una realidad”. Probablemente, Parra afirmó lo anterior para sugerir que las obras que hablan del narcotráfico están en sintonía con la práctica de un realismo que quiere dar cuenta de la situación histórica en que se desarrolla; de este modo, trató de rebatir la denuncia de Lemus, cuando éste señaló que la literatura del norte hablaba del narcotráfico sin la mediación de una mirada crítica y que, por lo tanto, caía en el mero retrato costumbrista que trasladaba tal cual los efectos de la violencia de los cárteles a la página de cualquier obra literaria.

Diez años después, en “La tradición del norte”, su prólogo a *Norte. Una antología* (Era, 2015), Eduardo Antonio Parra insistió sobre lo que él entendía por “literatura del norte” y trazó los posibles orígenes de su árbol genealógico desde autores como Martín Luis Guzmán, Alfonso Reyes y Julio Torri:

La narrativa norteña forma parte de una tradición sustentada en una genealogía de autores que, por lo menos desde los albores del siglo XX, reflejan en sus relatos no sólo las obsesiones literarias personales que han dado forma y contenido a sus obras,

¹² *Idem.*

sino también las características de su ser norteño, adquiridas desde la infancia y la adolescencia, que pueden advertirse en ciertos giros del lenguaje, en las alusiones al entorno o en el carácter de los personajes. Desde los tres miembros del Ateneo de la Juventud incluidos aquí, Martín Luis Guzmán, Alfonso Reyes y Julio Torri –que bien podrían ser considerados fundadores de la literatura mexicana contemporánea–, pasando por los narradores clásicos de la Revolución, como Rafael F. Muñoz y Nellie Campobello, hasta cuentistas portentosos como José Revueltas e Inés Arredondo, hay en las presentes páginas un “aire de familia” que cualquier lector será capaz de reconocer. Un “aire de familia” que niega esa impresión, tan presente en la mente de ciertos críticos, de que la narrativa del norte publicada en los últimos años surgió de la nada, en una suerte de generación espontánea, debido entre otras cosas a fenómenos como las oleadas migratorias hacia los Estados Unidos, la sobrepoblación en las ciudades fronterizas o la violencia originada por los cárteles del narcotráfico¹³.

Parra insiste, como en el 2001, en la existencia de un “ser norteño” cifrado en la poética de los autores. Aquí, el “ser norteño” sirve, igual que en su artículo del 2001 para *La Jornada*, como la materia prima de las obras de los narradores del norte; los indicios de su identidad son los giros de lenguaje, alusiones al entorno o el carácter de los personajes. Asimismo, Parra señala que estas características dan un “aire de familia” a los autores que conforman su antología para dejar en claro que la literatura del norte no es sólo un fenómeno producto de temas más cercanos a nuestro tiempo, como la inmigración hacia Estados Unidos o el narcotráfico.

Hasta aquí, se puede observar que tanto Mendoza como Parra utilizaron el criterio de heterogeneidad como punto de partida para hablar sobre la literatura del norte. Sin embargo, Parra describió con cuidado algunas de las características de las obras de sus contemporáneos y así hizo ver que esa “heterogeneidad” no es una mera ocurrencia. Se puede decir, entonces, que calificar de heterogénea a la literatura del norte es la manera rápida para sugerir varias

¹³ Eduardo Antonio Parra (comp.), “La tradición del norte”, en *Norte. Una antología*, Ediciones Era, México, 2015, pp. 10-11.

de las características que Parra ha observado en las obras de sus contemporáneos desde el 2001, en su artículo para *La Jornada*.

Diana Palaversich hace más o menos eco de la apreciación de la literatura del norte como un conjunto heterogéneo, aunque sí aventura, de manera general, algunos temas que pueden rastrearse entre los narradores de los estados de la frontera norte y que ha resumido como “empleo del lenguaje oral, el uso del idioma inglés, la descripción de la vida en la línea, el clima, el paisaje, la violencia y el narcotráfico”¹⁴. Por supuesto, proponer una tipología temática es una forma de reduccionismo. Parece más pertinente considerar como guías las líneas temáticas que propone Palaversich y no como parámetros de definición de lo que es la literatura del norte.

Víctor Barrera Enderle aventura otra de las apreciaciones sobre el carácter heterogéneo de la literatura del norte y propone leer la etiqueta literaria como un conjunto de tópicos que se pueden expresar mediante una figura retórica: “Literatura del Norte es una fórmula, o mejor: una metonimia (la pequeña parte homogénea de un todo heterogéneo), que precisa de varias reformulaciones. Estas tendrían que ver con las nociones de autor, obra y género literario”¹⁵. Lo que Barrera considera como una metonimia es, más bien, una sinécdoque: la sustitución de una parte por el todo o la sustitución “por causalidad, inclusión, parcialidad”¹⁶. La etiqueta literaria “literatura del norte”, entonces, hace pasar por homogéneo un todo, un *corpus* heterogéneo de obras literarias¹⁷.

¹⁴ Diana Palaversich, "La nueva narrativa del norte: moviendo fronteras de la literatura mexicana", en *Symposium: A Quarterly Journal in Modern Literatures*, 61, (2007), pp. 9-10.

¹⁵ Víctor Barrera Enderle, "Consideraciones sobre la llamada Literatura del Norte en México", en *Aisthesis*, 2012, núm. 52, p. 73.

¹⁶ Stefano Arduini, *Prolegómenos a una teoría general de las figuras*, Universidad de Murcia, Murcia, 2000, p. 81.

¹⁷ Es una lástima que Barrera no ahonde más sobre las reformulaciones de la literatura del norte según las nociones que él propone: autor, obra y género literario; sin embargo, como se verá más adelante, Miguel G. Rodríguez Lozano ya había utilizado los criterios de autor, obra y género como criterios de selección para su

Por su parte, Miguel G. Rodríguez Lozano utiliza la historia como vía de acercamiento a la literatura del norte. En su libro *Escenarios del norte de México: Daniel Sada, Gerardo Cornejo, Jesús Gardea, Ricardo Elizondo* (UNAM, 2003), Rodríguez incluye un ensayo titulado “Escenarios: la experiencia del norte en el ámbito literario”; aquí expone una pequeña reseña de la historia particular de los estados del septentrión mexicano:

Durante el porfiriato hubo un desarrollo en el área agrícola, ganadera y minera; además se apoyó el auge de las vías ferroviarias. Antecedente todo ello del movimiento revolucionario de 1910 en el que el norte tuvo un papel preponderante (...) Desde ese momento y hasta la segunda guerra mundial, el norte fronterizo se convirtió en un escenario por el que transcurrieron entre otras cosas: la creación de una leyenda negra sobre las ciudades fronterizas (unas más que otras), como ciudades de vicio, que fue provocada por el surgimiento de bares, casas de juego, la venta de licor, pensado para los norteamericanos que cruzaban la franja por la “Ley Seca” de los años veinte; el impacto de la depresión económica que provocó una crisis cuyo efecto se vio reflejado en la repatriación de mexicanos del país vecino hacia México, muchos de los cuales se quedaron en la zona de la frontera; el proyecto de Lázaro Cárdenas que consistió en el mejoramiento de las vías de comunicación y sobre todo la afectación a latifundios de la Comarca Lagunera, Baja California, Sonora y Chihuahua, con el fin de beneficiar a los campesinos, en un intento por incrementar la población de la zona, entre otras cosas.

Así, entre 1940 y 1960, en la zona fronteriza hubo un incremento demográfico que tuvo sus efectos en lo económico y en lo social. De hecho, poco antes de 1976 (la primera gran devaluación del peso mexicano), la frontera vivió, hasta donde pudo, con un alto nivel económico¹⁸.

La breve revisión histórica que hace Rodríguez recuerda al concepto de un devenir histórico que proponía Parra en “Notas sobre la nueva narrativa del norte”. Ambos afirman que los procesos históricos por los que pasaron los estados del norte de México son factores que ejercen una importante influencia en la literatura que producen sus autores. Hay que precisar que Rodríguez no menciona, como Parra, un “ser norteño” configurado por estos procesos históricos, aunque sí reconoce, en sintonía con el escritor, que estos procesos ejercen

libro *Escenarios del norte de México: Daniel Sada, Gerardo Cornejo, Jesús Gardea, Ricardo Elizondo*, UNAM, México, 2003.

¹⁸ Miguel G. Rodríguez Lozano, *Escenarios del norte de México...*, p. 18.

influencia en la producción literaria de la región: “no hay duda de que la región que constituye los estados norfronterizos goza de una base histórico-social que ha abierto la posibilidad a la presentación de una literatura de esa zona”¹⁹.

Rodríguez continúa su ensayo resaltando el concepto de espacio como elemento configurador de las líneas temáticas que explotan algunos autores del norte de México:

*A los autores de la frontera norte de México no sólo los une el lugar geográfico, sino la diversificación de situaciones que se explican a partir del mismo ámbito espacial. Los antros de Tijuana, el narcotráfico, la parodia de instituciones políticamente establecidas, la ciencia ficción, lo religioso y la constante experimentación a través de una escritura distintiva, fuera de todo realismo inmediato urbano, trascienden cualquier encasillamiento; se resalta la heterogeneidad de la práctica literaria. Con estilos diferentes, los autores enmarcan su escritura para trascender a veces los variados espacios de la extensa superficie del norte*²⁰.

Lo que se señala en cursivas, “la heterogeneidad de la práctica literaria”, es la premisa a partir de la cual Rodríguez analiza la obra de Daniel Sada, Gerardo Cornejo, Jesús Gardea y Ricardo Elizondo. Así, el investigador evita caer en los juicios *a priori*, como el reduccionismo implícito en la etiqueta “narrativa del desierto” que designó, como señaló Parra, la narrativa de Sada, Cornejo, Gardea y Elizondo durante la década de los 80. Lo interesante de la propuesta de Rodríguez radica en que considera el espacio como factor que genera la diversificación de situaciones; es decir, espacios como la cantina, el desierto, la ciudad, un antro, etc., son determinantes e indisolubles de las distintas situaciones narrativas que se desarrollan en ellos. Esto, a primera vista, parecería obvio, pero sirve como argumento para “No perder de vista el contexto y a su vez resaltar la singularidad de cada uno de los autores”²¹.

¹⁹ *Ibid.*, p. 19.

²⁰ *Ibid.*, p. 40.

²¹ *Idem.*

Rodríguez también considera la historia literaria regional como un criterio para ejercer la crítica literaria sobre la obra de sus autores del norte. Apunta: “La microhistoria literaria me facilitó la vinculación entre el “espacio de producción” y los “modos de producción” (la poética), de tal manera que fue posible empezar a construir una serie de reflexiones más allá del centralismo”²². El espacio y modos de producción, geografía y estética respectivamente, sirven como dos ejes centrales a la hora de hablar de una literatura del norte que escapa a su conceptualización como falso bloque homogéneo. Rodríguez continúa:

Sin perder de vista las tres ubicaciones necesarias en los estudios microhistóricos (geográfica, histórica y biográfica), y teniendo presente a su vez las marcas autor, obra, lector, contexto, de los productos literarios, he considerado para llevar a cabo el trabajo sobre el espacio norfronterizo los ejes social, generacional y de recepción, como un andamiaje previsible por medio del cual se obtiene un conocimiento general y particular de la producción narrativa de la frontera norte, lo cual permite reconocer los avances y las propuestas estéticas de los autores²³.

Rodríguez procura investigar la narrativa del norte a partir de los vínculos que puede observar entre los ejes social, generacional y de recepción de las obras de los autores que analiza. Esta propuesta metodológica es útil en la medida en que tiene como fin reconocer las estéticas de los autores que le interesan; además, respeta las diferentes poéticas que rigen cada obra sin dejar de lado el hecho de que pertenecen a una “narrativa del norte”.

Más adelante, Rodríguez explica los ejes:

1. Eje social remite al saber del espacio norfronterizo, en cuanto a cultura, lenguaje, modos de vida; eso que evidencia su distanciamiento y su riqueza. En dado caso, tomé en cuenta el “imaginario social” que promueve y explica la ficción. (...) cualquier tipo de fuente que no se reduce sólo al documento, sino más bien abarca otras acciones creativas del hombre que permiten observar los procesos históricos: el cine, la fotografía, la moda, etcétera.
2. El eje generacional responde a una necesidad metodológica: distinguir las diferentes generaciones de escritores que dan razón de ser el auge de la narrativa del norte es

²² *Ibid.*, p. 41.

²³ *Loc. cit.*

primordial para recuperar, hasta cierto punto, a aquellos autores no reconocidos y que tienen una producción de calidad.

3. El eje de la recepción me llevó a lo que se ha escrito sobre las obras estudiadas²⁴.

Para Rodríguez, el eje social tiene una base claramente histórica. Lo interesante radica en que, aparte de considerar la triada cultura, lenguaje y modos de vida, le da al “imaginario social” un peso que “promueve y explica la ficción”. Es decir, si Eduardo Antonio Parra propone el concepto de “ser norteño” como factor determinante de las obras de los autores del norte, Rodríguez es un poco más preciso en sus apreciaciones cuando habla de imaginario social como fuerza motora de la materia que estudia. Con este imaginario social, Rodríguez reconoce lo que “promueve y explica la ficción” en otros soportes que él mismo menciona, como el cine y la fotografía; de este modo, salva cualquier embate contra el esencialismo implícito en el concepto de “ser norteño” de Parra, y se ocupa de los vínculos estéticos específicos entre las obras que analiza y otras expresiones sociales que no necesariamente deben ser estrictamente artísticas, como la moda.

El eje generacional es un punto de partida metodológico útil en la medida en que permite agrupar autores cuyo reconocimiento explica “el auge de la narrativa del norte”. Tal iniciativa también es practicada por Diana Palaversich, quien reconoce dos generaciones de escritores en la literatura del norte: la primera, constituida a finales de los setenta, está integrada por Jesús Gardea, Daniel Sada, Severino Salazar, Gerardo Cornejo, Ricardo Elizondo, Federico Campbell y Víctor Hugo Rascón Banda; la segunda ola es la que aparece a finales de los noventa y que se compone de Élmer Mendoza, David Toscana, Eduardo Antonio Parra, Luis Humberto Crosthwaite y Cristina Rivera Garza. Por supuesto, se puede decir que Palaversich forma los dos grupos de literatura del norte de México consignando a

²⁴ *Ibid.*, pp. 41-42.

sus autores más destacados; Rodríguez, a diferencia de Palaversich, reconoce a los más destacados sólo como piedra de toque para “recuperar, hasta cierto punto, a aquellos autores no reconocidos y que tienen una producción de calidad”. Tal intención es más evidente en su antología *Sin límites imaginarios. Antología de cuentos del norte de México* (UNAM, 2006), donde aparecen escritores cuya presencia en los medios culturales es innegable, Parra o Crosthwaite por ejemplo, junto a otros de menos visibilidad, como Regina Swain y Marcos Rodríguez Leija.

El eje de la recepción es necesario porque, como señala Rodríguez, puede dar cuenta de lo que se ha escrito en cierto momento sobre cierto autor; al mismo tiempo, este repaso de “lo que se ha escrito sobre las obras estudiadas” podría dar cuenta de los puntos de vista manidos o menos explorados para abordarlas. Con esto en mente, podrían proponerse nuevas lecturas sobre las cualidades estéticas de una obra.

Hasta aquí, Élmer Mendoza, Eduardo Antonio Parra, Barrea Enderle y Miguel G. Rodríguez Lozano coinciden en que es necesario describir la literatura del norte a partir de las diferentes características de las poéticas de los autores que pretende designar. Esto, sin embargo, sólo sugiere que la heterogeneidad que caracteriza a la literatura del norte puede ser explicada a partir de los vínculos que se pueden establecer entre autor, obra, lector y contexto desde donde escribe; además del imaginario, lenguaje y líneas temáticas que probablemente no existirían de no ser dictadas por el contacto con la geografía del norte de México. Por ejemplo, la vida en la frontera o el desierto como escenario narrativo. Por supuesto, cabe comentar, todos estos aspectos, como ya se ha mencionado, no pretenden funcionar como una *checklist* o parámetros de definición, sino como guías de aproximación a la literatura del norte.

1.2. LA LITERATURA DEL NORTE: SU ESTÉTICA SEGÚN ALGUNOS DE SUS AUTORES Y SU CONDICIÓN REGIONALISTA

Ahora bien, Diana Palaversich, en “Otra mirada a la literatura del norte”, recupera la noción de “lo regional” como punto insoslayable a la hora de hablar sobre literatura del norte. Esta reflexión surge a partir de las consideraciones que la crítica hace en torno a los mecanismos de promoción de las editoriales transnacionales.

Palaversich habla de factores nacionales y extranjeros que llamaron la atención sobre la literatura del norte de México durante las dos últimas décadas del siglo pasado. Entre los primeros, subraya el desarrollo económico, el crecimiento de las ciudades del norte, las migraciones ilegales hacia Estados Unidos y el tráfico de drogas. Entre los segundos, señala:

El auge de las fronteras en los discursos académicos y literarios en Estados Unidos en las décadas de los ochenta y noventa, cuando la frontera México-Estados Unidos se erigió en símbolo de la identidad chicana, mientras que el discurso posmoderno otorgaba un lugar protagónico a las periferias, márgenes e identidades híbridas²⁵.

Palaversich apunta que factores nacionales y extranjeros fueron los responsables de que el *establishment* cultural de la literatura mexicana haya tenido que reconocer que la producción literaria no puede reducirse a lo que se hace en el centro del país. También, reconoce el papel que jugaron las editoriales transnacionales al momento de promocionar a los autores fuera de su región y, al mismo tiempo, reducirlos o venderlos como un difuso conjunto temático identificado con la etiqueta “literatura del norte”. Palaversich argumenta lo anterior haciendo hincapié en el mecanismo de promoción de las editoriales:

El excesivo énfasis mercadológico de las grandes editoriales en la promoción de la literatura que trata el tópico de la violencia ha tenido un efecto doble: por un lado, ha contribuido a una percepción errónea de la narrativa del norte como una literatura eminentemente violenta; pero, por otro lado, también ha democratizado el mercado

²⁵ Palaversich, “Otra mirada a la literatura del norte”, p. 17.

editorial y ha hecho posible para un número creciente de autores la publicación de sus obras y su proyección fuera de la región.

Este “sacar” fuera de la zona una parte de la producción literaria del norte ha contribuido efectivamente a la desterritorialización de dicha narrativa²⁶.

Aparte de consignar el reduccionismo que implica la identificación de la literatura del norte con una literatura sobre el narco, Palaversich también señala el papel de las editoriales transnacionales como trampolines para la promoción de obras que de otra manera sólo serían conocidas en su lugar de origen. La crítica croata también trata este tema en otro de sus ensayos, “Narcoliteratura (¿De qué más podríamos hablar?)”, y deja ver que, de no ser por los mecanismos de promoción de las editoriales transnacionales, Tusquets por ejemplo, la narconovela nunca hubiera alcanzado la visibilidad de la que goza ahora. Esto se debe a que los sellos editoriales estatales que las publicaban sólo las promocionaban a nivel regional²⁷.

Ahora bien, Palaversich entiende “lo regional” a través de la opinión de tres creadores identificados como representantes de la literatura del norte: Julián Herbert, Eve Gil y Mayra Luna. La croata cita las opiniones de cada uno de ellos respecto de lo que piensan sobre su clasificación como autores norteños o respecto de su idea de “lo norteño”. Para dar pie a esta reflexión, Palaversich comenta:

La disposición negativa de la crítica capitalina hacia cualquier literatura calificada como “regional” –distintivo que automáticamente implica una literatura inferior, provincial, antimoderna comparada con aquella que emana desde el centro– es una de las razones que han llevado a varios escritores del norte a deslindarse de la noción de *literatura regional* y las etiquetas editoriales regionales²⁸.

²⁶ *Ibid.*, p. 18.

²⁷ Más adelante se comentarán a detalle otros aspectos de este ensayo que tocan el tema del papel de las editoriales estatales.

²⁸ *Ibid.*, p. 27.

Julián Herbert, Eve Gil y Mayra Luna, a través de los artículos que publicaron en 2006, “sostienen una postura anti-costumbrista y anti-regionalista (más no anti-regional) y cuestionan el papel de las transnacionales en lo que sus autores consideran una separación innecesaria de la literatura del norte del resto de la literatura nacional”²⁹.

Así, Palaversich habla de cómo Eve Gil califica de injusta la etiqueta de “escritor norteño” al preguntarse por qué no se hace hincapié en la literatura producida en Chiapas, “el veracrunismo de Pitol” o “el jaliscismo de Arreola”. Mayra Luna:

Da prioridad a la temática y no a la ubicación o el origen geográfico del escritor, y pone de relieve que lo “norteño” debería entenderse como un *modo* de hacer literatura que puede darse incluso en zonas ajenas a esta región del país. Sus señalamientos son particularmente pertinentes en el contexto del (sub)género de la narcoliteratura que se escribe a lo largo del país y allende las fronteras, como es el caso de *La reina del sur*, la narconovela al estilo norteño de Arturo Pérez Reverte³⁰.

En suma, Luna enumera lugares comunes como posibles rasgos característicos de una literatura que, para ella, podría calificarse de “norteña”:

Luna deslinda las nociones del “escritor norteño”/la “literatura norteña” y el “escritor del norte”/la “literatura del norte”, y va aún más allá al señalar que la etiqueta “norteña” debería reservarse para “el escritor de esta zona geográfica en cuya obra están presentes [...] la frontera, el narcotráfico, la vida nocturna y la violencia; el realismo y el uso de un lenguaje norteño cliché y no a la totalidad de los escritores de la zona, cuyas obras son tan disímiles como sus personas³¹.”

Luna reconoce dos vértices opuestos en su propuesta. Por un lado, señala la literatura “norteña” y al escritor “norteño” como un conjunto de lugares comunes traducidos a temas y aspectos narrativos: frontera, narcotráfico, vida nocturna, violencia, realismo y lenguaje norteño cliché. Por otro lado, vuelve sobre el concepto de heterogeneidad que Parra, Mendoza y Lozano ya han sugerido para describir la literatura del norte. Así, Luna señala

²⁹ *Ibid.*, p. 28.

³⁰ *Ibid.*, p. 29.

³¹ *Idem.*

que la literatura “norteña” se reduce a un conjunto de tópicos, mientras que la “literatura del norte” a obras y escritores “disímiles” con rasgos distintivos imposibles de abstraer. Esto da cuenta, nuevamente, de la heterogeneidad de las poéticas de varios autores en el norte de México y abre las posibilidades de lectura sobre una literatura que no se puede reducir al tratamiento del narcotráfico como único tema. Se puede decir, entonces, que las apreciaciones de Luna también deslindan la identificación y reducción de la literatura del norte como narcoliteratura.

Por último, Palaversich cita a Julián Herbert cuando éste da sus opiniones sobre “lo norteño” aunque sin limitarse a la literatura:

Desde una óptica cercana a la historia de las mentalidades, el norte se ha vuelto una especie de olla podrida de la identidad, un estrato no de “ausencia de cultura” (como han querido verlo a veces espíritus vigorosos pero obtusos, empezando por Vasconcelos), pero sí de múltiples simulacros culturales que a través de los medios de comunicación, la burocracia y nuestra propia complacencia ciudadana desenfocan y trivializan la realidad. Más que un corpus social o geográfico, “lo norteño” define, a mi juicio, una profesión de fe: un afán de pertenencia a ciertos mitos, conductas y códigos³².

Palaversich ubica la definición de Herbert en las antípodas de lo que propone Eduardo Antonio Parra. Para este último, el “ser norteño” define una cualidad esencial a los autores y funciona como configurador de su materia narrativa; en cambio, para Herbert el sentido de “lo norteño” es una “profesión de fe”, es decir, una deliberada propensión a suscribir una genealogía de mitos mediáticos que ven al norte:

Como una zona privilegiadamente abyecta, una suerte de Arcadia de la degradación, la balacera, el consumo de estupefacientes, el tránsito absoluto, las fiestas hasta el amanecer con mujeres desnudas dando vueltas dentro de tu cabeza y, en general, el estatuto de lo provisorio como identidad colectiva y la autodestrucción ejercida como un derecho civil hardcore³³.

³² Julián Herbert, “El norte como fantasma”, originalmente publicado en *Literal y Hermano cerdo*, 2006, [fecha de consulta: 9 de enero de 2016]. Disponible en: <<http://yonkeherbert.blogspot.mx/2010/02/el-norte-como-fantasma.html>>.

³³ *Idem*.

Por un lado, para Parra los aspectos anteriores serían circunstancias ya que sólo tendrían presencia en algunas obras de la literatura del norte: primero, porque existen en el contexto desde donde escriben sus autores; segundo, porque codifican su “ser norteño” con un bagaje cultural que se alimenta de un ineludible contacto con la sociedad. Por otro lado, Herbert denuncia tales aspectos como una “engañosa articulación de un discurso” y aclara: “Si bien es cierto que muchos de estos rasgos de barbarie posmoderna adquieren en Ciudad Juárez, Culiacán o Tijuana (e incluso en la reciente escalada de ejecutados que afecta a Monterrey y sus alrededores) un componente mitificador, también es oportuno apuntar que su raíz no siempre nace en el norte”³⁴.

Herbert, a diferencia de Parra, no considera que las circunstancias históricas y sociales de la geografía del septentrión mexicano den por sentado cierto “aire de familia” entre sus autores. En cambio, se limita a proponer un conjunto de símbolos que contribuyen a la conformación de una “norteñidad” que no necesariamente se encuentra en la poética de los autores del norte:

¿Cuál será entonces el eje de nuestra “norteñidad”? Me parece que, de manera señalada, un conjunto de símbolos: el desierto (que en realidad no es sólo nuestro, porque el ecosistema llamado Desierto Chihuahuense va desde Arizona hasta el estado de Hidalgo); la franqueza (a veces más histriónica que real, lo digo francamente aunque se enojen mis amigos); el rabelesiano ritual de la fiesta que no se acaba nunca; el ancestral nomadismo comanche traducido en clave posmoderna a los fenómenos de la migración ilegal y la población flotante; y el subversivo privilegio de haber hecho de la violencia (con todo y Tigres del Norte, con todo y cuernos de chivo) nuestro patrimonio, nuestra Gran Aportación al imago nacional³⁵.

En todo caso, el punto de contacto entre Parra y Herbert es en el tratamiento del lenguaje:

También nos define un asunto estilístico: quienes creemos en la existencia de este norte inasible hemos perfeccionado, tanto en la literatura como en la vida cotidiana, un delicioso corpus de inflexiones del lenguaje, gestos, hablas tribales, gags y slangs

³⁴ *Idem.*

³⁵ *Loc. cit.*

que no siempre coinciden (los del oeste dicen “shtá bien curado, ése”, los orientales nos conformamos con el pétreo “ta con madre, wey”), pero que están dispuestas a contaminarse en tanto se reconozcan como “hablas norteñas”, es decir, ni del sur ni del centro, what ever that means. Esto ha dado lugar a un paradójico chauvinismo tráfuga y pragmático, casi diría provisional³⁶.

Por supuesto, no hay que dejar de lado que Herbert inicia el párrafo anterior con un “quienes creemos en la existencia de este norte inasible” y cierra con la valoración de un “paradójico chauvinismo tráfuga y pragmático, casi diría provisional”. La primera frase sugiere la imposibilidad de una definición del norte como una cartografía literaria, ese “norte inasible” que probablemente no tenga como consecuencia directa una literatura del norte de límites definidos; la segunda frase señala la inestabilidad de un “paradójico chauvinismo” provisional, apreciación que parece criticar el reconocimiento de categorías inamovibles en la literatura del norte.

Ahora bien, de las propuestas hechas por Gil, Luna y Herbert se puede deducir cierto énfasis en lo estético: por un lado, ambas escritoras optan por la abolición o reformulación de la etiqueta “escritor norteño” porque evoca los lugares comunes que acentúan el provincianismo de sus autores o la tematización del narcotráfico; por otro, Herbert sugiere que “lo norteño” es una construcción discursiva cuya manifestación estética tal vez sólo sea el tratamiento del lenguaje en obras literarias.

En este punto, Palaversich propone considerar la literatura del norte como una literatura neoregionalista en oposición al sentido de lo regional que niegan algunos autores del norte:

Una lectura más cuidadosa de este variado *corpus* [el de la literatura del norte] comprobaría también que la vieja novela regionalista de principios del siglo pasado, que romantizaba el terruño y negaba el universalismo, la hibridación y la heterogeneidad cultural, dejó de existir hace mucho tiempo. Por esta razón, carecen de fundamento tanto el temor de algunos autores del norte de ser definidos como

³⁶ *Idem.*

regionales –lo que siempre conlleva el riesgo de ser considerado inferior y antimoderno– como las acusaciones de cierta parte de la crítica que insiste en la índole folclórica, costumbrista y retrógrada de la literatura del norte³⁷.

Como se puede apreciar, Palaversich enumera el universalismo, la hibridación y la heterogeneidad cultural como los rasgos que describen, por oposición a la “vieja novela regionalista”, el perfil de una literatura neoregionalista. Éste es su argumento para caracterizar una literatura del norte cuyo regionalismo traspasa los límites de una propuesta que exalta el terruño. Asimismo, la crítica croata refuerza su teoría cuando parafrasea a Severino Salazar y reconoce como antecedentes de una propuesta neoregional las obras de Luis Arturo Ramos en Veracruz, Lara Zavala en el sureste, Daniel Sada en la frontera norte y Mexicali, Jesús Gardea y Gerardo Cornejo en los desiertos del noreste.

Otro de los autores que hablan de la propuesta neoregionalista es el bajacaliforniano Gabriel Trujillo Muñoz:

El viejo regionalismo funcionaba como una nostalgia por un edén no subvertido por la modernidad. El nuevo regionalismo funciona como una forja de cara al futuro: no vive del pasado como un simple baúl de los recuerdos. No es un asesoramiento de valores restringidos: es una muestra concreta, franca, de los sobresaltos de la vida desde la región donde se genera e impulsa (...) El novísimo regionalismo es un arte del cambio, una cultura sin frenos ni jerarquías, capaz de asumir el cambio como un estar-ahí-en-el-mundo desde la nomadéz y la mezcla de hábitos y lenguajes.³⁸

Trujillo caracteriza al neoregionalismo como una propuesta que habla desde una región específica y que al mismo tiempo considera los cambios fuera de ella. Ese “estar-ahí-en-el-mundo” del que habla el bajacaliforniano es una forma de afirmación de identidad.

En este sentido, Palaversich considera como neoregionalista la literatura del norte de México:

Este nuevo regionalismo literario norteño no es un evento aislado, sino que forma parte de acontecimientos globales de redescubrimiento y reivindicación de lo regional

³⁷ Palaversich, “Otra mirada a la literatura del norte”, p. 39.

³⁸ Gabriel Trujillo Muñoz, *Manifiesto del nuevo regionalismo. El norte mexicano*, Editorial Larva, México, 2006, p. 9.

(...) A esto podría añadirse que el resurgimiento del espacio y la reivindicación del regionalismo se da también más cerca del norte mexicano (...) Este espíritu del lugar y los bordes ásperos de lo real emergen también en esta nueva narrativa del norte que diversos autores han definido: Salazar como literatura de “la nueva provincia”, Trujillo como “el nuevo regionalismo”, y Paul Fallon –por vía de Kenneth Frampton y Gareth Williams– como “regionalismo crítico”. Todos estos conceptos apuntan a la existencia de una literatura y un escritor del norte verdaderamente *glocal*, cuyos textos articulan el significado local dentro de procesos sociales, culturales y económicos más grandes³⁹.

El concepto de “lo glocal” describe el diálogo entre una región, la visión local, y su relación con el mundo, la visión global. Este diálogo se traduce en un movimiento de inserción: lo local afirma su identidad al insertarse y reconocer su papel en el plano de lo global. Así, ambos polos, local y global, conversan en un lenguaje cuya nomenclatura son los procesos que Palaversich consigna como sociales, culturales y económicos. Según lo anterior, la crítica croata sugiere que podría encontrarse un gesto neoregional, *glocal*, en cada obra de la literatura del norte que exponga una consciencia de su relación con el resto del mundo.

Por último, Palaversich propone el acercamiento a la literatura del norte considerándola como un “regionalismo crítico” en lugar de un provincianismo:

Lejos del parroquianismo regionalista de principios del siglo pasado, la nueva literatura de diversas regiones ex-céntricas a lo largo del continente americano registra tensiones y diálogos entre lo local, lo nacional y lo global. Desde los nortes y sures de sus respectivos países, éstos se lanzan a la tarea de rescatar el lugar frente al olvido, la homogeneización cultural y la *placelessness* impuestos por la globalización⁴⁰.

Como se puede apreciar, la crítica croata atribuye un gesto de rescate a las obras de diversas regiones ex céntricas que se oponen a la homogeneización cultural, al “no-lugar”, que llama “*placelessness*”. Puede decirse, entonces, que este gesto de rescate es consecuencia de la intención estética de ubicar las situaciones de, por ejemplo, una novela, en una región ex

³⁹ Palaversich, art. cit., p. 29.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 44.

céntrica como Chihuahua, Chiapas o Baja California: regiones concretas e inconfundibles con esos no-lugares que Palaversich señala como productos de la globalización. Así, la particularidad de las regiones que aparecen en la literatura del norte representa, en el fondo, una afirmación de su identidad y configuración como un *otro*.

1.3. ORÍGENES DE LA NARCONOVELA Y UNA PROPUESTA DE APROXIMACIÓN A SU DISCURSO

En 2005, Rafael Lemus publicó el texto antes referido “Balas de salva. Notas sobre el narco y la narrativa mexicana” en la revista *Letras Libres* y con su sentencia “el narcotráfico lo avasalla todo y toda escritura sobre el norte es de narcotráfico”⁴¹ fijó uno de los lugares comunes de la crítica que caracteriza y reduce la literatura del norte a narcoliteratura. Poco más de diez años después, Hernán Lara Zavala reprodujo el mismo lugar común cuando, al final de una entrevista para *Milenio*, afirmó que:

Está de moda la literatura del Norte, con temas sobre el narcotráfico, y existe porque la realidad es así. Pero se acabará muy rápido. ¿Qué más se puede decir tras *El Chapo*, tras las atrocidades de Pablo Escobar? ¿Qué más tras conocer las atrocidades que producen los mismos seres humanos? Una buena literatura no puede sustentarse sólo en eso⁴².

Las apreciaciones anteriores pueden considerarse en las antípodas del criterio de “heterogeneidad” que pretende describir la literatura del norte. Tanto Zavala como Lemus dan por hecho que este tipo de literatura trata sobre el narcotráfico; es decir, deliberadamente confunden la estigmatización de los estados del norte de México como escenarios de acción para los cárteles de droga con el *corpus* narrativo que se puede producir en y sobre las mismas

⁴¹ Rafael Lemus “Balas de salva. Notas sobre el narco y la narrativa mexicana”, *Letras Libres* [en línea], septiembre del 2005 [fecha de consulta: 8 de enero del 2016]. Disponible en: <<http://www.letraslibres.com/revista/convivio/balas-de-salva>>.

⁴² Marcos Daniel Aguilar, “La literatura del norte se acabará muy rápido”, *Milenio* [en línea] 19 de marzo del 2016 [fecha de consulta: 23 de marzo del 2016]. Disponible en: <http://www.milenio.com/cultura/laberinto/literatura_Norte_acabara_rapido-entrevista_Hernan_Lara_Zavala-novela_Macho_Viejo_15_702679727.html>.

latitudes. En consecuencia, ambos autores emiten sus opiniones desde un prejuicio anquilosado. Primero, porque descalifican cualquier posibilidad de realismo de la narconovela como un ejercicio mimético de la realidad, tal como lo reconoce Lara: “Está de moda la literatura del Norte, con temas sobre el narcotráfico, y existe porque la realidad es así”; segundo, porque de cualquier modo la representación mediática de la narcoviolencia ya ni siquiera es una característica exclusiva de los estados del norte de México.

Ahora bien, Felipe Oliver propone una definición de la narconovela para reconocer el marco discursivo en el que se inserta y cómo obtiene su prefijo “narco”⁴³:

El término narcoliteratura no es quizá el más académico o rigorista, pero sí el más funcional o por lo menos el más reconocible. Basta con asomarse a los medios masivos de comunicación para escuchar o leer términos como narcojuniors, narcodólares, narcocantantes, narcocorridos, narcoblogs, narcovengaza, narcosucesión, narcomanta, y otros tantos. La literatura no ha quedado libre de la fetichización del prefijo “narco”, y para bien o para mal los textos literarios que tocan la problemática político-social del contrabando han sido agrupados de manera irremediable bajo la marca genérica de narcoliteratura, con sus respectivos subgéneros como el narcocorrido, la narconovela o el narcoperiodismo. Desde luego, sería más apropiado hablar de corrido, novela o periodismo sobre el narcotráfico. Mientras el prefijo narco encasilla la obra hasta casi anular cualquier lectura al margen de “lo narco”, la preposición “sobre” traza o define una ruta de acceso que no clausura otras posibilidades. Sin embargo, el prefijo “narco” parece estar lo suficientemente arraigado en el inconsciente colectivo para resistir cualquier embiste académico⁴⁴.

Ahora bien, para tener una idea más clara sobre la narconovela en México, la investigadora Frauke Gewecke la ubica en las siguientes coordenadas:

La narconovela es, por supuesto, variada y multifacética; puede manifestarse como subgénero tanto de la “novela policíaca” como de la “novela negra”, dos términos que para la literatura mexicana (y latinoamericana) de los últimos decenios se suelen utilizar como sinónimos, representando, empero, dos variantes de lo que se puede denominar “novela criminal”, cada una con un texto “fundacional”: para la “novela policíaca” o (según el término acuñado por Paco Ignacio Taibo II) el “neopolicial”,

⁴³ En este capítulo se utilizará el término “narconovela” para designar a las obras que tratan el tema del narcotráfico. Después, en el capítulo que corresponde a *Juárez Whiskey* (Almadía, 2013), se retomarán las apreciaciones de Oliver para señalar cómo la novela de Silva es una novela donde el narcotráfico no aparece como su tema principal y no clausura la exploración de otros temas.

⁴⁴ Felipe Oliver, “‘Narconovela’ mexicana: ¿moda o subgénero?”, en *Taller de letras*, 2012, núm. 50, p. 106.

Días de combate (1976) del mismo Taibo II, primera entrega de la popular “Serie Belascoarán Shayne”; y para la “novela negra”, de Rafael Bernal, *El complot mongol* (1969), obra que al ser publicada pasó desapercibida, siendo reconocida como paradigmática tan sólo a partir de los años ochenta.

Son bien conocidas las líneas tradicionales de la novela policíaca (o “novela detectivesca”) y su recepción en América Latina; conviene, no obstante, en este contexto volver, aunque sea de modo breve, sobre el particular y distinguir sus dos modalidades. Está por un lado la llamada “novela de enigma”, según la fórmula clásica del *whodunit* que arranca de Edgar Allan Poe y que se suele identificar con la tradición inglesa (...). En México hubo, por cierto, cultivadores de la “novela de enigma”; pero la mayoría de los autores aficionados a la novela policíaca, tanto en México como en toda América Latina, dieron la preferencia a la modalidad del policial “duro” de la *hard-boiled school* norteamericana, considerada como más idónea para enfrentarse a un mundo en el que reinan el caos, la violencia, la injusticia⁴⁵.

Gewecke señala *El complot mongol* y *Días de combate* como textos fundacionales en la práctica de la novela negra y policíaca respectivamente. Sin embargo, la observación de que la novela de Bernal sólo se hizo paradigmática hasta la década de los 80, hace pensar en que quizá no funcionó como texto de referencia para la práctica de la narconovela, heredera de la novela negra, en nuestro país. Así, tiene sentido que Diana Palaversich aventure un breve recuento bibliográfico de la narconovela en donde ubica su origen y primer periodo dos años antes de la publicación de *El complot mongol*:

Es importante recordar que esta modalidad literaria [la narconovela] tiene una larga trayectoria histórica y surge en Sinaloa en 1967 con la publicación de *Diario de un narcotraficante* de Pablo Serrano. Desde su inceptión la narconovela se gesta como parte inherente de la literatura regional, publicada exclusivamente en las pequeñas editoriales locales con nula circulación fuera de su zona de origen. Sus exponentes principales en Sinaloa son Élmer Mendoza, con sus dos primeras obras pseudotestimoniales, *Cada respiro que tomas* (1992) y *Buenos muchachos* (1995); y Leónidas Alfaro, con el primer *narcobildungsroman* mexicano *Tierra Blanca* (1996), novelas que humanizan a los narcotraficantes y explican cómo y por qué alguien se convierte en narco. En Sonora, Gerardo Cornejo, en su *Juan Justino Judicial* (1996) relata la historia del corrupto y temido policía y borra toda diferencia entre los narcos y los representantes de la ley⁴⁶.

⁴⁵ Frauke Gewecke, *De islas, puentes y fronteras. Estudios sobre las literaturas del Caribe, de la Frontera Norte de México y de los latinos de EE.UU.*, Iberoamericana, Madrid, España, 2013, pp. 305-306.

⁴⁶ Diana Palaversich, “Narcoliteratura (¿De qué más podríamos hablar?)”, en *Tierra Adentro*, 2010, núm. 167-168, p. 57.

Con este breve recuento, Palaversich esboza una genealogía de la narconovela para señalar que no sólo se practica por moda. Asimismo, deja ver que esta “modalidad literaria” tiene una buena presencia en los estados del norte de México, característica que la convierte en una expresión de literatura regional que fue en un inicio sólo publicada en pequeñas editoriales que no circulaban más allá de su lugar de origen. Al respecto, agrega: “Dichas obras constituyen ejemplos [de un primer periodo] de una literatura regional antihegemónica que se escribe no sólo en oposición al discurso oficial, que por un lado demoniza a los traficantes mientras que por otro saca provecho de este negocio ilícito; sino también en oposición a la cultura canónica mexicana, urbana, cosmopolita”⁴⁷.

No hay que perder de vista que Palaversich basa su lectura de la postura política de la narconovela en una generalización. La crítica croata deja ver que la publicación de las narconovelas que menciona en editoriales pequeñas que no circulan fuera de su lugar de origen dota al *corpus* de un gesto antihegemónico, regionalista, que se opone tanto al discurso oficial sobre el narco así como a un canon cosmopolita mexicano. En realidad, tales posturas más bien parecen consecuencias de las limitaciones de promoción de las editoriales y no un gesto político o estética que resida en las narconovelas *per se*.

Más adelante, Palaversich habla del segundo periodo de la narconovela:

Este carácter estrictamente regional de la narconarrativa cambia en los últimos años de la década de 1990 cuando los grandes conglomerados editoriales, como también un poco más tarde las pequeñas editoriales independientes españolas, Almuzara y Periférica, empiezan a promover la narcoliteratura mexicana, en perfecta sincronía con el momento histórico en que crecen el poder y la visibilidad de los cárteles mexicanos y recrudece la narcoviolencia. Las editoriales transnacionales literalmente desterritorializan ese tipo de literatura regional y empiezan a publicarla y difundirla fuera del norte. Una vez acogida y promovida por los sistemas mercadotécnicos de los conglomerados editoriales la narconovela se convierte en una modalidad literaria “desterritorializada”, practicada ya no sólo en el norte (Orfa Alarcón, Leónidas

⁴⁷ *Ibid.*, pp. 57-58.

Alfaro, Julián Herbert, Élmér Mendoza, Eduardo Antonio Parra, Hilario Peña, Víctor Hugo Rascón Banda, Juan José Rodríguez, Heriberto Yépez) u otras partes de México (Homero Aridjis, Bernardo Fernández Belfrage, Carlos Fuentes, Sergio González Rodríguez, Mario González Suárez, Yuri Herrera, Martín Solares), sino también fuera del país donde sus más destacados exponentes hasta la fecha han sido el autor español Arturo Pérez Reverte con su versión romantizada y folclórica del narcotráfico, *La Reina del Sur* (2002) en la cual sucumbe a la seducción del mito del narco sinaloense como un bandido social, más moral que los malvados representantes del poder; y Don Winslow quien, en su impecablemente investigada, *The Power of the Dog/El poder del perro* (2005) denuncia rabiosamente la turbia complicidad estadounidense con el narcotráfico mexicano y colombiano⁴⁸.

Resulta interesante que Palaversich ubique la atención de las editoriales transnacionales sobre la narconovela hacia finales de la década de los 90, más o menos por la misma fecha en que, como se vio en el primer apartado de este capítulo, Sada modera la mesa “Los narradores que vienen del norte”. En ambos casos, las editoriales transnacionales promocionan grupos de autores en los que al menos dos de sus integrantes se repiten: sólo hay que tomar en cuenta, como ya se dijo antes, que dos de los escritores que Sada presenta en la mesa, Eduardo Antonio Parra y Élmér Mendoza, vuelven a aparecer en el listado de la cita anterior. Ahora bien, quizá de aquí provenga el lugar común que confunde toda literatura del norte con literatura sobre el narcotráfico: la intención de las transnacionales por desterritorializar la literatura regional y lanzarla a un mercado global tiene como subtexto la promoción amarillista. El artículo de Lemus, entonces, puede incluso leerse como un texto que favorece la promoción mediática de las editoriales transnacionales que buscaban dotar de un tono violento y noticioso la literatura que se hacía en el norte a finales de 1990: la narcoliteratura. Asimismo, Palaversich expone que estas mismas editoriales sacaron provecho de las circunstancias históricas al sincronizar la promoción de la narconovela con el aumento de violencia por el narcotráfico en nuestro país.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 58.

Otro enfoque que analiza el discurso de las narconovelas es el que hace Oswaldo Zavala en “Imagining the U.S.-Mexico Drug War: The Critical Limits of Narconarratives”. Zavala analiza los límites y propuestas del discurso político de las narconarrativas y su representación literaria en las novelas *Los trabajos del reino* (Fondo Editorial Tierra Adentro, 2004), de Yuri Herrera; *Perra brava* (Editorial Planeta, 2010), de Orfa Alarcón; *Contrabando* (Editorial Planeta, 2008), de Víctor Hugo Rascón Banda; “La parte de los crímenes” en *2666* (Anagrama, 2004), de Roberto Bolaño; y *The Power of the Dog* (Alfred A. Knopf, 2005), de Don Winslow. Para Zavala, las primeras dos obras fortalecen el discurso oficial del gobierno mexicano que señala al narcotráfico como la antítesis o enemigo del Estado, mientras que el resto critican este discurso.

El crítico justifica el análisis de la dimensión sociopolítica de las narconarrativas cuando expone sus enfoques más comunes:

There are four typical critical approaches to narconarratives: the conceptualization of violence as a philosophical and cultural problem (see Herman Herlinghaus and Gabriela Polit); a focus on the exceptionality of the cities of northern Mexico, the headquarters of major drug cartels, as a post-national space of negativity alternative to the capital (Miguel Rodríguez Lozano); the investigation of the narrative strategies and the oral stories of narcocorridos (Elijah Wald and Juan Carlos Ramírez-Pimienta); and, finally, the exploration of mythic and stylized narrations (Christopher Domínguez-Michael). The common denominator of these approaches is the absence of a critical assessment of the narrations’ relationship to their real referents. They focus instead on systems of representation peripheral to the problem of drug trade, thus choosing to elucidate alternatives subjectivities, the deconstruction of Mexican nationalism, and the linguistic particularities attributed to social imaginaries associated with drug cartels, but never drug organizations in their concrete and immediate historical and political materiality.

However, as textual devices exploring the phenomenon of drug trafficking, narconarratives must be understood primarily as discursive sociopolitical interventions; as such, they compel us to revisit the classical notion of mimesis, often invoked by critics in a reductive and superficial manner as an attempt to explain the problematic link between narconarratives and the external reality to which they refer⁴⁹.

⁴⁹ Oswaldo Zavala, “Imagining the US-Mexico Drug War: The Critical Limits of Narconarratives”, *Comparative Literature*, 2014, núm. 66, p. 342.

Zavala reconoce que el denominador común de los cuatro enfoques típicos para analizar las narconarrativas es la falta de una evaluación crítica sobre la relación que las narraciones guardan respecto de sus referentes reales. De este modo, el crítico señala el contexto histórico y político como los dos puntos de partida para realizar una crítica sobre el discurso de la narconovela. Esto permite que Zavala se concentre en reconocer si hay o no una postura crítica en las narconovelas respecto del discurso oficialista que el Estado genera sobre el narcotráfico. Así, el trabajo de Zavala no es “an attempt to explain the problematic link between narconarratives and the external reality to which they refer”; el académico en realidad tiene como propósito explicar si las narconovelas que analiza asimilan o critican el discurso oficialista, es decir, su referente discursivo.

Ahora bien, antes de iniciar su análisis, Zavala hace dos acotaciones sobre algunos de los términos clave que utilizará. Primero, señala que por “narcocultura” entiende el modelo propuesto en la novela *La reina de sur* (Alfaguara, 2002), de Pérez Reverte: “Pérez Reverte’s novel [*La reina del sur*] produced a readily indentifiable and lucrative model that reconfigured “narcocultura”, a term that I employ here as the cultural imaginary surrounding the drug trade. Narcoculture first emerged in the 1970s through narcocorridos (“drug ballads”) and low budget action films”⁵⁰.

Segundo, propone una definición de las narconarrativas y también acota los tres puntos de vista críticos que utilizará para deconstruirlas:

I define the term “narconarratives” as a dispersed but interrelated corpus of texts, films, music, and conceptual art focusing on the drug trade, although here I will refer to works of fiction and non fiction. Specifically, I propose a deconstruction of certain textual narconarratives through the articulation of three critiques. First, I contend that the most comercial narconarratives are formulaic thexts that reinforce the mainstream media’s portrayal of drug cartels, itself partially informed by popular narcocultura.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 341.

Second, I assert that most narconarratives comfortably reproduce a mythic notion of narcos mainly fashioned and disseminated by Mexico's governing political elites at the federal, state, and local levels. According to official discourse, the criminal organizations profiting from the drug trade are a threat relegated to the discursive *exteriority*—outside the borders—of the power and the reason of the state. As such, the Mexican government represents drug cartels as criminal entities always readily distinguishable from state structures. At its worst, the state—here are included the army, police corps, and the political class—is portrayed as weak, with sometimes dysfunctional and victimized institutions that the cartels are able to penetrate and corrupt. Third, I argue that, with the exception of a few Mexican novels, only a particular narrative trend of fiction and non-fiction published in the United States has been able to articulate a necessary, critical and subversive view of the official discourse on drug trafficking and its related organizations in both countries⁵¹.

El reconocimiento de una narcocultura y las variadas manifestaciones de las narconarrativas que produce y se materializan en textos, películas, música y arte conceptual, permite a Zavala identificar “lo narco” como un discurso que no necesariamente tiene un soporte literario: el narcotráfico como construcción discursiva en representaciones artísticas, periodísticas o de ficción. Así, Zavala señala las “narconarrativas” de corte oficialista como las responsables de reproducir una visión maniquea de la realidad que consiste en enfrentar Estado vs Narco. La exposición de ambas fuerzas como par de opuestos fortalece el discurso calderonista reiterado en la “guerra contra el narcotráfico”. El crítico juarense lo explica de la siguiente manera:

What I have termed, borrowing from Badiou, the “simulacrum of truth” refers to official representations of drug cartels as entities that exist outside of state parameters (see, for example, Guerrero Gutiérrez, “Los Hoyos negros” 35). This identification makes criminal organizations symbolically, and even literally, *exterior* to civil society, a framing that presupposes an *interior* composed of the Mexican government and people, who are united against a common enemy. Luis Astorga considers this narrative as a matrix of performative discourse “that creates things by naming them” (*Mitología* 10). This matrix erases the historical presence, activity and evolution of drug cartels, as well as the government's role in this history over the last four decades. It thus became the primary justification for the national deployment of thousands of military and federal agents on Dec. 11, 2006—only ten days into President Felipe Calderon's administration—to combat all domestic cartels (Guerrero Gutiérrez, “La estrategia fallida” 25). As a result, by the end of Calderon's term in 2012, more than

⁵¹ *Ibid.*, p. 342.

100,000 people had been murdered, an unprecedented number of killings, only matched in recent history by the atrocities committed against civilians during the Yugoslav wars of the 1990s (about 110,000) (Turati 16; see, also, Molloy 17). Unsurprisingly, this atrocity has prompted an abundance of academic studies and journalistic investigations that differ little from one another and, even less, from the cultural productions that turn the drug trade and its actors into commercially successful myths. This network of images operates as a representational paradigm that frames most discussions about the drug trade. In the literary field it has led, often uncritically, to scene after scene of brutality and senseless bloodshed in narconarratives⁵².

El discurso oficialista señala al narcotráfico como una fuerza generadora de violencia que se opone al Estado como su principal enemigo. Según Zavala, este “simulacro de verdad” se reproduce de manera acrítica por novelas como *Trabajos del reino* y *Perra brava*: ambas exponen el narcotráfico y sus componentes como un sistema criminal que se opone al Gobierno, fuerza protectora que, junto con la sociedad civil, sufre el asedio de la narcoviolenencia. El binomio anterior tiene un carácter maniqueo: el Estado aparece caracterizado en las obras mencionadas como una víctima más junto con la sociedad civil y, al mismo tiempo, señala al narcotráfico como su principal enemigo, hecho que lo deslinda de cualquier responsabilidad en su evolución y expansión en México. Las consecuencias de este “simulacro de verdad” son la homogeneización de discursos que legitiman al Estado mexicano como una ciudad sitiada por la falange del narcotráfico. Las polarizaciones como “buenos y malos” o “víctimas y verdugos” son los recursos de reproducción del discurso oficialista inherente a las narconarrativas que no toman una postura crítica frente al contrabando. Por último, Zavala agrega:

Likewise, within narcocultura manifestations of violence, are organized by the pre-established conditions of hegemonic discourse in order to corroborate the real of the drug trade that has been enunciated by the State. As a result, the real of the drug trade always emerges as the *same* in journalism, academic research, and cultural productions that seek to represent it. As Jacques Rancière argues, “the real must be fictionalized in order to be thought” (38) but that fictionalization is constructed through

⁵² *Ibid.*, pp. 343-344.

a network of signification that is established a priori in an archive constituted by specific power vectors. The archive of statements that is activated by the hegemonic discourse on the drug trade thus recalls what Rancière defines as the “distribution of the sensible” –that is, the audible and visible conditions of possibility of all systems of representation⁵³.

La cita anterior sugiere que la reproducción del discurso oficialista manipula la representación mediática del narcotráfico para influir en el consenso político de los receptores. Zavala propone que el tratamiento del tema del narcotráfico en una novela, entonces, debe cuestionar la construcción de un discurso que busca simplificar la relación de los cárteles con el Estado.

1.4. EL PROGRAMA CULTURAL DE LAS FRONTERAS: OTRA FORMA DE LEER LA LITERATURA DEL NORTE

En su artículo de 1997, “Aproximaciones críticas de las literaturas de las fronteras”, la investigadora María Socorro Tabuena reconoce dos tipos de enfoques con los que la crítica literaria aborda el concepto “frontera”. El primero resulta de una revisión bibliográfica del discurso teórico generado desde la crítica cultural y los estudios de literatura chicana en Estados Unidos; aquí la frontera aparece como metáfora que amalgama las referencias multiculturales, mexicanas y estadounidenses, del *corpus* de obras que se analizan para propiciar la investigación de una frontera “textual” y no geográfica⁵⁴. El segundo enfoque toca a México, en donde el estudio de la frontera se concentra en el ejercicio descriptivo de su literatura y el vínculo de tensión que guarda con la geografía, los estados de nuestro país, donde se produce. Para respaldar lo anterior, el enfoque mexicano, Tabuena consigna la

⁵³ *Ibid.*, p. 348.

⁵⁴ María Socorro Tabuena, “Aproximaciones críticas de las literaturas de las fronteras”, en *Frontera norte*, 1997, núm. 18, pp. 86-92.

creación del Programa Cultural de las Fronteras (PCF) en 1985, y el nacimiento de un proyecto editorial subvencionado bajo el mismo programa y durante el periodo salinista, la colección Letras de la República. A continuación, se rastrearán las posibilidades que Tabuenca ve en el PCF y la colección mencionada como artífices de una “nueva narración nacional” respecto de la hegemonía literaria del centro del país.

El Programa se crea por decreto el 14 de febrero de 1985 adscrito a la Subsecretaría de la Cultura de la Secretaría de la Educación Pública⁵⁵. Sus tres ejes, “soberanía”, “solidaridad” y “nacionalismo”, hacen eco de un proyecto de nación que busca “preservar y promover las distintas manifestaciones de nuestra cultura en las áreas fronterizas, con la finalidad de fortalecer la conciencia de nuestra soberanía e identidad nacionales”⁵⁶. Por supuesto, Tabuenca observa con ojo crítico las medidas gubernamentales y se pregunta: “¿Cuáles serían los intereses del gobierno de De la Madrid para tener un país «muy mexicano»?”⁵⁷. Hay un par de respuestas a lo anterior en un análisis temprano del PCF. En 1987, Adriana Bolívar señala en su trabajo *Frontera norte: cultura e identidad nacional, un análisis del Programa Cultural de las Fronteras* que el programa toma “la cultura como instrumento estratégico de seguridad nacional”⁵⁸. Bolívar entiende por Seguridad Nacional “la política encaminada a establecer los mecanismos de supervivencia de la nación y el Estado Mexicano, lo que implica la consideración de la nación en su totalidad, incluido el aspecto cultural”⁵⁹. Como se observa, la autora observa que en el PCF la “cultura” es utilizada

⁵⁵ “Acuerdo que crea la Unidad del Programa Cultural de las Fronteras, adscrita a la Subsecretaría de la Cultura de la Secretaría de Educación Pública”. [fecha de consulta: 16 de febrero del 2016 en http://www.inec.gob.mx/transparencia/pdf/marco_normativo/A11.pdf].

⁵⁶ *Idem*.

⁵⁷ Tabuenca, art. cit., p. 93.

⁵⁸ Adriana Bolívar Villagómez, *Frontera norte: cultura e identidad nacional, un análisis del Programa Cultural de las Fronteras* (tesis de licenciatura), UNAM, 1987, p. 114.

⁵⁹ *Idem*.

como pretexto, vía o recurso para reafirmar una ideología nacionalista en los estados de la frontera norte de México.

Bolívar consigna el triunfo de Francisco Barrio, candidato a presidente municipal por el PAN en 1983 en Ciudad Juárez, como uno de los acontecimientos que estimularon la creación del PCF. Según la autora, el Partido Oficial acusó la victoria del PAN como producto de intervencionismo norteamericano cifrado en apoyo económico y mediático por parte de sectas religiosas⁶⁰. Al respecto, Bolívar cita la reacción del diputado federal priista Juan Mariano Acoltzin frente al triunfo del PAN, la cual se puede leer como posible anticipo de la postura ideológica del Programa: “se votó a favor de la forma estadounidense de vivir. Es gente que votaría por cualquier partido que asegurara una videocasetera, vivir como los gringos (...) la derrota del PRI se debe a la estructura basada en la penetración cultural estadounidense. *No se desairó al PRI sino que se votó contra una ideología nacionalista que rompió con el sentimiento de solidaridad nacional*”⁶¹.

Bolívar lee en la declaración anterior la evidente postura ideológica que sirvió como precursora a “la creación del PCF, que implícitamente buscará determinar la orientación política de la población fronteriza a través de una presencia cultural cuyo primer objetivo será la integración social y política”⁶², es decir, una medida política partidista cuya intención es, según lo sugiere la autora, ganar votos.

Bolívar menciona dos sucesos más que dan una idea de la época en la que se crea el Programa. El primero se encuentra en el mismo año de 1983, cuando De la Madrid, quizá por el resquemor de la derrota del PRI en Ciudad Juárez, viaja a Baja California para apoyar

⁶⁰ *Ibid.*, p. 132.

⁶¹ *Ibid.*, p. 133.

⁶² *Idem.*

a su candidato a gobernador. El segundo, tres años más tarde, en 1986, cuando Francisco Barrio, ex alcalde de Ciudad Juárez, pierde las elecciones a gobernador de Chihuahua en medio de un fraude electoral. De la Madrid no impugnó las elecciones y se justificó argumentando que la oposición ya había tomado una postura intervencionista al respecto: el PAN había recurrido a Estados Unidos para que avalara una nueva votación.

En medio de este clima político se funda el PCF cuya vigencia a principios de los 90 le permite apoyar la creación de Letras de la República: “Una colección que vino a formar parte de los llamados proyectos de descentralización del Conaculta [cuyo propósito consistía en] sistematizar el conocimiento de la literatura con antologías rigurosas que reúnan lo mejor de la producción literaria de todos los estados del país”⁶³.

De todo lo anterior, se puede inferir que el Programa y la colección Letras de la República conformaron referentes de inspiración política, aunque el segundo con un correlato editorial⁶⁴. El resultado se puede leer, en el caso de las antologías que corresponden a Baja California, Sonora, Coahuila, Nuevo León y Tamaulipas, como la posible legitimación de una tradición literaria regional. Tabuenca comenta al respecto:

Dentro del “proyecto nacional”, Letras de la República tiene una función muy específica: registrar la patria a través de sus letras regionales. “Sistematizar el conocimiento”, incluir, ordenar, autorizar, homogeneizar, alfabetizar, civilizar. Precisa dejar constancia de su existencia, y ¿qué mejor constancia para la propuesta neoliberal que un país ordenado en unas *Letras de la República*?⁶⁵.

⁶³ Tabuenca, art. cit., p. 98.

⁶⁴ No hay un documento que deje constancia de los lineamientos editoriales de la colección Letras de la República; sin embargo, algunos de estos lineamientos son enumerados de manera general por Rosa María Fiscal en el prólogo a la antología que corresponde al estado de Durango: “elaborar una antología con textos de la “máxima calidad literaria”, como lo demandaban las pautas de la Dirección General de Publicaciones del CNCA, y, además, que abarcara ‘desde el siglo XIV hasta nuestros días’, representó un reto difícil de cumplir”. En María Rosa Fiscal (comp.), “Prólogo”, en *Durango. Una literatura del desarraigo. Narrativa, poesía y ensayo (1829-1990)*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 1991, p. 13.

⁶⁵ Tabuenca, art. cit., p. 99.

Ahora bien, la crítica a la colección que hace Tabuenca se enfoca en su pretensión legitimadora, es decir, la más o menos subrepticia intención de homogeneizar la historia de la literatura mexicana. En consecuencia, se dice que en:

“El proyecto civilizador” se excluye o se intenta domeñar al *Otro*. Y [como resultado] (...) no se registra en las Letras de la República. Por el contrario, desde su espacio híbrido [ese *Otro*] negocia en un instante de transformación del significado de “lo regional” dentro del contexto político del país. Se articula tomando elementos que no son ni “lo uno” ni “lo otro”, sino otra cosa más que debate las condiciones y los territorios de ambos (Bhabha, 1994, p. 28). Esa *otredad* contradictoria, oficializada y no, se reconoce a sí misma como *literatura de la frontera norte de México* (1997: 99)⁶⁶.

Hasta aquí se pueden suscribir las palabras de Tabuenca: el sentido de lo *Otro* no está en Letras de la República; sin embargo, sí existe esa vaga noción de “literatura de la frontera norte” como si ésta se hubiera entendido a partir de una lectura a profundidad de la tradición literaria de cada estado que aparece en la colección. Así, la tradición literaria de cada Estado se presenta, a su vez, como *un fragmento distinto* que cuestiona la generalización sobre la existencia a secas de una tradición literaria nacional, homogeneizada. El resultado es que en cada volumen de la colección se puede apreciar una tradición literaria que varía según el género del que se hable, biografías de autores o épocas. Por ejemplo, en Nuevo León, Margarita Villareal propone a Fray Servando Teresa de Mier como pilar de su tradición en poesía, mientras que José Javier Villareal, que realiza la antología del cuento neoleonés, descalifica cualquier ejercicio de prosa previo a Alfonso Reyes⁶⁷; en Tamaulipas, Orlando Ortiz señala el “romanticismo a contrapelo” de sus poetas decimonónicos como gesto fundacional de su literatura; en Durango, Gilda Rocha consigna las variaciones de su

⁶⁶ *Idem*, p. 99. Las cursivas son mías.

⁶⁷ Por supuesto, la medida de tomar a Alfonso Reyes como el origen del cuento neoleonés es discutible. Primero, porque Reyes no se formó como escritor en Nuevo León; segundo, porque José Javier Villareal admite en el prólogo a su antología que desecha cualquier posibilidad de incluir a otros practicantes del género previos a Reyes debido a la mala calidad de sus textos.

tradición literaria bajo el signo del desarraigo que afecta a los autores y su obra; en Coahuila y Baja California se aprecian correspondencias entre el paisaje y el ejercicio de la escritura. Por supuesto, en los prólogos de las antologías se reconoce que ya hay autores, como Gerardo Cornejo o Sada, cuyos nombres son reconocibles entre la academia antes de incluirse en la colección. Aunque lo cierto es que el ejercicio de la crítica literaria, reflejado en la creación de los prólogos e índices para cada volumen, también deriva en el reordenamiento, reescritura y acaso los preliminares para comenzar a crear la historia literaria de cada estado. En consecuencia, podría pensarse que la crítica literaria actual podría leer la colección Letras de la República en el contexto histórico y político en el que se publica y, desde estas coordenadas, descubrir el discurso implícito en la colección, el diálogo entre las intenciones oficiales de crear la colección y el resultado de cada volumen, cuestionar si da o no cuenta de una literatura regionalista y cómo ésta se puede leer en perspectiva con la literatura del resto del país, o de un tratamiento estético dominante entre los textos antologados, tal como Herbert sugirió en “El norte como fantasma”, para quien el diseño del lenguaje con giros coloquiales podría emparentar a los autores nortños, por ejemplo.

Otras de las propuestas que permiten leer la literatura del norte desde otro ángulo y que se concentra en la literatura de Ciudad Juárez es la que propone Ricardo Fernández-Vigueras, en “Edmond Baudoin y Troub’s en Ciudad Juárez: del mito a la vida cotidiana”. Vigueras analiza en su ensayo el cómic *Viva la vida. Los sueños en Ciudad Juárez* (Sexto Piso, 2011), de Edmond Baudoin y Troub’s, y cuenta que Baudoin leyó *2666* de Roberto Bolaño y se sintió atraído por Ciudad Juárez, la ciudad donde ocurrían asesinatos sistemáticos de mujeres. Así, el académico precisa que no es lo mismo leer novelas sobre Ciudad Juárez de autores que no conocen la ciudad, como es el caso de Bolaño, a leer novelas de autores que sí conviven con su día a día:

Quiero distinguir ahora entre literatura juarense y literatura “juárica”. Juárico es un adjetivo cuyo sufijo *-icus* designaba en latín una relación de pertenencia o referencia al nombre del que deriva. Así, *bellicus* se refiere a *bellum*, que significa guerra. Por tanto, la literatura juarense es la que habla de Ciudad Juárez y se escribe en Ciudad Juárez. La literatura juárica es la que se escribe fuera de Juárez sobre Ciudad Juárez como espacio mítico, no como locación real, y con natural desconocimiento de la vida y la muerte cotidianas en Ciudad Juárez. 2666 es la obra maestra de la literatura juárica⁶⁸.

La distinción entre literatura juarense y juárica funciona a modo de subclasificación de la literatura del norte. Con este hallazgo, Viguera señala a los autores que hablan de una ciudad del norte de México desde la manipulación de su espacio narrativo como si éste fuera mítico, ajeno a ellos; por otro lado, señala a los autores que habitan esa ciudad como los dueños de una experiencia literaria que nace de su contacto directo con Juárez. Lo más importante de esta subclasificación quizá radique en que no jerarquiza el valor literario de las obras según la biografía del autor: no descalifica la novela de Bolaño ni enaltece a los escritores que han vivido en la ciudad fronteriza.

Hasta aquí, la lectura de Letras de la República como posible microcosmos textual de la literatura del norte y la propuesta de Viguera pueden verse como dos alternativas para leer el *corpus* de obras que se producen o se han producido en los estados del norte de México. Por supuesto, se debe tener en cuenta que la lectura de Letras de la República permite una lectura retrospectiva, aunque no definitiva, de lo que se puede considerar como literatura del norte. Asimismo, la subclasificación que Viguera hace sobre la literatura de Ciudad Juárez debe ser entendida sólo como un parámetro contextual que no demerita o favorece la factura estética de la obra que se analiza.

⁶⁸ Ricardo Viguera-Fernández, “Edmond Baudoin y Trouba en Ciudad Juárez: del mito a la vida cotidiana”, en Magali Velasco Vargas y Guadalupe Vargas Montero (comp.), *Fronteras metafóricas*, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, México, 2012, p. 147.

2. *Los cuervos*: un puñado de voces y los recursos de lo ominoso

En 2006, se publicó *Los cuervos* (Fondo Editorial Tierra Adentro)⁶⁹, la primera novela de César Silva Márquez (Ciudad Juárez, 1974), en donde el protagonista, Raúl, un ingeniero, se siente inquieto desde el día en que Héctor, su compañero de trabajo, le cuenta que conoce a un vampiro al que le consigue mujeres. A partir de este suceso, Raúl se propone comprobar si su compañero dice la verdad o no, y le sigue la pista fuera de la oficina hasta el día en que desaparece en medio de un viaje de trabajo a Mississippi. Después de la desaparición de Héctor, se introducen algunas páginas de sus diarios, donde cuenta cómo conoce al vampiro, cuál es su relación con él y la angustia que le causa y lo lleva a idear una manera para huir de la ciudad. En la novela se intercalan, además, las voces y puntos de vista de otros personajes: Beatriz, la esposa del protagonista, y Adriana, la jefa de la oficina donde trabajan Héctor y Raúl. Ellas tienen sus propios conflictos: Beatriz pasa sus días entre actividades cotidianas, como una visita al médico para revisar su asma, el recuerdo de la muerte de sus familiares y la preocupante desaparición de su perra Volga; Adriana, por su parte, tiene que conciliar su trabajo en la oficina con el insomnio que siente después de que conoce a Pedro, el vampiro, en un bar, la mala relación que tiene con su novio y sus intentos por adelgazar.

2.1. NARRADORES, PIEZAS, VOCES: EL ENSAMBLE DE *LOS CUERVOS*

La trama de *Los cuervos* no tiene un desarrollo lineal. Su discurso narrativo se presenta como un ensamble de escenas y cambios de focalización donde los personajes especulan sobre el comportamiento de Héctor; se narra, además, el día a día de aquéllos en el trabajo y la vida

⁶⁹ En 2005, un jurado compuesto por los escritores Mauricio Bares, Orlando Ortiz y Pablo Soler Frost otorgó el Premio Binacional de Novela Joven Frontera de Palabras/Border of Words a *Los cuervos*.

con sus parejas. Por esto, conviene revisar la dimensión discursiva de la novela entendida como la interacción entre dos tipos de tiempos, según la clasificación de Gérard Genette: el tiempo de la historia, que se reconoce como el diegético, es decir, “la sucesión cronológica” de los hechos narrados; y el tiempo del discurso, que es “el orden textual” de las secuencias narrativas que componen la novela⁷⁰.

Los cuervos se divide en dos partes: “Antes” y “Luego”. Como se dijo al inicio de este capítulo, la desaparición de Héctor en medio de un viaje de trabajo es lo que escinde la trama de la obra: el personaje viaja a Mississippi y no vuelve. Después de este suceso que sirve a manera de ejemplo del tiempo diegético, inicia el apartado de “Luego”, cuyo primer capítulo es la segunda parte de los extractos de los diarios de Héctor y en donde el lector puede asomarse a los apuntes que hace antes de escapar de la ciudad. La entrada final del diario dice: “El milagro sucedió: salgo de la ciudad, no sé cómo lo vaya a tomar Pedro [el vampiro]”⁷¹. Esta entrada corrobora una afirmación que Raúl hace en el capítulo VII de la parte de “Antes”: “Héctor había salido a Mississippi de emergencia por un cliente (...) iba a estar fuera dos semanas completas”⁷².

En la parte de “Antes” se privilegia la voz de Raúl como principal testigo de lo que le sucede a Héctor, supuesto ayudante del vampiro:

- Conozco un vampiro –dijo Héctor–, le consigo mujeres que nadie extraña.
- Perdón –no entiendo (...)
- Se llama Pedro –al pronunciar el nombre su piel se eriza⁷³.

⁷⁰ Gérard Genette, *Figuras III*, [1972]. tr. Carlos Manzano. Lumen, Barcelona, 1989. *Apud.*, Luz Aurora Pimentel, *El relato en perspectiva. Estudio de teoría literaria*, 4ª ed., Siglo XXI, México, 2008, p. 42.

⁷¹ César Silva Márquez, *Los cuervos*, Fondo Editorial Tierra Adentro, México, 2006, p. 67.

⁷² *Ibid.*, p. 25.

⁷³ *Ibid.*, p. 21.

En “Luego”, la participación de Raúl es menor, pero los personajes aún se preguntan qué actividades ligadas a Héctor con el vampiro y al mismo tiempo se cuestionan sobre su existencia. Esto se desarrollará posteriormente.

“Antes” se compone de 19 capítulos. Raúl narra desde el capítulo I hasta el VIII y después retoma la voz narrativa en el XVIII. El capítulo IX corresponde al primer extracto de los diarios de Héctor donde aparecen las fechas 2 de enero, 15 de marzo y 8 de mayo. A partir de estas tres entradas de diario se desarrolla el personaje de Héctor con tres anécdotas que no inciden directamente en el desarrollo de la novela: en la primera, narra el día en que sus padres se separan; en la segunda, habla de su sentimiento de humillación frente a Gabriela, una muchacha de la que está enamorado, cuando ésta descubre que él trabaja como repartidor para una tienda de abarrotes; la última anécdota contrasta la buena suerte de su madre con su mala suerte ejemplificándola en el hecho de que ella encuentra dinero en la calle, mientras que él sólo clavos. En los capítulos X y XI narra una tercera persona que focaliza en Raúl. Los capítulos XII, XIV, XVI, XVII y XIX los narra una tercera persona que focaliza en Adriana. El XIII, una tercera persona que focaliza en Beatriz. El XV, una tercera persona omnisciente que cuenta acerca de María Gutiérrez Leal, una de las tres muchachas que, se sugiere, fue víctima del vampiro. Esta tercera persona omnisciente, a diferencia de la que focaliza sobre los otros personajes, es la única en la novela que se permite hacer una descripción del encuentro del vampiro con una de sus víctimas en un bar. Su función, entonces, puede ser la de contribuir a que el lector obtenga más pistas para convencerlo sobre la existencia de Pedro:

Antes de acordonar la calle, antes de que la patrulla apareciera en el lugar, antes de que Juan Escobedo encontrara el cuerpo desnudo y mutilado de María en un pequeño baldío en el centro (entre casas que vieron crecer el tráfico desde los años 40), antes de que el sol se arrastrara por los objetos de la mañana (...) Ella sintió un agudo dolor en la pierna, como si un cuchillo con muy poco filo tratara de penetrar un pedazo de

pan recién horneado (...) antes del grito, lágrimas rodaron por su frente, se detuvieron un poco y luego cayeron al suelo (...) antes del dolor hubo una noche buena y fría (...) María recuerda beber unos tragos en el bar de la esquina, qué tanto es tantito (...) que al cabo la fiesta queda a dos cuadras de aquí, piensa mientras se acerca el cantinero y junto a ella hay un hombre interesante, ¿está demasiado flaco? No, es la primera impresión que da la titilante y parda luz del bar porque él tiene los codos sobre la barra (...) ⁷⁴.

“Luego” se compone de nueve capítulos. El capítulo I tiene más extractos del diario de Héctor que marcan puntualmente los días 3, 5 y 7 de octubre y otros seis días sin otra acotación legible además del mes. Las fechas ilegibles de estas últimas entradas dan cuenta de la angustia que siente el personaje al redactarlas y, al mismo tiempo, crean un efecto de imprecisión en la cronología de los hechos que relatan. Este recurso provoca la incertidumbre que lleva al lector a cuestionar la fiabilidad de lo que cuenta Héctor (esto se explicará más adelante):

3 de octubre

Tengo que relatar lo que me sucede. Todo comenzó antes de mí y seguirá sucediendo después de mí.

Ayer conocí a Pedro... no sé nada más, su nombre se ha grabado profundamente y cada vez que lo pronuncio me produce escalofríos, sus apellidos no los conozco, pero no son necesarios, después de lo que ingerí sobran detalles. Me duele el estómago (...) [En la barra de un bar, después de que Pedro le invita una cerveza] Este tipo encorvado se me acercó y me pidió disculpas (...)

5 de octubre

En las últimas 72 horas las orejas me han crecido. Escucho lo que habla el vecino de enfrente (...) El hambre no disminuye (...) Ya recordé mi promesa. Es terrible porque no puedo negarle a Pedro mi deber.

7 de octubre

Leí el periódico del jueves, una mujer muerta en la nota roja asegura que mi trabajo salió bien, estoy completamente atrapado (...)

Lunes xxxxxx. (El texto es ilegible en el original)

Él necesita más ayuda. (...) Raúl me sigue. Lo supe. Pero no lo voy a delatar.

Lunes xx de octubre. (El texto es ilegible en el original)

⁷⁴ *Ibid.*, p. 46.

Adriana me permitió salir temprano porque me veo mal, espero que no sospeche nada. Ella sabe que esta enfermedad no es gripa. El hambre no se reduce.

Xx. (El texto es ilegible en el original)

Fui al bar de siempre con Pedro.

Martes, octubre

Creo que alguien estuvo aquí...

Octubre

Volví al cuarto de Pedro con otra mujer.

Octubre

Los dolores que sentía se esfumaron de pronto (...) El milagro sucedió: salgo de la ciudad, no sé cómo lo vaya a tomar Pedro.

No se qué suexx xxx xxxxx. (*El texto es ilegible en el original*)⁷⁵.

Raúl narra los capítulos II, III, V y IX: del II al V habla sobre su recorrido por el centro de la ciudad mientras busca a Héctor. En el IX, el protagonista narra en presente el día anterior al supuesto regreso de Héctor de su viaje a Mississippi: “Héctor llega mañana”; y, al mismo tiempo, el capítulo marca el final de *Los cuervos*. El capítulo IV lo narra una tercera persona omnisciente y su tema, como ya se comentó, es el asesinato de Delia Ramírez García: “Tres días después de haber desaparecido, Delia Ramírez García fue encontrada muerta; a su mamá sólo se le permitió ver el rostro”⁷⁶. El mismo capítulo incluye una carta de Héctor dirigida a la madre de la víctima. En el texto, en cursivas, el ayudante del vampiro refiere el *modus operandi* de su amo y cómo sucedió el asesinato de Delia: “*Querida señora. Yo sé quién es el responsable del asesinato de su hija. He convivido con él hace semanas y me cuenta cosas increíbles*”⁷⁷. Una vez más, como en la parte de “Antes”, la tercera persona omnisciente deja que el lector, y no los demás personajes, averigüe más detalles acerca de la existencia del

⁷⁵ *Ibid.*, p. 61-67.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 75.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 76.

vampiro y sobre cómo sucedió el asesinato de Delia: “Usualmente cuando [el vampiro] llega a una nueva ciudad, para no levantar sospechas, alguien lo auxilia en sus actividades (...) Delia lo acompañó a su auto porque él así lo pidió”⁷⁸.

Los capítulos VI, VII y VIII los narra una tercera persona que focaliza, respectivamente, sobre Adriana, Beatriz y Raúl. De la primera, se narra cómo tiene un sueño que se citará después; en el VII, Beatriz se da cuenta de que Volga, su perra, desapareció; y en el VIII, Raúl se muestra convencido de la existencia de Pedro porque cree que lo vio en el centro de la ciudad durante su recorrido.

El tiempo diegético de *Los cuervos* se puede situar entre los días de octubre previos al viernes en que Héctor no llega a trabajar y el día en que se exponen los extractos de sus diarios encontrados “el cinco de diciembre, a tres semanas de su desaparición”⁷⁹. Respecto del espacio, no se puede saber en qué ciudad se sitúa la novela. Las referencias al trabajo de los personajes como ingenieros, algunas menciones que hace Raúl sobre el paisaje como “Los campos de algodón [que] permanecen desolados (...)”⁸⁰, los bares del centro de la ciudad y la mención de “este desierto”⁸¹, son suficientes sólo para decir que la novela transcurre en un espacio que funciona como abstracción de algunas de las ciudades fronterizas del norte de México.

En resumen, “Antes” contiene diez capítulos de narradores homodiegéticos y nueve heterodiegéticos. “Luego” se compone de cinco capítulos de narradores homodiegéticos y cuatro heterodiegéticos⁸². Así, se puede observar que el total de las modalidades narrativas

⁷⁸ *Ibid.*, p. 77.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 29.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 16.

⁸¹ *Ibid.*, p. 11.

⁸² En “Antes” hay diez capítulos que corresponden a narradores homodiegéticos: nueve en los que narra Raúl y uno compuesto de las entradas del diario de Héctor. En la misma parte, también hay nueve capítulos más de narradores heterodiegéticos. Por otro lado, en la parte de “Luego”, hay cuatro capítulos de un narrador

utilizadas en la novela es más o menos equitativa: *Los cuervos* se compone de trece capítulos correspondientes a narradores heterodieéticos y quince de narradores homodieéticos, ya sean Raúl o Héctor.

Como se puede apreciar, la modalidad narrativa que más se utiliza en la obra es la homodieégesis; el uso de la heterodieégesis está en función de las diferentes focalizaciones sobre los personajes. Este ensamble de voces narrativas y diferentes puntos de vista crea un “principio de incertidumbre”, según lo reconoce Pimentel “en relatos testimoniales y epistolares; en relatos en focalización múltiple que implican la repetición de la misma información narrativa desde distintas perspectivas, o en cualquier otra forma de narración que multiplique las voces narrativas –y con ello las instancias de mediación–”⁸³. El “principio de incertidumbre” relativiza el mundo ficcional creado y, de este modo, el lector de *Los cuervos* cuestiona la autoridad de los diferentes narradores de la novela. Esto, entonces, se traduce en la imposibilidad de conocer al vampiro y Magali Velasco lo explica de la siguiente manera: “Pedro, el vampiro, nunca aparece como tal (...) ¿Cómo es este vampiro? ¿Qué hace en Ciudad Juárez? ¿Cómo mata a sus víctimas? Son interrogantes que configuran una *episteme* del silencio. Lo tenebroso en este texto no es lo que se dice sino lo que el lector deconstruye a partir de estos vacíos”⁸⁴.

De acuerdo con la cita anterior, la construcción de una *episteme* del silencio hace que la novela se sugiera como un rompecabezas donde cada capítulo se convierte en una pieza o indicio que sólo alude a la existencia de Pedro. El conjunto de todos los capítulos, en vez de

heterodieético y cinco más que corresponden a narradores homodieéticos: cuatro capítulos en los que narra Raúl y uno compuesto de entradas del diario de Héctor.

⁸³ L. A. Pimentel, *op. cit.*, p. 144.

⁸⁴ Magali Velasco Vargas, “El vampiro como agente de la hiperviolencia”, *Replicante* [en línea], 12 de julio del 2010, [fecha de consulta: 7 de julio del 2016]. Disponible en: <<http://revistareplicante.com/el-vampiro-como-agente-de-la-hiperviolencia/>>

ofrecer una respuesta final respecto de dónde está o si el vampiro es real, deja abierta la posibilidad de especulación sobre la información que manejan los personajes. Por ejemplo, el siguiente párrafo sirve para señalar cómo uno de los propósitos de la narración es confundir al lector respecto de qué tanto se puede fiar de las anotaciones de Héctor en su diario:

Martes, octubre

Creo que alguien estuvo aquí... Adriana no es Adriana, el nombre de Raúl pudo haber sido Carlos, Sandra o Alejandro. Todos los nombres escritos aquí son imaginarios. La muerte de Esther [la primera mujer que le consigue a Pedro] nunca sucedió, es el sueño de un amigo de un amigo. Mi madre murió hace muchos años y mi padre vive en el norte y hasta donde recuerdo, nunca, nunca golpeó a mi mamá⁸⁵.

En la cita, Héctor, en una especie de arrebato que denota su intención de proteger la identidad de las personas que menciona y la suya, se desdice de todo lo que ha escrito hasta entonces: cambia los nombres de los personajes de la novela e intenta modificar las anécdotas sobre su vida que ya contó en el primer extracto de sus diarios. No hay indicios previos que permitan afirmar o negar si alguien, en efecto, revisó el diario de Héctor; el lector, entonces, puede apreciar nuevamente el “principio de incertidumbre” que dicta la estructura de la obra porque la fiabilidad de lo que cuenta el supuesto ayudante del vampiro es cuestionable.

Otro ejemplo de cómo el lector puede desconfiar de lo que saben los personajes respecto de Pedro ocurre hacia el final de la novela:

Llamó Héctor de Mississippi, cuando Raúl le informó que la jefa no se había presentado colgó sin despedirse. Raúl no tuvo oportunidad de platicar con él, está convencido de la existencia del vampiro y quiere saber más, de dónde viene, qué es lo que hace y sobre todo cómo son sus ojos, eso no lo olvidará nunca, es probable que debido al viaje de Héctor el vampiro haya necesitado hacer las cosas por sí mismo y sin la cautela necesaria. ¿Y si Beatriz está en lo correcto? ¿Y si solamente se trató de una simple riña de pareja?⁸⁶.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 66.

⁸⁶ *Ibid.*, pp. 88-89.

En la cita, Raúl menciona que quiere saber cómo son los ojos del vampiro debido a una riña que presencié entre un hombre y una mujer en el centro de la ciudad. Los ojos del hombre le provocaron sensaciones que, como se sugiere, asocia con un vampiro debido a la fuerza: “de pronto el hombre se percató de mi presencia y me sonrió, fue *como* si presumiera la fuerza que emanaba de él, sentí el vacío onírico de caer en el infinito (...) en aquellos ojos reconocí que algo similar había pasado antes: mucho tiempo atrás alguien lo quiso detener y fue imposible”⁸⁷. La aparente presunción de una fuerza fuera de lo común y la sensación que le provoca, “el vacío onírico de caer en el infinito”, son los indicios que lo hacen pensar que vio a Pedro forcejeando con una mujer en el centro de la ciudad; sin embargo, no existen pruebas suficientes para afirmar que el protagonista vio al vampiro en persona.

En suma, lo que sabemos acerca de Pedro, ya sea lo que narra Raúl, lo que leemos en el diario de Héctor o lo que nos cuenta un narrador en tercera persona, son formas de cuestionar el conocimiento que tienen los personajes sobre el mundo de la novela. El principal recurso para lograr el efecto anterior, como ya se señaló, es la organización del discurso narrativo de la obra.

2.2. LO OMINOSO COMO RECURSO LITERARIO

En 1919, Sigmund Freud publicó su ensayo “Lo ominoso” en donde intentó dilucidar cómo esta emoción surge en nuestra psique. Hoy, a casi cien años de la publicación del texto, conviene retomar las observaciones que el creador del psicoanálisis hizo sobre los cuentos de E. T. A. Hoffman y Schnitzler. Gracias al análisis de textos de estos autores, el austriaco reconoció lo ominoso como mecanismo en el campo de la ficción y lo describió con dos tesis:

⁸⁷ *Ibid.*, pp. 79-80. Las cursivas son mías.

La primera: Si la teoría psicoanalítica acierta cuando asevera que todo afecto de una moción de sentimientos, de cualquier clase que sea, se trasmuda en angustia por obra de la represión, (...) existirá por fuerza un grupo en que pueda demostrarse que eso angustioso es algo reprimido que retorna. Esta variedad de lo que provoca angustia sería justamente lo ominoso, resultando indiferente que en su origen fuera a su vez algo angustioso o tuviese como portador algún otro afecto⁸⁸.

Hasta aquí, lo ominoso es un conjunto de sentimientos reprimidos que regresan. Estos sentimientos, es importante subrayarlo, no necesariamente fueron de angustia en su origen.

La segunda tesis es:

Si ésta es de hecho la naturaleza secreta de lo ominoso, comprendemos que los usos de la lengua hagan pasar lo «*Heimlich*» (lo familiar) a su opuesto, lo «*Unheimlich*», pues esto ominoso no es efectivamente algo nuevo o ajeno, sino *algo familiar de antiguo a la vida anímica, sólo enajenado de ella por el proceso de la represión*. Ese nexo con la represión nos ilumina ahora también la definición de Schelling, según la cual lo ominoso es algo que, destinado a permanecer en lo oculto, ha salido a la luz⁸⁹.

A partir de las observaciones sobre el mecanismo de lo ominoso, Freud hace más acotaciones que reinciden en la teoría de un retorno de lo familiar para hacerlo extraño (*Unheimlich*)⁹⁰.

La represión, entonces, es la fase que media entre aquello que en un principio nos era familiar y que después queda oculto en nuestro inconsciente. El tipo de angustia que equivale al sentimiento de lo ominoso es resultado de la vuelta de lo reprimido. Sin embargo, Freud ahonda más en la aplicación e identificación de estos pasos y su teoría se vuelve más compleja. Más adelante, en el mismo texto, admite que lo ominoso tiene mayores posibilidades de surgir o de explotarse en el plano de la ficción que en el de la realidad:

Cuando el autor se sitúa en apariencia en el terreno de la realidad cotidiana (...) entonces acepta todas las condiciones para la génesis del sentimiento ominoso válidas en el vivenciar [por “el vivenciar” se entiende el plano de la experiencia, lo empírico, la vida misma], y todo cuanto en la vida provoca ese efecto lo produce asimismo en la creación literaria. Pero también en este caso el autor puede

⁸⁸ Sigmund Freud, *Obras completas. Vol. XVII (1917-19)*, 2ª ed., Amorrortu editores, Buenos Aires, 1986, pp. 240-241. Las cursivas son mías.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 240-241.

⁹⁰ El adjetivo inglés “uncanny” define muy bien esta “no-familiaridad” respecto de lo que antes era “familiar” cuya traducción al español resulta difícil por el prefijo negativo *un* del alemán.

acrecentar o multiplicar lo ominoso mucho más allá de lo que es posible en el vivenciar, haciendo que ocurran cosas que no se experimentarían –o sólo muy raramente– en la realidad efectiva⁹¹.

Para Freud, el autor de ficción puede multiplicar las posibilidades de lo ominoso en el plano de la creación literaria porque apunta hacia estados de excepción: situaciones que muy raramente se darían en “el vivenciar”. Esta observación constituye una propuesta de lectura sobre los efectos de los recursos literarios diseñados o dispuestos en la ficción para propiciar el sentimiento de lo ominoso, ya que el escritor:

En alguna medida nos descubre entonces en nuestras supersticiones, que creíamos superadas; nos engaña, pues habiéndonos prometido la realidad cotidiana se sale de ella. Reaccionamos ante sus ficciones como lo hubiéramos hecho ante unas vivencias propias; cuando reparamos en el engaño ya es demasiado tarde, ya el autor ha logrado su propósito, pero me veo precisado a sostener que no ha alcanzado un efecto puro⁹².

Freud señala que el efecto puro de lo ominoso palidece en la ficción pues: “Permanece en nosotros un sentimiento de insatisfacción, una suerte de inquina por el espejismo intentado”⁹³. Sin embargo, también reconoce que:

El escritor dispone de otro recurso mediante el cual puede sustraerse de esta rebelión nuestra y al mismo tiempo mejorar las condiciones para el logro de sus propósitos. Consiste en ocultarnos largo tiempo las premisas que en verdad ha escogido para el mundo supuesto por él, o en ir dejando para el final, con habilidad y astucia, ese esclarecimiento decisivo. Pero, en general, se confirma lo antes dicho: que la ficción abre al sentimiento ominoso nuevas posibilidades, que faltan en el vivenciar⁹⁴.

El psiquiatra austriaco admite que el mecanismo de lo ominoso se puede utilizar como recurso literario: un conjunto de condiciones que un autor de ficción puede cifrar en la realidad cotidiana que emula desde la escritura. En la literatura, entonces, la expresión de lo

⁹¹ *Ibid.*, pp. 249-250.

⁹² *Idem.*

⁹³ *Loc. cit.*

⁹⁴ *Idem.*

ominoso no se restringe al retorno de algo que antes era familiar y que ahora resulta extraño. Freud admite así que el efecto de lo ominoso en la vida misma, en el “vivenciar”, es más limitado en sus variantes que el efecto de lo ominoso como artificio literario:

Deberíamos establecer un distingo entre lo ominoso que uno vivencia y lo ominoso que uno meramente se representa o sobre lo cual lee.

Lo ominoso del vivenciar responde a condiciones mucho más simples, pero abarca un número menor de casos. Creo que admite sin excepciones nuestra solución tentativa: siempre se lo puede reconducir a lo reprimido familiar de antiguo⁹⁵.

Así, el mecanismo de lo ominoso “no vivencial” es el resultado del artificio literario. Por tanto, su funcionamiento depende del uso que se le dé en tal o cual obra y no necesariamente del mecanismo con el que Freud describe lo ominoso “del vivenciar”: el retorno de lo familiar reprimido.

2.3. INDICIOS DEL OTRO PLANO DE LA NOVELA: SUEÑOS, INSOMNIO, CUERVOS

La novela, desde el capítulo I al IV de la parte de “Antes”, se sugiere escrita en un código realista gracias al cúmulo de anécdotas cotidianas que involucran a Raúl y su esposa, como la rutina de la limpieza de la casa, la descripción de dos escenas en el trabajo de aquél, etc., que transcurren sin registrar ningún hecho fuera de lo normal. Hasta el capítulo V, donde Héctor le dice al protagonista que conoce a un vampiro, el lector puede deducir que el código inicial sólo es aparente. Desde ese instante, un presentimiento del “mal minará el círculo de seguridad y bienestar de Raúl”⁹⁶, y también obligará a que el lector sospeche que aún no conoce las premisas que rigen el desarrollo de *Los cuervos*.

⁹⁵ *Ibid*, p. 246.

⁹⁶ M. Velasco, art. cit.

Ahora bien, la premisa más interesante del mundo ficcional que habitan los personajes es la constante sugerencia de que coexiste con otro amenazante plano de la realidad que sólo puede ser percibido a través de indicios: los sueños, el insomnio y los cuervos. Este otro plano, como el vampiro, nunca es revelado en su totalidad; asimismo, los efectos que provoca en los personajes pueden ser explicados a través del mecanismo de lo ominoso considerado como un artificio literario, según lo explica Freud.

Aquí conviene hacer un breve recuento de los sueños en la novela para realizar algunas observaciones. En el capítulo I de “Antes”, Raúl dice: “Beatriz volvió a tener una pesadilla (...) Ahora, dormida, comienza a llorar y yo palmeo delicadamente su hombro tratando de calmarla, ¿qué más puedo hacer?”⁹⁷; enseguida, el protagonista piensa que puede ayudar a su esposa para descifrar el sueño, pero se siente frustrado cuando ella le dice que no lo recuerda. Este es el primer momento en que se le presenta al lector una constante de la novela: comúnmente los sueños no son revelados, lo cual crea un efecto de suspenso a través de la reticencia y, al mismo tiempo, señala ese otro plano de la realidad que se sugiere como una amenaza para los personajes. Esto se explicará después.

En el capítulo X, un narrador en tercera persona vaticina sobre Raúl: “Después irá por comida japonesa y cuando duerma tendrá un sueño inquietante”⁹⁸. El narrador nunca describe el sueño inquietante que se menciona en la cita; tampoco Raúl. En este caso, el sueño se califica de “inquietante” y, como tal, contribuye a sostener, como ya se señaló, una atmósfera de suspenso basada en el desconocimiento de lo soñado.

En el VI, de “Luego”, otro narrador en tercera persona dice sobre Adriana: “Por un momento deseó ir al bar donde se topó con aquel hombre coqueto, pero la idea la descartó al

⁹⁷ C. Silva, *op. cit.*, p. 11.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 36.

acordarse de los *sueños inquietantes* que la han despertado temblorosa⁹⁹; estos sueños, al igual que los de Raúl, o la pesadilla de Beatriz, tampoco son descritos posteriormente. Sin embargo, en el mismo capítulo, el narrador cuenta un sueño de Adriana que posiblemente no pertenezca a la serie de sueños mencionados antes:

Un sueño la altera, se trata del hombre del bar que se aproxima y Adriana se opone (...) Ella siente que no controla la situación, busca la salida y cuando llega a la puerta el hombre está ahí, únicamente es su sombra y destaca un objeto en forma de signo de admiración que brilla en su mano. Adriana despierta a punto de llorar y en ninguna de las veces recuerda qué era ese cuerpo¹⁰⁰.

Probablemente, este sueño sí se narra porque su función es sugerir que aquel hombre que se filtra en el sueño de Adriana y que vio antes en un bar es el vampiro con el que se encontró María Gutiérrez antes de morir. El parentesco entre ambas escenas puede fundamentarse en dos pistas: 1) ambos personajes usan el mismo *modus operandi*: esperan a sus víctimas acodados sobre la barra de un bar, 2) su postura y complexión parecen cambiar según la luz del lugar. Así, en el capítulo XIX de “Antes”, cuando Adriana ve al que podría considerarse como el vampiro, el narrador dice: “Al principio pensó que era Héctor, por su *postura encorvada* y su *delgadez*, pero la impresión duró un instante. Este hombre era apuesto y al parecer *lo torcido era un efecto ocasionado por la luz*”¹⁰¹. Mientras que María: “recuerda beber unos tragos en el bar de la esquina (...) junto a ella hay un hombre interesante, ¿está demasiado *flaco*? No, es la primera impresión que da la *titilante y parda luz del bar* porque él tiene los codos sobre la barra”¹⁰².

En resumen, Beatriz tiene una pesadilla que no puede recordar, Raúl un sueño “inquietante” del que no se dan detalles y Adriana más sueños calificados con el mismo

⁹⁹ *Ibid.*, p. 84. Las cursivas son mías.

¹⁰⁰ *Idem.* Las cursivas son mías.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 57.

¹⁰² *Ibid.*, p. 47.

adjetivo y que, de igual manera, no conocemos. Estos casos son singulares en la medida en que el sustantivo “pesadilla” y el sintagma “sueño inquietante” existen en el mundo de la novela casi como sinónimos. Probablemente esto se deba a que, en ambos casos, lo más importante es el carácter inefable de lo soñado. La represión, en el universo de la novela, es lo “olvidado” o “inquietante”: lo reprimido en la vigilia reaparece en los sueños, lo cual los señala como piedras de toque para que se dé el efecto de lo ominoso. Ahora bien, los personajes experimentan su angustia en la forma de lo ominoso, pero el lector nunca tiene acceso a aquello que les causa esa emoción. Así, el lector sólo cuenta con vacíos de información que funcionan a manera de indicios sobre aquel otro plano de la realidad, en este caso onírico, que amenaza a los personajes.

El insomnio de los personajes también funciona como indicio de ese otro plano de la realidad mencionado. Tanto Héctor como Adriana dejan de dormir a causa de algo que contemplaron, ya sea en el plano de la vigilia o en sus sueños. El primero de estos personajes confiesa que ya no duerme después de haber visto cómo Pedro asesina a una de sus víctimas: “Tiemblo al recordar esas manos tan pulcras; la fuerza, la fiereza, no corresponden a la edad que Pedro aparenta. Ya no duermo”¹⁰³. Adriana, en cambio, le cuenta a su doctor que lleva dos días sin dormir: “La última noche que dormí, soñé con Héctor (...) se acercaba para darme un beso, me rehusé porque su rostro era de un hombre mucho mayor; se acercaba más y de una de sus manos escurría un líquido amarillo, entonces desperté”¹⁰⁴. En Héctor y Adriana el insomnio aparece como una prolongación de un estado de alerta: el primero no puede dormir gracias al asesinato que presenció; Adriana no duerme para no volver a sentirse intimidada por la imagen de Héctor en medio de un sueño. Una vez más, se puede decir que

¹⁰³ *Ibid.*, p. 66

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 49.

el plano de lo onírico se muestra como un plano alternativo a la realidad cotidiana de los personajes y que funciona como una amenaza perpetua que provoca el insomnio, es decir, la vigilia que mantiene ocultas, o a raya, un cúmulo de emociones no descritas y provocadas ya sea por el recuerdo de un asesinato, como le sucede a Héctor, o por soñar con alguien de apariencia avejentada, como en el caso de Adriana. En este sentido, el insomnio sugiere un plano de la novela que permanece, al menos en los casos mencionados, más o menos velado para el lector. Excepto por el caso de Adriana, que sí cuenta su sueño con Héctor, el lector no tiene acceso a ese vacío de información que configura ese otro lugar donde se esconde aquello que angustia a los personajes.

La aparición de los cuervos es un último indicio que perfila el plano que amenaza el mundo cotidiano de los personajes. Desde el principio, el protagonista describe la sensación que le provocan estos pájaros con el mismo adjetivo que los narradores heterodiegéticos califican los sueños: “Los sueños de Beatriz me *inquietan* tanto como esos pájaros polvosos”¹⁰⁵. En el mismo capítulo, Raúl relaciona los cuervos con películas y viajes: “Es muy temprano, los cuervos graznaron en la ventana (...) El graznido siempre lo asocio con películas de terror o viajes a lugares donde algo importante puede pasar, no en este desierto”¹⁰⁶. En la primera cita, como se puede apreciar, Raúl señala que los cuervos lo “inquietan” tanto como los sueños de su esposa, por tanto, el símil pareciera sugerir que los pájaros funcionan del mismo modo: como indicios de ese otro plano de la novela que se presenta de manera reticente y que representa una amenaza para los personajes. Esta observación se complementa con la segunda cita, donde, como ya se señaló, Raúl asocia los

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 11. Las cursivas son mías.

¹⁰⁶ *Idem.*

pájaros con películas de terror¹⁰⁷ o ese “algo importante” que puede pasar. Los cuervos también reafirman su carácter de amenaza en el segundo capítulo de “Luego”, cuando Raúl dice: “Los cuervos me hacen sentir observado en las mañanas, como si me amenazaran”¹⁰⁸. Asimismo, se reitera este carácter de amenaza de los pájaros en el capítulo final del libro; aquí, el protagonista dice, después de que desapareció su perra Volga: “Los cuervos siguen en la ventana (...) Los cuervos me miran y yo pienso en mi perra”¹⁰⁹.

En suma, aquellos pájaros, según se ha señalado, funcionan como indicios de una amenaza gracias al tipo de asociaciones que provocan en Raúl y, al mismo tiempo, como advertencias sobre la existencia de ese otro plano de la realidad empotrado en el mundo cotidiano de la novela.

Sueños, insomnio y cuervos configuran, junto con el ensamblaje de modalidades narrativas que integra la obra, un perfil de elementos reticentes: sueños, insomnio y cuervos son indicios de una amenaza latente, otro plano de la realidad, que nunca surge; las distintas modalidades narrativas provocan, como se señaló antes, un efecto de incertidumbre que estimula la especulación del lector quien podría intentar averiguar más sobre la supuesta existencia del vampiro, o sobre la fiabilidad de lo que dicen los personajes respecto de éste. En la novela, entonces, se implementa como recurso narrativo el constante ocultamiento de las amenazas que constriñen el mundo que habitan los personajes. Esto tiene como resultado la creación de una atmósfera de suspenso donde, de principio a fin, el lector se identificará

¹⁰⁷ Se tomó en cuenta que la influencia del cine en esta novela no resulta tan explícita gracias a que, aparte de esta mención que hace Raúl sobre las películas de terror, no existe otra. Debido a esto, la discusión en torno al uso de los referentes de la cultura cinematográfica se subrayó sólo en algunos casos de las novelas posteriores, en especial en *La balada...*

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 70.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 90.

con la necesidad que siente Raúl por comprobar si Pedro es real o no, así como con su presentimiento de que su mundo oculta otro plano amenazante.

Los cuervos puede leerse como el prólogo de la poética de César Silva: el señalamiento de un segundo plano que convive en una relación de tensión con la realidad cotidiana de los personajes será, a partir de su primera novela, una constante que reaparecerá en sus tres obras siguientes, *Una isla sin mar*, *Juárez Whiskey* y *La balada de los arcos dorados*, aunque de distinta manera. Éste y otros aspectos sobre su poética se expondrán en los siguientes capítulos.

3. *Una isla sin mar*: dobles en la “otra orilla” del mundo

Una isla sin mar (Random House Mondadori, 2009), la segunda novela de César Silva, se divide, como *Los cuervos*, en dos partes: “La orilla” y “Los que se van”. Así, se alterna la narración entre dos personajes: Martín, el protagonista, y Fabio, su amigo escritor. El primero habla de su día a día a partir de la mañana en que tiene un sueño donde un anciano le advierte que debe abandonar la casa paterna; acto seguido, Martín entra en un estado de crisis gracias a que interpreta su sueño como una advertencia de que debe irse de Ciudad Juárez. De este modo, el protagonista, en cada capítulo que asume la voz narrativa, sopesa los ámbitos de su cotidianeidad para decidir si debe quedarse o abandonar su ciudad: describe el tedio que le causa su trabajo como ingeniero, las fallidas relaciones sentimentales que mantiene con mujeres, sus visitas a bares, las películas que ha visto y las canciones que conoce. Fabio, a diferencia de su amigo, se enamora de una mujer de Zacatecas llamada Mariana y, gracias a ella, debe decidir entre abandonar Juárez para seguirla o quedarse. En los capítulos en que Fabio narra, escribe cartas a Mariana describiéndole cómo se transforma en ella, reflexiona en torno a una mujer que le pidió ayuda al pie de un baldío en medio de la noche, y piensa en uno de sus cuentos donde un detective se comporta como el “reflejo” de otro (tanto el caso de la mujer que pide ayuda, como el cuento mencionado, se tratarán a detalle después).

En total, de los veinte capítulos de “La orilla”, el protagonista narra 18 y su amigo dos. En “Los que se van” hay una distribución más equitativa de las intervenciones de ambos personajes: Fabio tiene la voz narrativa en cuatro epístolas dirigidas a Mariana, además de otros tres capítulos¹¹⁰.

¹¹⁰ Por lo general, como se ha mencionado, cuando Fabio narra se concentra en hablar acerca de la mujer que le pidió ayuda en el baldío, su cuento de los detectives y su transformación en mujer.

Al final de la novela, el personaje no se va de Juárez y, gracias a esta resolución, como se ha sugerido, la obra se presenta en líneas generales como el recorrido por su vida mientras contempla algunos de los sitios o personas que podría dejar atrás. Por ejemplo, en el tercer capítulo de “La orilla”, Martín sólo se dedica a describir la atmósfera de su trabajo:

En la oficina un hombre de voz grave murmura en inglés algo que no comprendo. Me rodean los ruidos monótonos de la oficina: el sonido de las páginas de algún documento en el instante en el que es hojeado, plumas que se deslizan y caen al suelo o que son colocadas sobre el escritorio. Pisadas de zapatos altos apresurándose para salir (...) Las áreas de trabajo son iluminadas por una luz tenue amarillenta, lloviendo sobre las cosas, sobre los anaqueles donde las facturas pagadas se almacenan desde hace años (...).

Hay guerras, lluvias de sangres, explosiones y pestes, pero todo es tan lejano, me levanto de mi lugar y veo por la ventana el cielo, veo los cerros y la paz del aire y el polvo es tal que no hace más que tranquilizarme. La hora no importa. La luz amarillenta y los ruidos mínimos que me rodean pueden estar aquí día y noche¹¹¹.

La cita anterior es pertinente para señalar el tono contemplativo que tienen varios de los capítulos que narra el protagonista. Esto permite que el personaje exponga, como se dijo antes, las sensaciones que experimenta al considerar si debe partir o no de Ciudad Juárez en combinación con sus referentes culturales como, por ejemplo, la película *Shawshank Redemption* (1994), de Frank Darabont: “Debería cavar un túnel como lo hizo Andy para escapar de la horrible Shawshank, un túnel que comenzaría en mi cubículo guinda acolchonado, de grises cajones, con clima artificial y computadora nueva”¹¹²; o capítulos como los que corresponden a exponer la tensión sexual que siente al conversar con su ex compañera de Universidad, Perla Ávila, personaje que también está a punto de dejar la ciudad: “[Perla] Me llamaba para contarme cosas que en persona nunca lo haría. En sus fiestas no platicábamos más de cinco minutos. ¿Sabes cómo se dio cuenta el novio de Paula

¹¹¹ César Silva Márquez, *Una isla sin mar*, Random House Mondadori, Barcelona, 2009, pp. 20-21.

¹¹² *Ibid.*, p. 27.

que nos besamos?, me preguntó incitándome al morbo que me provocó una erección. Porque yo acabé con la boca despintada”¹¹³.

Con las tres citas anteriores, se intenta subrayar cómo en *Una isla sin mar* Silva dedica varios de los capítulos a la configuración o desarrollo de Martín y, como ya se dijo, a la exposición de su crisis ante la incertidumbre de abandonar la ciudad. Por su parte, los capítulos en los que narra Fabio se pueden describir, en líneas generales, como situaciones donde el escritor habla sobre Mariana, ya sea sobre el día en que la conoce y se despide de ella: “El avión despegó a las siete de la tarde. Desde la reja ciclónica el ruido de motores se fue haciendo pequeño hasta formar un punto y desaparecer por completo. Ahí dentro, en aquel lugar común de pájaro inmenso, iba Mariana”¹¹⁴; las cartas donde se transforma en ella: “Por segunda ocasión me desperté. No tenía sueño. Miré por la ventana y la música del bar que hay cerca de aquí me recuerda que vivo en Juárez y que tú me vigilas desde una ciudad que no conozco. Esta es la segunda vez que me transformo en mujer, en ti”¹¹⁵; capítulos donde reflexiona en torno a su cuento: “Cada vez que evoco mi narración entiendo más a los personajes”¹¹⁶; o sobre la mujer que vio al pie de un baldío y su vuelta a ese sitio: “A Martín no le mencioné nada de mi encuentro con Mariana y solamente le conté la mitad de la historia de la mujer ultrajada. La noche antes de vernos en el bar, regresé al lugar de la aparición”¹¹⁷.

En suma, Fabio narra capítulos cuyas situaciones, como se verá más adelante, cobran un significado diferente cuando se leen a la luz de su cuento de los detectives; o cuando se relacionan, como en el caso de su metamorfosis en mujer, con una posible crisis de identidad.

¹¹³ *Ibid.*, p. 41.

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 70.

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 127.

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 105.

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 103.

3.1. UN CUENTO DE DETECTIVES: RECURSOS PARA UNA TEMATIZACIÓN DEL DOBLE

La relación entre Martín y Fabio, y su constante alusión al tema del doble, podría ser una de las claves de lectura de la novela. Uno de los primeros momentos de la obra en que se puede detectar esta idea es en el cuento de dos detectives que escribe Fabio y que Martín refiere en el sexto capítulo de “La otra orilla”. En el cuento, un narrador en tercera persona plantea cómo el detective protagonista se “enamora de una mujer que todas las mañanas atraviesa la calle y pasa frente al despacho justo a las nueve”¹¹⁸. Un día, la mujer no aparece a la hora de costumbre y el detective sospecha que ha desaparecido, aunque sólo lo confirma cinco días después, cuando recibe la llamada del esposo de la mujer: “Al mediodía recibe una llamada telefónica. Mi esposa, dice una voz seca del otro lado de la línea, ha desaparecido. El detective siente un vértigo. Le pregunta por el nombre de la mujer. Se llama Clara, el hombre contesta”¹¹⁹. El detective emprende la búsqueda de Clara pero, antes de volver a su oficina, se da cuenta de que otro detective, que concluye que es su doble, vive cerca de la casa de la mujer:

El detective se detiene frente a la casa del matrimonio [el de Clara y su esposo]. Admira el frescor que levanta la mañana, las palomas que descansan en los alambres telefónicos, se siente atraído por el lugar. Camina. Un poco más allá, sobre la acera de enfrente hay una casa que, excepto por la disposición de la puerta, es idéntica a la que él usa como despacho, mira un poco más allá y se asombra porque hay una parada de camiones y una panadería. Suelta una risa. «Es exactamente el reflejo de donde yo vivo», piensa. Avanza a la que pudiera ser su oficina. Aquí debe vivir alguien parecido a mí, se dice, un detective zurdo trabaja en este lugar y ha visto pasar a Clara hacia el otro lado de la calle por meses, como yo lo he hecho. Toca la puerta con fuerza. No hay nadie. Se imagina que su doble está llamando a la puerta de su despacho al otro lado de la ciudad igual de sorprendido y que es inútil esperarlo porque mientras él no regrese, el otro no lo hará. Me lo toparé por el camino, deduce. Así que escribe su número telefónico en un papel y lo desliza al interior de la casa, sube a su coche y con precaución vigila los autos que pasan en sentido contrario. Se

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 29.

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 31.

siente extraño, recapacita en lo que está sucediendo, en la rareza de las situaciones, se vuelve a reír y aprieta el volante.

De nuevo en su despacho, encuentra un papel blanco bajo su puerta en el cual hay escrito un número telefónico. Llama. El número está ocupado. Vuelve a intentar y se topa con la misma suerte¹²⁰.

A partir de este momento, el detective se cuestiona sobre su existencia: “Pasan los días. No puede conciliar el sueño pensando que alguien a kilómetros de ahí, igual a él, no puede conciliar el sueño y se levanta de la cama asustado, *¿es él quien se mueve a voluntad propia o es el reflejo del otro detective en el extremo opuesto de la ciudad?* Se queda inmóvil”¹²¹. La posibilidad de que el protagonista del relato no sea más que la copia de otro detective se resuelve hacia el final del cuento: el detective recibe una llamada de su colega, el segundo detective, en el que éste le dice que ya resolvió el caso de la desaparición de Clara de la siguiente manera:

Seguí el rastro de Clara hasta el aeropuerto, hasta la agencia de viajes donde compré su boleto de ida a una ciudad del centro del país. Tú debes hacer lo mismo. Decidí no avisarle al esposo, Clara huía de él y por tal motivo se lo oculté. Ese fue un error, explicó la voz del otro lado de la línea, más aletargada, desfalleciente. El esposo supuso que yo sabía más de lo que le decía e investigó por su cuenta. Entendió la verdad y ha venido a buscarme. Me ha disparado...¹²²

Acto seguido, el narrador en tercera persona muestra cómo el detective protagonista muere gracias a que el segundo detective ha recibido el disparo: “El detective [protagonista] cuelga el teléfono de golpe, se siente mareado. Siente un dolor en el abdomen, sus manos tienen el mismo color rojo de su cuaderno. Esa era mi propia voz, dice”¹²³. Con esto, se sugiere que el lector siguió todo el tiempo la historia de un detective que, en efecto, era un reflejo del que vivía al otro lado de la ciudad. Así, el segundo detective, el que recibió el disparo y llama por

¹²⁰ *Ibid.*, pp. 31-32.

¹²¹ *Ibid.*, p. 32. Las cursivas son mías.

¹²² *Ibid.*, p. 33.

¹²³ *Idem.*

teléfono, muere y su herida se refleja en el protagonista del cuento, como se ha podido apreciar.

Hasta aquí, conviene retomar algunas observaciones sobre el tema del doble para distinguir mejor cómo se relaciona su figura con el relato de Fabio.

Remo Ceserani apunta:

El doble. El tema del desdoblamiento, del par de gemelos o del sosia, el tema de la duplicación de toda personalidad es antiguo, muy frecuente en la literatura dramática, tanto en el teatro cómico como en el trágico, y también en la literatura narrativa de todos los tiempos. Referido a lo fantástico, el tema está vinculado con la vida de la conciencia, de sus fijaciones y proyecciones; casi podría decirse que el tema es intrínseco a tal modo. En los textos fantásticos se complica y se enriquece mediante una densa y frecuente aplicación de motivos como los del retrato, del espejo, de las múltiples refracciones de la imagen humana, de la oscura duplicación de sí con la sombra que proyecta cada individuo¹²⁴.

Ceserani señala al doble como una figura indisoluble de los textos fantásticos e interpreta su aparición como una constante que “arremete contra la unidad de la subjetividad y de la personalidad humana, trata de ponerla en crisis”¹²⁵. Esta observación la amplía Magali Velasco cuando dice:

El doble es el tema privilegiado de la pérdida, no sólo de la pérdida de la identidad, también de las referencias. Con la división, la multiplicación, el reflejo o la fabricación el doble conduce al personaje a confrontarse con sus propios temores, sus fallas, sus deseos; dudará de su integridad física y psicológica, la pérdida de estas referencias afecta a su vez su contacto con el mundo, el caos sobreviene. El doble representa en la literatura la violación de la unidad de carácter del personaje; precisamente esta violación es lo que caracteriza el poder del doble: cuestionar y replantear la identidad¹²⁶.

En el cuento de Fabio, el protagonista experimenta el desdoblamiento y la consecuente crisis de identidad que menciona Ceserani: el detective se pregunta si acaso él tiene “voluntad propia” o sólo es el “reflejo” de lo que hace el otro detective. Esta misma pregunta hace eco

¹²⁴ Remo Ceserani, *Lo fantástico*, Visor Dis., Madrid, 1999, p. 122.

¹²⁵ *Idem.*

¹²⁶ Magali Velasco, *El cuento: la casa de lo fantástico*, México, Fondo Editorial Tierra Adentro, 2007, p. 64.

de la observación de Velasco respecto de cómo la figura del doble implica una violación que cuestiona y replantea la identidad: el detective del cuento cuestionará la autonomía de su existencia mientras sospeche que existe otro detective que actúe y se vea igual a él. Esto es relevante en la medida en que la misma incertidumbre sobre la identidad invade a Martín y hace que éste se pregunte si acaso él también es el reflejo de un *otro*:

Sí lo entendía [el cuento de Fabio], pero no me había gustado, me había hecho sentir incómodo, como si yo, de alguna manera, fuera parte de la trama (...) Un personaje en un espacio desdoblado.

Deduzco que al otro extremo de la ciudad, un hombre llamado Martín le da vueltas a un parque muy parecido a éste, lleno de árboles jóvenes y troncos demasiado blandos. *Quizá es la otra orilla y no ésta la que importa y solamente soy el eco de algo que ya pasó, retrasado por días o años*¹²⁷.

Martín se siente “incómodo” al considerar la posibilidad de ser “el eco de algo que ya pasó, retrasado por días o años” gracias a que se identifica con el detective del cuento quien, como se ha dicho, se siente inquieto desde que sospecha que es el “reflejo” de otro detective. Ambos personajes sienten un miedo que puede entenderse como el miedo a la disolución del yo, según lo explica David Roas, cuando menciona que “[Con el uso de la figura del doble] se llega a plantear incluso la total disolución del yo, tanto mediante la transformación en otro ser, como mediante la pérdida de su entidad física, la desaparición”¹²⁸. Por lo anterior, tanto Martín como el detective cuestionan la autonomía de su existencia cuando se dan cuenta de que pueden ser reflejo de *otros*; para ambos la disolución del yo se manifiesta como el fin de su existencia; asimismo, se consideran anulados desde el momento en que sospechan que *ellos* son los dobles, los *otros*. Así, la idea del doble les deja un sentimiento de impotencia contra el destino de sus vidas parecido al que experimenta el protagonista de “Las ruinas

¹²⁷ C. Silva, *Una isla...*, p. 34. Las cursivas son mías.

¹²⁸ David Roas, *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico*, Páginas de Espuma, Madrid, 2011, pp. 162-164.

circulares” de Borges. Al final del relato del escritor argentino, el protagonista se da cuenta de que es un hombre soñado por otro, el producto de una mente que lo supera por el hecho de que puede crearlo; de modo parecido, el protagonista de *Una isla sin mar* y el detective sospechan que quizá ellos mismos son un “eco” o un “reflejo” de hombres que habitan en la “otra orilla” y cuyas acciones preceden a las suyas.

Fabio se identifica de manera diferente con los detectives y la figura del doble. Esto se tratará en el siguiente apartado debido a que también enunciará la clave que relaciona su cuento con la historia de *Una isla sin mar*.

3.2. UNA MUJER ATRAVIESA LA “OTRA ORILLA”

En el capítulo XVIII, Martín cita a Fabio en un bar para hablarle sobre sus sueños recurrentes, ya referidos al inicio de este capítulo: uno en el que vuelve a la casa paterna y el otro donde un anciano de barba blanca le dice que tiene que irse de Ciudad Juárez. Fabio lo tranquiliza diciéndole que probablemente son señales de lo que desea hacer. Acto seguido, le cuenta una anécdota que le sucedió cuando regresaba a las once de la noche a su departamento después de visitar a unos parientes con su madre:

Acababa de llover y la ciudad estaba vacía. Como siempre, iba manejando a una velocidad moderada. Sobre la Ejército Nacional, yendo al puente Zaragoza, exactamente a la altura de donde comienza el despoblado, veo a una mujer haciéndome señas, tomo el carril derecho y disminuyo la velocidad. Cuando me detengo, la muchacha de cabello oscuro y revuelto me dice «me tiene que ayudar», su rostro se ve sucio y sus ojos transmiten desesperación, están desorbitados. «Por favor, ayúdeme», me suplica y voltea hacia los campos oscuros detrás de ella. También yo lo hago pero no veo nada. Las nubes espesas cubren el cielo oscureciendo aún más el horizonte. Sin pensarlo, estoy decidido a abrirle a la chica delgada y disminuida por la supuesta angustia que mana de sus gestos. Miro de nuevo los campos húmedos, estudio el rostro de la mujer y algo no me parece correcto, es tan sólo una corazonada, pero para mí es suficiente; vuelvo a colocar la palanca de cambios en marcha y acelero sin decir nada. Oigo cómo me grita: «¡Regrese!», miro por el retrovisor y la distingo haciéndome señas, espavientos por encima de su cabeza hasta que la noche y la velocidad la desvanecen de mi vista.

(...)

Los siguientes días leí el periódico esperando algo terrible sobre la muchacha en aquellos campos, pero no descubrí nada. Los revisé por dos semanas y no encontré ni pizca, ni siquiera una noticia, algo que me hablara de una mujer maltratada o asesinada. Eso no significa que no ha sucedido o, quizá, alguien, al fin se compadeció de ella y la ayudó antes del siniestro¹²⁹.

Fabio cuenta la anécdota anterior para ilustrar cómo, a partir de su encuentro con la mujer, tiene sueños con ella en donde, según cómo aparezca su ropa, se decide la suerte de su día: “cuando sueño que la ropa de la mujer no está rasgada, el día será un mal día para mí. Si la ropa aparece rota, será bueno”¹³⁰. Después de esta observación, Martín le dice a Fabio que se trata de una especie de superstición; el escritor se muestra de acuerdo y le dice que lo mismo le sucede a él con su sueño sobre la casa paterna y el anciano, los cuales insiste en interpretar como advertencias de que debe abandonar Juárez.

Ahora bien, la anécdota sobre la mujer que encuentra Fabio continúa más adelante en la novela. En el capítulo II de “Los que se van”, el escritor cuenta:

A Martín (...) solamente le conté la mitad de la historia de la mujer ultrajada. La noche antes de vernos en el bar, regresé al lugar de la aparición.

Los pinos al fondo parecían una cortina de estacas carcomidas; encendí las luces intermitentes y me apeé, decidido, no sé por qué, caminé al centro del campo; los grillos me rodeaban y un viento frío y agradable me envolvía (...) Estuve así unos segundos, oyendo los automóviles pasar a mis espaldas (...)

Repentinamente los grillos callaron y el aire dejó de soplar, tuve un presentimiento: los insectos enmudecieron porque algo amenazante se avecinaba (...) Entonces lo supe. Lo que allí había era el vacío absoluto. Miré hacia la cortina de árboles, hasta ahí llegaba la ciudad, el mundo se reducía en ese espacio. «Esa es la orilla donde comienza el reflejo de todo», me dije. Era como en mi cuento del detective. Agucé la vista y ante los pinos percibí una figura que podía ser humana. Temerosamente di un paso atrás y la forma respondió con la misma acción: alejándose. Por la distancia y la oscuridad apenas distinguía lo que veía, levanté mi mano derecha y el espectro imitó mi movimiento, me quedé perplejo, había encontrado el umbral de algo. Me paralizó la idea de que, al igual que yo, el ente aquel también se sorprendiera. De súbito, atrás del personaje que emulaba mis movimientos, surgió otra cosa amorfa y con velocidad se acercó a él, los pulmones se me llenaron de aire, las pupilas se me dilataron, sentí la adrenalina en mi sangre

¹²⁹ C. Silva, *Una isla...*, pp. 83-84.

¹³⁰ *Ibid.*, p. 85.

y músculos; corrí a la derecha y mi sosia también escapó de la sustancia informe; llegué al auto pensando que quizá eso mismo haría mi doble y no supe más, subí temblando y aceleré¹³¹.

Con la cita anterior, se puede ejemplificar el hecho de que en *Una isla sin mar* existe otra especie de plano que, como sucedía en *Los cuervos*, se muestra como una amenaza para la realidad cotidiana de los personajes; esto se verá a detalle más adelante. Ahora bien, las reacciones de Fabio ante este suceso parecen apuntar hacia el tratamiento de lo fantástico-maravilloso. En principio, conviene recordar lo que Todorov entendía por fantástico:

En un mundo que es el nuestro, el que conocemos, sin diablos, sáfides, ni vampiros se produce un acontecimiento imposible de explicar por las leyes de ese mismo mundo familiar. El que percibe el acontecimiento debe optar por una de las dos soluciones posibles: o bien se trata de una ilusión de los sentidos, de un producto de imaginación, y las leyes del mundo siguen siendo lo que son, o bien el acontecimiento se produjo realmente, es parte integrante de la realidad, y entonces esta realidad está regida por leyes que desconocemos (...).

Lo fantástico ocupa el tiempo de esta incertidumbre. En cuanto se elige una de las dos respuestas, se deja el terreno de lo fantástico para entrar en un género vecino: lo extraño o lo maravilloso. Lo fantástico es la vacilación experimentada por un ser que no conoce más que las leyes naturales, frente a un acontecimiento aparentemente sobrenatural¹³².

En su anécdota, Fabio no vacila en reconocer que lo que acababa de ver no era una ilusión de sus sentidos, porque después de que abandona el baldío donde encontró aquello que calificó como su sosia y algo “amorfo” que la acecha, dice: “Atrás quedó lo que comenzaba o terminaba. Supe que la mujer ultrajada que había abandonado a mitad de la carretera decía la verdad. *Quizá algo había cruzado a este lado y la había engullido. O ella, siendo de la otra orilla, había traspasado a este mundo como si fuera el eco de alguien más*”¹³³.

Ahora bien, gracias a la reacción de Fabio frente a este acontecimiento podemos decir, junto con Todorov, que:

¹³¹ *Ibid.*, p. 104.

¹³² Tzvetan Todorov, *Introducción a la literatura fantástica*, Premia, México, 1980, pp. 18-19.

¹³³ C. Silva, *Una isla...*, p. 104. El subrayado es mío.

Nos encontramos en el campo de lo fantástico-maravilloso, o, dicho de otra manera, dentro de la clase de relatos que se presentan como fantásticos y que terminan con la aceptación de lo sobrenatural. Estos relatos son los que más se acercan a lo fantástico puro, pues éste, por el hecho mismo de quedar inexplicado, no racionalizado, nos sugiere, en efecto, la existencia de lo sobrenatural¹³⁴.

Fabio acepta lo sobrenatural y, al mismo tiempo, evoca su cuento de los detectives para establecer su relación con la historia de *Una isla sin mar*: “Miré hacia la cortina de árboles, hasta ahí llegaba la ciudad, el mundo se reducía en ese espacio. «Esa es la orilla donde comienza el reflejo de todo», me dije. Era como en mi cuento del detective”. Para el escritor, el mundo que habita y su cuento del detective se parecen en la medida en que ambos tienen un límite tras el cual se repiten los personajes, sus acciones, la ciudad, una “orilla donde comienza el reflejo de todo”: por tal razón, en su cuento, el detective llega “al extremo opuesto de la ciudad”¹³⁵ y encuentra la casa de un detective idéntico a él; en *Una isla sin mar* el límite está en la cortina de árboles que Fabio identifica como una “orilla”, justo donde ve un personaje que emula sus movimientos y al que llama “su doble”; asimismo, la comparación entre su cuento y su mundo puede residir sólo en el hecho de que, como su detective, también descubre que tiene un doble, una “sosia”. Estos aspectos contribuyen a que el narrador intuya la existencia de otro plano del mundo que existe o empieza, como ya se señaló, más allá de la cortina de árboles que puede ver. Ese otro plano, que califica primero como un “vacío absoluto” y después como un lugar donde “el mundo se reducía”, funciona de manera similar a como se organiza el universo ficcional de *Los cuervos*. En esta novela, Raúl, el protagonista, percibía a través de indicios, como los cuervos y sus sueños, la existencia de otro plano de la realidad que se presentaba como una amenaza para su vida cotidiana. En *Una isla sin mar*, aparece una variación de aquel otro plano bajo la forma de

¹³⁴ T. Todorov, *op. cit.*, pp. 38-39.

¹³⁵ C. Silva, *Una isla...*, p. 32.

lo que Fabio califica como “la otra orilla” donde habitan su “sosa”, ese “algo informe” que lo acecha, y una mujer que había traspasado esa “otra orilla” para llegar a “este lado” como si fuera “el eco de alguien más”.

Ahora bien, Fabio hace una serie de asociaciones de ideas que vale la pena considerar porque involucran a la mujer que traspasó la otra orilla y su cuento de detectives. Primero, compara a la mujer con una “rosa amarilla”: “Recordé los cuentos de la rosa amarilla. Ella [la mujer] era una rosa amarilla”¹³⁶. Después de esto, el escritor pasa una noche sin dormir y, al día siguiente, mientras le da comer a su perra, se le ocurre:

Observé el día pasar desde mi ventana, como lo hacía el detective en el cuento. Todos somos detectives.

Cada vez que evoco mi narración, entiendo más a los personajes. *Unos son la continuación de los que viven al otro extremo de la ciudad, no son complementos, son la encadenación de sus vidas (...)*¹³⁷.

Hasta aquí, la relación entre la mujer comparada con una rosa amarilla y el cuento de los detectives permanece velada. Fabio la aclara un poco más cuando explica de dónde le vino la idea de la rosa amarilla: “Lo de la rosa amarilla lo leí en dos relatos, uno de Borges y otro de Cortázar, ambos comparten el mismo título. También lo oí en una canción de Roger Waters: «Won’t you shed a tear for my yellow rose, my yellow rose...», canta al compás de una guitarra acústica¹³⁸”.

Fabio se refiere a los relatos “Una flor amarilla” de Cortázar, “Una rosa amarilla” de Borges y la canción “Watching tv”, de Roger Waters. En “Una flor amarilla”, un narrador en primera persona cuenta que conoció a un hombre que a su vez conoció a un niño llamado Luc; el niño tenía que cumplir con la fatalidad de continuar la secuencia de vida del hombre,

¹³⁶ *Ibid.*, El subrayado es mío.

¹³⁷ *Idem.*, El subrayado es mío.

¹³⁸ *Ibid.*, p. 105. Las cursivas son mías.

una teoría acerca de que todos repetimos, en mayor o menor grado, con variaciones y coincidencias, la vida de alguien que nos precede. Sin embargo, el niño muere y, con su muerte, el hombre se vuelve mortal: no hay quien continúe con la línea de inmortalidad a la que estamos, según el hombre del cuento, destinados¹³⁹. En el cuento de Borges, un narrador en tercera persona refiere la revelación que el poeta Giambatista Marinno tuvo antes de morir: “vio la rosa, como Adán pudo verla en el Paraíso, y sintió que ella estaba en su eternidad y no en sus palabras”¹⁴⁰. Puede decirse que quizá Giambatista contempló la rosa desprovista de su significante: la rosa no está en las palabras “la rosa”, sino en su significado caracterizado por Giambatista como la “eternidad” que rebasa cualquier aprehensión formal del lenguaje. Así, el significante “la rosa” se muestra insuficiente para aprehender el significado de “la rosa”.

Como se puede apreciar, Fabio menciona los cuentos de Borges y Cortázar para ejemplificar su metáfora: “ella [la mujer del baldío] era una rosa amarilla”. Así, alude a la idea de “inmortalidad”, según el cuento de Cortázar, y la de “eternidad”, según el de Borges, en comparación con la interpretación que hace del comportamiento de los detectives de su propio cuento, de los cuales dice: “Unos son la *continuación* de los que viven al otro extremo de la ciudad, no son complementos, son la *encadenación* de sus vidas”. Así, el escritor sugiere un campo semántico que reúne las palabras “inmortalidad”, “eternidad”, “continuación” y “encadenación”, para señalar que la mujer pertenece a esa serie de personajes e ideas que ejemplifican la perpetuidad o la concatenación de vidas que se repiten.

¹³⁹ Julio Cortázar, “Una flor amarilla”, en *Final del juego*, Punto de Lectura, México, 2008.

¹⁴⁰ Jorge Luis Borges, “Una rosa amarilla”, en *Nueva antología personal*, Siglo XXI, Buenos Aires, 2004.

Por último, en la canción “Watching tv”¹⁴¹, de Roger Waters, el Yo lírico habla de cómo vio en la televisión el asesinato de una mujer asiática en medio de una protesta en la plaza de Tiananmen “We were watching TV/ In Tiananmen Square/ Lost my baby there/ My yellow rose/ In her bloodstained clothes”: la mujer asiática es la “yellow rose” del estribillo “Won’t you shed a tear/ For my yellow rose/ My yellow rose”. A diferencia de las referencias a los cuentos de Cortázar y Borges, la canción de Waters no tiene ningún verso referente a la “inmortalidad”, “eternidad”, “continuación” o la “encadenación”; al parecer, Fabio menciona una parte de la letra de “Watching tv” porque quiere aludir, literalmente, a los versos “Won’t you shed a tear/ for my yellow rose/ My yellow rose” (“¿no derramarás una lágrima por mi rosa amarilla, mi rosa amarilla?”) para denotar su arrepentimiento por haberle negado la ayuda a aquella mujer que compara con una rosa amarilla, gracias a que reconoce, como ya se citó antes, que: “la mujer ultrajada que había abandonado a mitad de la carretera decía la verdad. Quizá algo había cruzado a este lado y la había engullido. O ella, siendo de la otra orilla, había traspasado a este mundo como si fuera el eco de alguien más”.

Por último, después de que Fabio menciona las referencias a la rosa amarilla, concluye que él mismo, como la mujer del baldío, es:

La continuidad de alguien más, esa flor de la perpetuidad. Cuando deje de habitar este espacio, alguien continuará con mis actividades y ni siquiera comprenderá que estaba predestinado a que sucediera.

Alguien caminará mis pasos, alguien avanzará lo que a mí me faltó; seguirá dando clases en la universidad, escribirá la imagen, dirá mis palabras¹⁴².

Como se puede apreciar, Fabio –a diferencia de su amigo Martín quien se rehúsa a ser “el eco de alguien más”– se resigna a ser la continuidad de otro hombre y, al mismo tiempo,

¹⁴¹ “Watching tv” pertenece al álbum *Amused to death* (1992) de Roger Waters. No tengo una edición física del disco, pero una transcripción fiable de la letra de la canción se puede consultar en los catálogos de Google Play en el siguiente link: <http://bit.ly/2acmlq2>

¹⁴² C. Silva, *Una isla...*, p. 105.

reconoce, en sintonía con la teoría del personaje de “Una flor amarilla”, que alguien después de él también tendrá que caminar sus pasos, dará clases en la universidad y dirá sus palabras.

Hasta ahora, se ha señalado que en *Una isla sin mar* se incorpora el cuento de los detectives para sugerir la construcción de la novela, así como para explicar la relación entre las emociones que Fabio y Martín sienten respecto de la posible existencia de sus dobles. Por su parte, la mujer del baldío, la “rosa amarilla”, funciona como una prueba para indicar que el plano, la “otra orilla”, donde esos dobles habitan sí existe. Martín, aunque no tiene un encuentro directo con la “otra orilla”, intuye su existencia hacia el final de la novela cuando se entera de que sus amigos, Yolanda, Perla y Fabio, abandonaron Ciudad Juárez. Lo anterior hace que el protagonista cifre la soledad que siente en ese espacio donde habitan los dobles: “Todos ya se encuentran *al otro lado, en el otro extremo*, tal vez sigan haciendo lo mismo que hicieron aquí: levantarse, trabajar, dormir. No lo sé de cierto, acaso ellos sean producto de mi imaginación, un invento de lo que yo quiero ser. Es como si fuera el esbozo de cuento en el que trabaja Fabio”¹⁴³. Martín llega a dudar sobre su propia existencia y la de sus amigos; esto se puede interpretar como una consecuencia de lo que Ceserani señaló respecto de cómo la figura del doble “arremete contra la unidad de la subjetividad y de la personalidad humana, trata de ponerla en crisis”. Así, Martín, al mencionar ese “otro lado” u “otro extremo” y especular qué hacen ahí sus amigos, anuncia el punto máximo de su crisis: la incertidumbre que aún siente entre abandonar Juárez o no frente al hecho de que sus amigos sí partieron de la ciudad deriva en que el personaje tome una actitud escéptica: “acaso ellos [sus amigos] sean producto de mi imaginación. Es como si fuera el esbozo de un cuento en el que trabaja

¹⁴³ *Ibid.*, p. 162. Las cursivas son mías.

Fabio”. Un cuento que no aparece en la novela, pero en el que, probablemente, Martín sería el reflejo de otro hombre.

3.3. LOS SUEÑOS

Los sueños de Martín y Fabio presentan situaciones que inciden directamente en su vida y que, como se verá más adelante, guardan una relación directa con sucesos que pueden ubicarse en el terreno de lo fantástico-maravilloso.

Como ya se ha dicho, el protagonista sueña con un anciano que le ordena partir de Ciudad Juárez, lo cual da lugar a la crisis en la que debe sopesar la posibilidad de irse o quedarse. Hacia el final de la novela, Martín reconoce que el sueño era una advertencia: el día en que compra un boleto de avión para abandonar la ciudad no sueña con el anciano y, como resultado, encuentra su boleto roto a la mañana siguiente:

Un día antes del viaje [en el que abandonaría la ciudad], dormí intranquilo, sólo recuerdo haber soñado con la lápida de Luisa. En mi viaje onírico limpiaba una y otra vez la tumba con una pequeña brocha sin conseguir dejarla pulcra. Me desperté con una sensación de vacío tan grande que hubiera preferido haber soñado con el viejo de barba rala. Me preparé una taza de café colombiano para despabilarme (...) Por alguna razón, por algo que no me cuadraba, de súbito me levanté y busqué mi boleto de viaje. Lo había guardado en la bolsa delantera de mi maletín. Preocupado, pensando que no estaría ahí, con rapidez metí la mano hasta tentar lo, sudaba. Todo está bien, me dije; pero una voz me objetó: *Aún no, mejor míralo con detenimiento, abre el protector*, y así lo hice: no lo podía creer y como no lo podía aceptar, busqué más al fondo de mi valija pensando que me había equivocado de pasaje, que el que sujetaba era la reminiscencia de algún boleto antiguo (...) El hombre de barba blanca era una advertencia y yo la había entendido demasiado tarde (...)

Al ver mi boleto roto, llamé a la agencia de viajes pidiendo una reposición. Claro que se lo podemos conseguir, me indicó la misma muchacha que me atendió un día antes, pero tendrá un costo extra. Le comenté que no había problema, que tomaría el vuelo siguiente. Me temo que será hasta el día de mañana, me dijo un poco afligida.

Recogí mi nuevo boleto y esta vez lo guardé en el cajón donde aún quedaban algunas camisetas. A la mañana siguiente el billete amaneció roto. Desde entonces espero al hombre de blanco a que reaparezca en mis sueños, estoy seguro de que algo más tendrá que decirme¹⁴⁴.

¹⁴⁴ *Ibid.*, pp. 163-164.

Martín, al igual que le sucede a Fabio cuando descubre la “otra orilla” más allá de una cortina de pinos, acepta el hecho de que su boleto aparecerá roto mientras no vuelva a soñar con el anciano que le advirtió que debía abandonar Juárez. Este suceso ni siquiera lo lleva a plantearse una explicación racional: alguien más, por ejemplo, podría ser el responsable de romper el boleto; incluso él mismo, en un impulso inconsciente de auto sabotaje, o en medio de un trance sonámbulo, podría haberlo roto. Si la ausencia del sueño del anciano es la causa de que el boleto aparezca roto, y si esta causa es tomada por verdadera por parte de Martín, se puede decir que tal explicación pertenece al orden de lo sobrenatural y, en concreto, a una manifestación de lo fantástico-maravilloso.

Al final de la novela, como ya se mencionó al principio de este capítulo, Martín se queda en Ciudad Juárez. Su crisis por la incertidumbre de partir o no de la ciudad se resuelve en el fracaso: la imposibilidad de ser feliz en otro sitio. Al respecto, el personaje toma una postura contemplativa, melancólica:

Así, por las tardes, saco una cerveza del refrigerador y contemplo desde la ventana del estudio lo que me rodea. Las cornisas y las antenas de la televisión de paga, las ventanas por donde niños se asoman y me hacen señas, las puntas de los cerros incrustándose en las vaporosas distancias azules, hiriendo las orillas de la bóveda donde todo acaba o inicia. Y lejos, en el océano Pacífico, la noche llega más tarde y su ola arrastra a los viajeros al sueño y oscurece las tortugas y los búhos, el final se refleja en las aguas imitando sus movimientos¹⁴⁵.

Fabio, a diferencia de Martín, decide irse de Ciudad Juárez gracias a su transformación en Mariana, la mujer de la que está enamorado y que aparece por única vez en el capítulo XV de “La orilla”. En este capítulo, el escritor narra cómo se acuesta con Mariana antes de que ésta vuelva a Zacatecas: “Nos habíamos despedido en un hotel cerca del puente internacional

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 164.

Córdoba. La habitación era la 324 (...) Mariana vive justo donde se acaba o empieza el norte según lo quisiéramos ver (...) Zacatecas es otro tipo de frontera”¹⁴⁶.

Fabio presiente su transformación en Mariana a través de un sueño con el que inicia la parte de “Los que se van”. En el sueño, el escritor persigue a una mujer por la calle; su intención es acostarse con ella hasta que ésta lo enfrenta:

La chica se detuvo en seco. Me permitió estudiar la redondez de sus nalgas y luego me enfrentó.

No soy lo que piensas, me dijo una voz que casi reconocía (...)

¿En quién crees que estoy pensando?, le pregunté (...)

Ella me envió a vigilarte, me respondió (...) Te está esperando, dijo al fin.

No sé si te refieres a Mariana o a... (...)

Ella se me acercó, cambié mi peso de una a otra pierna (...) ¿Por qué siento esta desesperación cuando te veo?

Porque yo soy parte de ella y tú eres ella, me comentó en voz baja como revelándome un secreto. Se acercó más y pasó su lengua por mi mejilla, su respiración olía a tequila. Tú eres ella, me repitió¹⁴⁷.

El sueño de Fabio, como se ha sugerido, prepara el terreno para la metamorfosis que está a punto de sufrir, en especial por la frase “«Soy Mariana»”¹⁴⁸, que dice cuando despierta. Para desarrollar lo anterior conviene recordar lo que Todorov comenta respecto de la metamorfosis: “Decimos con frecuencia que un hombre se hace el mono, que lucha como un león, como un águila, etc.; lo sobrenatural comienza a partir del momento en que se pasa de las palabras a las cosas supuestamente designadas por ellas”¹⁴⁹. La transgresión de la metamorfosis funciona, entonces, como la comprensión literal de una metáfora: de “una cosa como la otra” a “una cosa que *es* la otra”: por esto, cuando Fabio dice “«Soy Mariana»” anuncia, quizá involuntariamente, la metamorfosis que le servirá de aliciente para irse de Ciudad Juárez y reunirse en Zacatecas con Mariana.

¹⁴⁶ *Ibid.*, pp. 70-71.

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 101.

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 102.

¹⁴⁹ T. Todorov, *op. cit.*, p. 83.

Fabio describe su transformación en Mariana en la segunda de las cuatro cartas que le dirige a ésta:

Todo es así: un pedazo de carne, un pliegue tras otro, un labio rozando el otro, lo que observo es a una mujer en una ventana de palabras y me oculto tras las cortinas cuando ella enciende la luz. Pienso en ti, en ella, en las posibilidades. Mi piel conteniendo los kilos exactos de carne, músculos limpios y apretados, vellos delgados y claros y poros cerrados.

(...)

Esta es la segunda vez que me transformo en mujer, en ti¹⁵⁰.

Asimismo, en otra de las cartas dirigidas a Mariana, el escritor reconoce que, aparte de convertirse en ella, también se convierte en la mujer que había abandonado en el baldío, aquella mujer que dio en reconocer como una “rosa amarilla” o algo que había pasado a “este lado” desde la “otra orilla”:

Te escribí [se dirige a Mariana] que al finalizar la *transformación*, si le pudiéramos llamar así, me desmayé. Así lo creía, pero ahora, meditando lo sucedido, sospecho que es distinto, como si una parte de mí durmiera y alguien más gobernara mi cuerpo (...) Lo sé porque hoy por la mañana después de haberle dado de comer a Iris, me volví a recostar y ahí, entre las sábanas, encontré la evidencia, había una polaroid donde aparecía una mujer. La contemplé. La admiré con horror durante varios minutos y escudriñé el fondo. El reloj que aparece en una de las esquinas sobre un buró oscuro, me dice que la fotografía fue tomada a la una de la mañana (...) Era yo mismo en la fotografía, era ella, la mujer del campo que dejé abandonada, éramos los dos dentro de un solo cuerpo¹⁵¹.

Fabio nunca se pregunta quién tomó la fotografía; quizá esto se deba a que su atención está totalmente enfocada en el hecho de que, además de convertirse en Mariana, también se convierte en la mujer del baldío. Este recurso, la metamorfosis en más de una persona, es otra variación de la metamorfosis: “Es posible generalizar el fenómeno de las metamorfosis y decir que una persona podrá multiplicarse fácilmente. Todos nos sentimos como varias personas: en este caso, la impresión habrá de encarnarse en el plano de la realidad física”¹⁵².

¹⁵⁰ C. Silva, *Una isla...*, pp. 126-127.

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 150.

¹⁵² T. Todorov, *op. cit.*, p. 85.

Una vez más, entonces, estamos frente a la transgresión de la metamorfosis: “me siento *como* varias personas” se convierte en la metamorfosis de Fabio en “*soy* varias personas”, Mariana y la mujer del baldío. Esto vuelve a poner sobre la mesa las consideraciones sobre el tema del doble en relación con el tema de la identidad:

Los cuentos sobre el doble se relacionan directamente con aquellos otros en los que también se reflexiona sobre la identidad y, sobre todo, acerca de la pérdida de ésta. Aquí también podemos encontrar nuevas variantes temáticas y formales que partiendo de motivos clásicos, proponen otra vuelta de tuerca sobre dicho asunto.

Así, por ejemplo, son muchos los relatos en los que los protagonistas experimentan metamorfosis (habitualmente manifestadas a través de un proceso de animalización) o bien intercambios de cuerpos (lo que implica, a su vez, un intercambio de identidades)¹⁵³.

Tanto la figura del doble como la metamorfosis se presentan en Fabio como manifestaciones de su crisis. Ésta, a su vez, se puede entender de dos maneras: primero, como se ha mencionado, la crisis que el personaje siente ante la decisión que debe tomar de abandonar Ciudad Juárez para reunirse con Mariana; segundo, una soterrada crisis de identidad que se puede inferir si se piensa que Fabio también se convierte en la mujer del baldío, que antes llamó “rosa amarilla” para ejemplificar cómo cree que se trata de una mujer que viene de la “otra orilla” donde comienza “el reflejo de todo”. Para el escritor, convertirse en la “rosa amarilla”, *ser* la “rosa amarilla”, representaría la temida confirmación de que él, como la mujer del baldío, es la “concatenación” de otra vida, una identidad duplicada o continuada: un doble.

Ahora bien, la metamorfosis del escritor también funciona de manera paralela a los sueños de Martín: si el protagonista de la obra tiene sueños que le advierten que se vaya de Ciudad Juárez, Fabio pasa por una transformación que lo azuza para abandonar la ciudad y reunirse con Mariana. En este sentido, se puede reconocer que: 1) el sueño de Fabio con el

¹⁵³ D. Roas, *op. cit.*, p. 165.

que inicia la parte de “Los que se van” le anuncia la inminente metamorfosis que el personaje intuye, al despertar, con la frase “«Soy Mariana»”; 2) el sueño sirve para introducir, como en el caso de Martín, la metamorfosis que influirá directamente en la decisión de Fabio para irse de Juárez. Sin embargo, el escritor, a diferencia de su amigo, logra partir de la ciudad.

En conclusión, la novela maneja dos planos: el primero, el de la realidad cotidiana de los personajes; el segundo, un plano que se filtra, como en *Los cuervos*, en el primero. Este otro plano, como se ha visto, es llamado “la otra orilla”, donde habita, por ejemplo, la sosia de Fabio. Asimismo, Martín y el escritor aceptan eventos sobrenaturales como parte de su realidad; incluso cuando Fabio se convierte en Mariana no se pregunta si está frente a una ilusión. Estos eventos, que se pueden identificar, como se dijo antes, dentro del terreno de lo fantástico-maravilloso, irrumpen en la vida de los personajes como trasuntos de una crisis: la incertidumbre entre abandonar la ciudad o quedarse. La aparición de los dobles y la metamorfosis de Fabio sugiere una lectura basada en seguir el rastro de la transgresión: la novela confronta una realidad concebible con sucesos inconcebibles que los personajes aceptan y que cambian sus vidas. Esta transgresión organiza la realidad de la novela en dos espacios simultáneos y opuestos, y permite observar la línea que separa la realidad del plano de donde podrían habitar los dobles. Los sueños y los sucesos a los que dan pie es la clave para señalar la inconsistencia de una cotidianeidad que siempre se ve amenazada por un *otro*.

4. *Juárez Whiskey*: la violencia como música de fondo y dos formas de cuestionar los límites entre historia y ficción

Al igual que en *Una isla sin mar*, César Silva prescinde de una trama progresiva en el diseño de *Juárez Whiskey* (Almadía, 2013). En esta novela, Carlos, un ingeniero juarense, cuenta su día a día a partir del momento en que siente dolor en una de sus muelas hasta la noche en que Gabriela Torres, su dentista, le concede una cita en un restaurante del centro de Ciudad Juárez. Estos dos sucesos pueden considerarse el marco de los demás hechos que se narran en la obra y que, a su vez, sirven a manera de pequeñas anécdotas que desarrollan el universo emocional de Carlos. Entre estas anécdotas pueden mencionarse la relación con su vecina Belinda, de quien está enamorado; la explicación del origen del Juárez Whiskey como un bourbon producto de la prohibición en Estados Unidos; la primera Navidad que el protagonista vive en El Paso cuando es niño; las constantes referencias a los efectos de la violencia generada a partir de la guerra contra el narcotráfico; las consecuencias del 9/11 en las revisiones de los puentes fronterizos que llevan hacia El Paso; el rescate que hace Carlos de un cachorro enfermo; y las relaciones fallidas con sus antiguas parejas.

Juárez Whiskey se compone de 25 capítulos, once de ellos contados por un narrador omnisciente y el resto por Carlos. El final de la novela es abierto: en el último capítulo, Carlos y Gabriela Torres conversan en un restaurante, y su diálogo termina antes de que la dentista diga algo respecto de la comparación que hace el protagonista entre la ciudad y un cuadro de Salvador Dalí:

Gabriela notó que a Carlos le temblaban las manos, pero su rostro estaba sereno, descubriendo algo más allá del vidrio. No sabía qué iba a suceder después de la cena, qué le pediría Carlos cuando regresaran por el auto, pero acaso lo intuyó. Estuvo a punto de hablar cuando miró al mundo de afuera a través de su reflejo, un fantasma sentado a una mesa fantasma que parpadeaba cuando ella lo hacía. A la ciudad le duelen los dientes, pensó.

Es como si esta ciudad fuera una pintura que dejaron a medias, dijo él, como si fuera un cuadro de Salvador Dalí, ése donde hay un saltamontes y un león herido, y una mujer lo mira de lejos, como tú, ahora.

Son las diez de la noche y Gabriela Torres abre la boca, sus pulmones se llenan de aire. Algo va a decir¹⁵⁴.

El final abierto de la novela puede leerse a la luz de lo que Linda Hutcheon señala respecto de la intención de este tipo de finales:

The classic realistic novel's well made plot might give the reader the feeling of completeness that suggests, by analogy, *either* that human action is somehow whole and meaningful, *or* the opposite, in which case it is art alone that can impart any order or meaning to life. The modern, ambiguous, open-ended novel might suggest, on the other hand, less an obvious new security or lack of coincidence between man's need for order in his actual experience of the chaos of the contingent world, *than a certain curiosity about art's ability to produce "real" order, even by analogy, through the process of fictional construction*¹⁵⁵.

En *Juárez Whiskey* se da esa exploración que señala la crítica canadiense: una curiosidad sobre la habilidad del arte para producir un orden "real" a través de la construcción de la ficción. Este intento de que la ficción tenga un orden "real" encuentra su eco en el final abierto de *Juárez Whiskey* y la manera en que desarrolla la materia de lo que cuenta: como un recorrido memorístico por las anécdotas del protagonista. No hay una trama lineal porque resultaría artificiosa para presentar el universo emocional de Carlos; en cambio, la novela se desarrolla a través de la exposición de varios capítulos cuya función es la de consignar anécdotas sin un aparente orden convencional, o "well made plot", como señala Hutcheon. Asimismo, este tipo de organización recuerda, en cierto modo, a la organización de los capítulos de *Una isla sin mar*. En esta novela, Martín, el protagonista, a raíz de una crisis en la que tiene que decidir entre partir o quedarse en Ciudad Juárez, debe sopesar desde la opresión que le causa su trabajo hasta su relación con algunas mujeres, anécdotas en bares,

¹⁵⁴ César Silva, *Juárez Whiskey*, Almadía, México, 2013, p. 156.

¹⁵⁵ Linda Hutcheon, *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*, Wilfrid Laurier University Press, Ontario, 2013, p. 19. Las cursivas son mías.

etc.; de modo similar, en los capítulos de *Juárez Whiskey* se registran los ámbitos de la cotidianeidad de Carlos que se mencionaron al inicio, como el rescate que hace de un cachorro enfermo, la violencia del narco, etc. La diferencia entre ambas obras estriba en que, si el recorrido por la vida de Martín se da a raíz de la crisis sobre la incertidumbre de partir de su ciudad o no, en Carlos se da el recorrido por los ámbitos de su cotidianeidad gracias a que el personaje tiene un dolor de muelas. Este dolor de muelas hace que Carlos busque a la dentista Gabriela Torres: “Precisamente, un dolor de muelas es el detonante de esta historia, así llegué a ella, a Gabriela Torres, la dentista, pero me adelanto a los hechos. Ahora no hago más que tropezarme con los restos de todo lo que fui hasta hace seis meses. Llego del trabajo y descanso frente a la computadora y pienso en lo que me ha sucedido¹⁵⁶”.

El final abierto, entonces, es el producto de un desarrollo de capítulos donde no necesariamente se sigue un orden lineal en los hechos que se relatan; por esto, Carlos menciona “pienso en lo que me ha sucedido”, a modo de preámbulo de lo que está a punto de contar sobre él, desde que tiene el dolor de muelas, hasta que Gabriela Torres le concede una cita: anécdotas sobre sus amigos, sus fallidas relaciones sentimentales, y demás cuestiones que más adelante se citarán. Estas anécdotas, a su vez, se entretajan con una crítica hacia la violencia del narcotráfico que asola la ciudad y que surgió a raíz de la guerra contra el narcotráfico declarada durante la administración de Felipe Calderón. Esto se desarrollará en el apartado siguiente.

¹⁵⁶ C. Silva Márquez, *Juárez...*, p. 23.

4.1. EL NARCOTRÁFICO COMO MÚSICA DE FONDO: LA VIOLENCIA Y SU REPRESENTACIÓN

En *Juárez Whiskey*, Silva aborda el tema de la violencia sin amarillismo: aquí no aparecen escenas de corte *gore* donde narcotraficantes o sicarios reparten balas a diestra y siniestra contra miembros de cárteles o civiles. En cambio, el autor enfoca el narcotráfico desde un punto de vista que no lo estigmatiza: el fenómeno aparece como una especie de música de fondo en Ciudad Juárez; una música que, de cualquier modo, influye en la vida de sus personajes a modo de amenaza latente. Gracias a este tipo de enfoque, la novela no es susceptible de considerarse como una narconovela; para admitir lo anterior es necesario recordar lo que Felipe Oliver dice cuando subraya que la narconovela es producto de una fetichización del prefijo “narco” que designa: “Los textos literarios que tocan la problemática político-social del contrabando [y que] para bien o para mal han sido agrupados de manera irremediable bajo la marca genérica de narcoliteratura, con sus respectivos subgéneros como el narcocorrido, la narconovela o el narcoperiodismo”¹⁵⁷.

Como se ha dicho, En *Juárez Whiskey* el tema del contrabando y la venta de estupefacientes no aparece en primer plano: no se trata de la novela que aborda frontalmente la relación entre el narcotráfico y Carlos. En cambio, tenemos dos discursos narrativos: el principal, el de la vida cotidiana del ingeniero, y el segundo, en donde el narcotráfico aparece de manera intermitente para insertarse en el plano de lo cotidiano. Para comprobar lo anterior, se han recopilado aquí algunas de las citas de la novela donde se menciona el narcotráfico y se expone la manera en que incide en la vida del protagonista.

Al principio de la obra, un narrador omnisciente muestra cómo Carlos vincula los acontecimientos del 9/11 con el tiempo presente, el 2008, cuando vuelve a tener un dolor de

¹⁵⁷ Felipe Oliver, *op. cit.*, p. 106.

muelas. Carlos está consciente de que Ciudad Juárez, como él, han cambiado desde el atentado terrorista:

Todo eso [el atentado terrorista] había sucedido tan lejos y, sin embargo, apenas al cruzar un hilo de agua llamado Río Bravo, cada rostro, cada edificio con sus banderas recién desenfundadas resaltando un patriotismo adolorido, las calcomanías en forma de pequeños moños negros, lo incomodaban. (...) Tal vez lo que presenciaba era una broma y los que trabajaban en la Torres Gemelas se estaban burlando del mundo con un vaso de jugo de naranja en una mano y un sándwich de *pastrami* y col agria descansando en el regazo. Eso había pasado siete años atrás y él, ahora, no era el mismo, excepto por la caries o lo que fuera que tuviera en la boca. La ciudad no era la misma¹⁵⁸.

Más adelante, Carlos ejemplifica la frase “la ciudad no era la misma”, cuando expone el 9/11 como una de las causas por las cuales la frontera refuerza sus protocolos de seguridad respecto del cruce de inmigrantes. Esto repercute directamente en la ciudad del lado mexicano:

Después de septiembre de 2001, con el paso de los meses, el cruce a Estados Unidos se hizo más difícil para juarenses y paseños, pero sobre todo para los narcotraficantes (...) Las revisiones profundas y los golpecitos contra el capote o el escape de los autos dados por los agentes aduanales ya son cosa de rutina y eso, en parte, fue lo que ocasionó que la mariguana y la cocaína, entre otras drogas, no alcanzaran sus destinos y se quedaran aquí. Ciudad Juárez comenzó a llenarse de edificios pequeños y enrejados¹⁵⁹.

Como se puede ver, el protagonista cifra en los acontecimientos del 9/11 el punto de inicio de los problemas con el narcotráfico que asolan Ciudad Juárez. Asimismo, menciona que la ciudad comenzó a llenarse de “edificios pequeños y enrejados” para dar pie a la situación en que un amigo y él van a inspeccionarlos:

A los tres o cuatro meses del derrumbe de las Torres Gemelas, un amigo, del cual ahora estoy distanciado, me pidió que lo acompañara para que le diera mi opinión sobre unas construcciones.

A simple vista parecían oficinas de negocios normales, pero si uno se detenía un momento, digamos, sobre la avenida Reforma, apenas a unas cuadras del estadio de béisbol, los edificios enrejados daban mala espina. Todas estas supuestas

¹⁵⁸ C. Silva, *Juárez...*, p. 15.

¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 67.

empresas tenían nombres extraños que parecían no decir nada: ASDA, SAHE, DISA, COIR, y otros tantos. ¿Qué se suponía que había dentro? ¿A qué se dedicaba la gente que trabajaba ahí? No lo sabía y ni mi amigo ni yo quisimos investigarlo.

¿Qué piensas?, me preguntó cuando nos detuvimos al inicio de la calle.

Son bodegas de narcos, ahí está guardada la mercancía que no puede pasar a Estados Unidos.

¿Estás seguro?, me preguntó.

No, fue lo único que dije.

La calle estaba sola, así que le pedí que nos marcháramos. No teníamos nada que hacer ahí, era un acto un tanto morboso, como ver a una tía mayor desnudarse, pensé. El asunto se olvidó, pero cada vez que pasaba por ahí y contemplaba los edificios ominosos, la sensación regresaba¹⁶⁰.

Como se puede ver, cuando Carlos califica los edificios de “ominosos” recuerda al tipo de angustia que experimentaban los personajes de *Los cuervos* siempre que se daban cuenta de que no recordaban sus sueños inquietantes. En *Juárez Whiskey* también aparece ese sentimiento de lo “siniestro” cuando los personajes vuelven a encontrarse con aspectos de su vida que antes habían reprimido. En el caso de esta novela, la frase “El asunto se olvidó, pero cada vez que pasaba por ahí y contemplaba los edificios ominosos, la sensación regresaba”, sirve a manera de aproximación para entender cómo la violencia del narcotráfico aparece de manera intermitente en la obra y qué tipo de sensación le provoca a Carlos.

Más adelante en el mismo capítulo, el protagonista expone de manera breve cómo las personas que viven en Ciudad Juárez se ven afectadas por las medidas que el Estado toma contra los cárteles:

Nueve años más tarde [del 9/11], el gobierno le ha declarado la guerra al narcotráfico y los soldados con sus tanquetas se pasean por la ciudad y hacen revisiones esporádicas a los automovilistas. Para finales de septiembre, por presiones internas entre el cártel de Ciudad Juárez y el del Pacífico por el control del territorio, han asesinado a miles de personas, la mayoría relacionadas con asuntos de droga, otras confundidas o simplemente con mala suerte por estar en el lugar erróneo en el momento menos indicado¹⁶¹.

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 68.

¹⁶¹ *Idem.*

En *Juárez Whiskey*, se consignan el 9/11 y la guerra contra el narcotráfico en nuestro país como dos de los posibles puntos de origen de la violencia de los cárteles que invaden Ciudad Juárez. A lo largo de la novela, hay situaciones en que el narcotráfico es el responsable de desapariciones y otros crímenes. Esto tiene como consecuencia la exposición de una realidad que presenta de manera simultánea dos caras: por un lado, está su parte apacible, donde se mueve Carlos y la mayoría de los personajes y, por el otro, está esa parte violenta donde los asesinatos ya forman parte de una vida cotidiana. En los siguientes ejemplos, se presentarán algunas situaciones que muestran cómo el narcotráfico irrumpe de manera velada en las vidas de los personajes, tal como se ha observado desde el inicio de este apartado respecto de Carlos.

Al inicio de la novela se menciona la desaparición del padre de Belinda, la vecina de Carlos. El protagonista refiere cómo en una ocasión Mario, el ex novio de Belinda, le cuenta por qué a ella no le gustan los celulares:

Una vez interrogué a Mario, ahora su exnovio, por tal asunto y me dijo que Belinda nunca llamaba a celulares por lo que le había sucedido a su padre.

Tal parece que la última vez que supo de él fue desde un celular, y a partir de ahí les tiene aberración, me dijo.

¿Se murió?, pregunté.

Desapareció, me contestó Mario¹⁶².

Esta desaparición no es atribuida directamente a la violencia ejercida por el narcotráfico; incluso, hacia el final de la novela, un narrador en tercera persona cuenta que Belinda sueña con su padre y éste le explica cómo desapareció: “Fue la cerveza, dijo su padre como adivinando lo que ella pensaba. Ese día que estábamos hablando por teléfono, yo bebía una cerveza en la casona y de pronto comencé a elevarme al cielo”¹⁶³. Este acontecimiento, sin

¹⁶² *Ibid.*, p. 20.

¹⁶³ *Ibid.*, p. 145.

embargo, podría leerse como una referencia a las desapariciones efectuadas por los cárteles: el padre de Belinda explica que desapareció a causa de la cerveza y el contexto de su desaparición es la violencia que asola Juárez; el hecho de que la explicación se mencione en medio de un sueño alude, y se complementa, en el contexto del plano de la vigilia. Esto se puede observar gracias a que, en el mismo capítulo, cuando Belinda y su padre conversan, el narrador señala: “Hablaron sobre Ciudad Juárez y su padre convino que era el mejor lugar para estar en esos momentos; lástima por tanta violencia, le dijo”¹⁶⁴.

La atmósfera de violencia también es intuida por Carlos en una ocasión en que, después de que su vecina le cuenta cómo su sobrino encerró a su gato en la secadora de ropa, se va a su casa y lee las noticias en la computadora. Al poco rato, se entera del reciente suicidio del escritor David Foster Wallace (Ithaca, New York, 1962 – 2008, Claremont, California) y, a partir de ese momento, comienza a reflexionar en torno a la muerte y lo que sucede en su ciudad:

Yo sé la verdad y esa verdad es la que me tiene aquí cavilando sobre Belinda y su gato y lo que anuncian los periódicos, sea lo que sea. Asesinatos. Descabezados. Granadas sobre la muchedumbre. Disparos. Detenidos. Robos de auto. Cada una de las cosas, como si abriera los cajones de mi cómoda y guardara mis camisas y calcetines y calzones. Cada noticia como una prenda doblada, sin arrugas... o mejor dicho, con todas las arrugas del mundo¹⁶⁵.

En esta cita, Carlos compara su ropa con Ciudad Juárez. Las arrugas que tienen sus prendas en los cajones equivalen a la violencia que asola la ciudad: el protagonista utiliza una analogía para establecer el vínculo de algunos objetos de su vida privada, su ropa interior, con la ciudad que sufre los estragos de la violencia. En cierta medida, esto tiende un puente entre la vida íntima del protagonista y la vida pública de una ciudad cuyos estragos por la violencia

¹⁶⁴ *Idem.*, p.145.

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 22.

son cada vez más evidentes. Ahora bien, el pasaje anterior sólo es el preámbulo para otro monólogo en que Carlos utiliza la figura retórica de la prosopopeya para atribuir a Ciudad Juárez la capacidad humana de sentir dolor:

Yo y mi ciudad nos dolemos de nuestras bocas. Nos han sitiado. Mis dientes dolidos significan humo, balazos y derrumbes; cuadros surrealistas, leones rugiendo, langostas enormes comiéndose el horizonte y mujeres transformándose en piedra; todas mis rocas en medio del desierto como un juego de canicas inalcanzable, pintado por Salvador Dalí. Tal vez mi estudio en realidad es la habitación de un hospital y mi silla (que compré hace cuatro años, un 11 de septiembre) es la cama, la mismísima donde mi tía Berta padeció su locura¹⁶⁶.

En la cita anterior, como se ha dicho, se puede observar a Carlos como un personaje sitiado por el dolor de su muela y a Juárez, a su vez, como una ciudad sitiada por la violencia que cifra su dolor en “humo, balazos y derrumbes”. Comparar la triada anterior con elementos que aparecen en algunos cuadros de Salvador Dalí reitera el uso de la analogía como figura retórica que trata de explicar cómo irrumpe la violencia del narcotráfico en la vida cotidiana del protagonista. De hecho, resulta elocuente que Carlos elija una estética surrealista para comparar “humo, balazos y derrumbes” porque, como observó Bretón en el Primer Manifiesto de esta vanguardia, hay un tipo de imágenes que de un modo muy natural prestan “a lo abstracto la máscara de lo concreto”¹⁶⁷: en este caso, los leones rugiendo, las langostas comiéndose el horizonte y las mujeres transformándose en piedra funcionan como metáforas concretas de la violencia que, si bien no es abstracta, sólo es aludida por el personaje y nunca referida, como se mencionó al inicio de este apartado, de manera amarillista.

Asimismo, en la cita, la violencia que asola Juárez es tal que Carlos duda sobre cómo la percibe y menciona que quizá está en la cama de un hospital padeciendo la locura que

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 69.

¹⁶⁷ André Bretón, “Primer manifiesto del surrealismo”, en *Manifiestos del surrealismo*, Editorial Argonauta, Buenos Aires, 2001, p. 58.

también sufrió su tía Berta. Este personaje es mencionado desde el principio de la novela, cuando un narrador en tercera persona apunta: “Pensó en su tía Berta, como siempre lo hacía cuando se descubría alguna caries o por alguna causa le dolían los dientes”¹⁶⁸. A lo largo de la obra, Carlos siempre asocia su dolor de muelas con el que su tía sufrió hasta el día en que la internaron en un psiquiátrico:

Usted no tiene nada en la muela, le dijeron [a la tía Berta] y tal vez ese fue el problema mayor. Llorando se encerró en casa. Si no era eso, entonces era cáncer en la boca. No había de otra, y como se había tardado tanto en revisarse, tal vez la enfermedad le había invadido el cerebro. Llamó a la madre de Carlos y le contó la historia y fue cuando el futuro ingeniero supo por primera vez del problema. Al día siguiente, la tía Berta fue con un especialista para que la sacara de dudas de su cáncer. En la tarde volvió a llamar a su prima [la madre del protagonista] y Carlos escuchó.

Mira, te voy a acompañar con el doctor, le dijo ésta. Es que ya estoy invadida de cáncer, te lo juro, me siento desahuciada. La madre de Carlos colgó el teléfono y miró hacia los rosales de flores rojas en la cochera. Unas rosas enormes habían brotado ese año y su madre estaba orgullosa de ellas. Observarlas la calmaban. Lo único que le dijo a Carlos fue:

Mi prima se está volviendo loca. Eso fue todo, pero fue suficiente. A la tía Berta, dos días después, la encerraron en un psiquiátrico; Carlos ni siquiera sabía que existían esos hospitales en Juárez¹⁶⁹.

Como se mencionó, Carlos duda sobre la realidad que percibe: esto sugiere, quizás, que el alto grado de violencia que asola Juárez sólo puede ser asociado a la locura y al dolor que menciona el personaje cuando se compara con su tía.

La violencia de los cárteles vuelve a irrumpir en la vida de los personajes cuando Belinda le cuenta al protagonista acerca del asesinato de dos hijos de una de sus amigas. En un principio, Carlos percibe con distancia emocional la noticia pero enseguida crea empatía con las víctimas al enterarse de su edad:

A una amiga le acaban de asesinar a sus dos hijos, me confiesa de golpe.
Qué trágico, le digo por decir algo, porque últimamente han acribillado a tantos que no siento gran sorpresa al escuchar la noticia.
Ya sé, me dice; el más joven tenía trece años y el otro dieciséis.

¹⁶⁸ C. Silva, *Juárez...*, p. 13.

¹⁶⁹ *Ibid.*, pp. 44-45.

Al revelarme las edades de los difuntos ahora sí que me preocupa. No era lo mismo saber que *unos hijos* habían muerto a saber que *unos niños de trece y dieciséis años* habían sido asesinados (...) Al ver mi preocupación, Belinda agrega: Yo los conocí, dice y frunce el ceño¹⁷⁰.

El hecho de que Carlos sienta empatía por las víctimas le permite, enseguida, hacer el recuento de otros dos crímenes recientes. El primero, el robo del maletín de su jefe, Rafael Contreras. El segundo, otro homicidio: “Un compañero de trabajo me había comentado que al esposo de una amiga lo habían asesinado en su propia casa mientras ella y su hija oían la lluvia de balazos desde una recámara. (...) *Le destrozaron la mitad de la cara*, fue lo que se me quedó grabado de la plática”¹⁷¹. Estas situaciones, los tres asesinatos y el robo del maletín, dan cuenta nuevamente de esa otra parte de la realidad que es percibida por los personajes como una amenaza latente.

Carlos ejemplifica la manera en que la violencia del narco se mantiene al acecho con el siguiente monólogo:

Hay tantos grillos fuera que hacen que la noche parezca más pacífica, pero no es cierto. Mañana anunciarán los muertos y los restaurantes incendiados que van en la semana.

Los narcotraficantes, con la droga embodegada, porque no la han podido colocar, han salido a las calles como vampiros o supervillanos a extorsionar comerciantes. Una gran película donde los héroes faltan porque nadie ha podido dar el llamado o porque en verdad no existen. La semana pasada incendiaron un parque recreativo a unas cuadras de aquí. Las llamas eran oscuras manotazos. Un olor caliente me rodeaba¹⁷².

En la cita anterior, Carlos habla sobre la aparente paz de la ciudad. Esto hace pensar en que el protagonista siempre se encuentra consciente de la amenaza que supone el narcotráfico y que, al mismo tiempo, lo percibe, como ya se ha sugerido en este apartado, como un peligro en apariencia oculto: “Hay tantos grillos fuera que hacen que la noche parezca más pacífica,

¹⁷⁰ *Ibid.*, pp. 35-36.

¹⁷¹ *Ibid.*, p. 36.

¹⁷² *Ibid.*, p. 104.

pero no es cierto”. Después del monólogo, Carlos parece reafirmar su intuición sobre la presencia del narcotráfico en el plano de lo cotidiano cuando refiere lo que lee en las noticias de internet: “La luz fría de la pantalla me reconforta (...) Éste es el nuevo *zapping*; descargar y ver. Leer las noticias sobre la crisis económica en París o España, saber que hubo tres muertos en Morelia por el narco, o saber que la actriz Salma Hayek le robó cámara a la esposa de Sarkozy por el apretado sujetador que llevaba”¹⁷³.

En el capítulo final de la novela, donde, como ya se ha mencionado, Carlos tiene una cita con Gabriela Torres, un narrador en tercera persona habla sobre los temas de la conversación que tuvieron ambos personajes: “De la crisis económica a los amigos, a los asesinatos más recientes, a los platillos favoritos, a las películas que odiaban”¹⁷⁴. Esta enumeración da cuenta de cómo la violencia irrumpe en los temas de conversación de la misma forma inesperada en que irrumpe en la vida de los personajes, tal como se mencionó en los ejemplos de este apartado. Asimismo, la enumeración anterior también sirve para exponer cómo la violencia está presente en la cotidianeidad de Carlos y Gabriela: platicar de los asesinatos más recientes entre temas que tocan sus platillos favoritos y películas, es una muestra de cómo una amenaza, la de la violencia del narcotráfico, se manifiesta de manera latente en el plano de lo cotidiano.

En suma, quizá el propósito de que en *Juárez Whiskey* se presente la violencia como una amenaza latente pueda explicarse con lo que Slavoj Žižek observa respecto de los modos de narrar la violencia: “My underlying premise is that theres something inherently mystifying in a direct confrontation with it [la violencia]: the overpowering horror of violent acts and

¹⁷³ *Ibid.*, p. 113.

¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 151.

empathy with the victims inexorably function as a lure which prevent us from thinking”¹⁷⁵. Žižek señala entonces que referir la violencia de manera directa y concisa es un recurso para mitificarla y poner en segundo plano la revisión crítica de sus efectos. El filósofo apunta que, en cambio, un hecho violento narrado de manera imprecisa resulta más veraz. Para ejemplificar lo anterior, menciona el reporte de una mujer que narra una violación y señala que su recuento confuso de los hechos dota de mayor veracidad al trauma narrado; de otro modo, si la víctima fuera capaz de hablar de una experiencia tan humillante y dolorosa de manera ordenada y concisa, daría pie a que no se le creyera.

Quizá en *Juárez Whiskey* la manera intermitente en que se presenta la violencia es el equivalente de lo que Žižek señala como el recuento inconsistente de hechos en el relato de una violación: en la novela de Silva hay, entonces, una simulación verosímil de una narrativa del trauma al no exponer el narcotráfico como su tema principal y sólo presentarlo como un elemento que irrumpe a modo de amenaza en la vida cotidiana de los personajes. De este modo, se revisa de manera crítica los efectos de la violencia del narcotráfico –la mención de desapariciones, asesinatos, balaceras– al considerarlos como un fenómeno social que no basa la urgencia de su resolución en argumentos emocionales; es decir, sí existe la empatía con las víctimas del narcotráfico, como la ciudad y sus habitantes, pero no hay escenas explícitas de violencia donde se apele a que el lector olvide que la escena que contempla es producto de la guerra que el Estado inició contra los cárteles. Así, queda claro el papel de responsabilidad del Gobierno mexicano, el recuento de las consecuencias generadas por los protocolos norteamericanos en la frontera a raíz del 9/11 y la militarización del paisaje urbano en Juárez durante el periodo calderonista.

¹⁷⁵ Slavoj Žižek, *Violence. Six sideways reflections*, Picador, New York, 2008, pp. 3-4.

4.2 ROURKE Y JOPLIN: DOS VÍAS PARA CUESTIONAR LOS LÍMITES ENTRE LA HISTORIA Y LA FICCIÓN

En la novela, se cuenta una anécdota sobre la cantante Janis Joplin (Port Arthur, Texas, 1943 – 1970, Los Ángeles, California) y otra sobre el actor Mickey Rourke (Scheneccaty, New York, 1952)¹⁷⁶. Sobre la inclusión de este tipo de personajes, el académico Brian McHale aclara:

Everywhere we find real-world historical figures inserted in fictional contexts (...) For these purposes, highly “charged” figures are often preferred, figures rich in associations for most readers, able to excite strong reactions, whether of attraction or repulsion: the Kennedy brothers, Richard Nixon, Chairman Mao, Lenin, Trotsky (...) Other real-world figures who have been manipulated this way include political figures such as Abraham Lincoln, Warren G. Harding, Walter Rathenau, (...) writers and thinkers such as Rossetti, Swinburne, Ruskin, Kafka, Max Brod (...) *and media “stars”* such as Mickey Rooney, Walt Disney, and the tennis star Ilie Nastase¹⁷⁷.

Gracias a que Silva optó por usar a Joplin y Rourke, estrellas de los medios de comunicación masiva, resulta pertinente considerar las observaciones que hace McHale sobre cómo se insertan este tipo de personajes en el contexto de la ficción, en este caso, de la novela.

En principio, hay que aclarar que las anécdotas de vida de la cantante y el actor son apócrifas. Para entender la intención de lo anterior, McHale explica que, por lo común, una novela histórica clásica intenta conseguir que una figura histórica migre al plano de la ficción con la menor contradicción posible respecto de la realidad de la que proviene. Así, apunta:

When such migrations occur, an ontological boundary between the real and the fictional—or, in Hrushovski’s terms, between an external and an internal field of reference—has been transgressed. “Classic” historical fiction from Scott through Barth tries to make this transgression as discreet, as nearly unnoticeable as possible, camouflaging the seam between historical reality and fiction in ways described above: by introducing pure fiction only in the “dark areas” of the historical record; by

¹⁷⁶ Para información sobre las biografías de Joplin y Rourke se pueden consultar las siguientes páginas: <http://www.biography.com/>, <http://www.rockhall.com/>, <http://www.janisjoplin.com/> y www.imdb.com

¹⁷⁷ Brian McHale, *Postmodernist fiction*, Routledge, London, 1987, p. 85. Las cursivas son mías.

avoiding anachronism; by matching the “inner structure” of its fictional worlds to that of the real world¹⁷⁸.

Según la cita, la novela histórica clásica está diseñada para que la inserción del discurso histórico en el de la ficción no sea tan visible. McHale observa que este movimiento es de transgresión y que la novela histórica privilegia su ocultamiento: mientras menos visible la “costura” entre historia y ficción, mejor. Por otro lado:

Postmodernist fiction, by contrast, seeks to foreground this seam by making the transition from one realm to the other as jarring as possible. This it does by violating the constraints on “classic” historical fiction: by visibly contradicting the public record of “official” history; by flaunting anachronisms; and by integrating history and the fantastic. Apocryphal history, creative anachronism, historical fantasy —these are the typical strategies of the postmodernist revisionist historical novel¹⁷⁹.

En *Juárez Whiskey*, Silva utiliza historias apócrifas, según como lo entiende McHale: haciendo visible el contraste entre los datos (históricos) de la vida de Joplin y Rourke y las nuevas características biográficas que les atribuye en su novela¹⁸⁰. De esta manera, contradice “the public record of «official» history”.

Por ejemplo, en la primera de estas historias apócrifas, Carlos atribuye a una biografía y a las cartas que Joplin escribió a su madre, la anécdota en la que la cantante descubre la música de Javier Solís (Ciudad de México, 1931 – 1966)¹⁸¹ mientras camina por la calle Sherman en Los Ángeles. Además, utiliza la fórmula “dicen que”, que es de uso común en la tradición oral, especialmente para relatar leyendas y rumores; esta fórmula destaca el valor

¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 90.

¹⁷⁹ *Idem.*

¹⁸⁰ Tanto en esta novela como en *La balada de los arcos dorados*, Silva introduce cambios sutiles en las fechas que consigna para hablar sobre sucesos de la vida de personajes de la cultura pop. En una primera lectura, dicha sutileza en los cambios de las fechas podría parecer un error; sin embargo, tanto en este capítulo como en el siguiente, se expondrá cómo esos cambios fueron deliberados.

¹⁸¹ Para más información sobre la biografía de Javier Solís, se puede consultar la página: <http://www.last.fm/es/music/Javier+Sol%C3%ADs>

de verdad de lo que se cuenta y, en el párrafo siguiente, agrega verosimilitud a la anécdota, como si fuera un conocimiento que pertenece al imaginario colectivo¹⁸²:

Dicen que Janis, paseando una tarde de junio del 77 por la calle Sherman, cerca del bulevar Washington, en los Ángeles, California, alcanzó a escuchar una canción ranchera que provenía de una de las casas. Dicen que cuando se acercó al pórtico, le preguntó a una de las mujeres sentadas alrededor de una vieja radio RCA Víctor por el hombre que cantaba. *It's Javier Solís, but he died a year ago*, le contestaron en un inglés mordido (...) *Dicen que* la música del cantante mexicano ayudó a darle forma a la canción *Maybe*. Eso se cuenta en su biografía y en las cartas que le escribió a su madre y que, hasta hace poco, fueron publicadas con permiso de la hermana menor de Janis¹⁸³.

Más adelante, Carlos agrega cómo Joplin, antes de su muerte, escribe las iniciales del cantante mexicano en una página de cuaderno que supuestamente se exhibe en el museo del rock de Estados Unidos: “Al pie de aquella página, ahora en exhibición en el museo de *rock* en Estados Unidos, apenas si se aprecian en uno de los bordes las iniciales JS. Se cree que trataba de escribir JJ, pero la muerte, a su lado, la confundía y ya no se lo permitió”¹⁸⁴.

La anécdota sobre Joplin se puede señalar como apócrifa desde el momento en que Silva cambia las fechas reales de la muerte de la cantante y la de Solís, un recurso que, como se verá con más detalle en el siguiente capítulo, volvió a utilizar en *La balada de los arcos dorados*. Primero, en el mismo capítulo, Carlos habla de la fecha real de la muerte de Joplin, mientras que la de Solís se presenta desde ese momento modificada: “Casi, casi hubieran podido cantar a dúo. Ella había muerto en 1970, en Los Ángeles, California, y el otro en 1976, en la Ciudad de México”¹⁸⁵. Desde este momento, el lector que consulte la fecha de

¹⁸² Vid, Mercedes Zavala, “Apuntes acerca de la leyenda en la tradición oral del noreste de México”, *Revista Arrabal*, 1998, núm. 1, pp. 191-195.

¹⁸³ C. Silva, *Juárez...*, pp. 96-97. Las cursivas en “dicen que” son mías.

¹⁸⁴ *Ibid.*, p. 97.

¹⁸⁵ *Ibid.*, p. 93.

muerte de Solís en cualquier página de internet¹⁸⁶, puede darse cuenta de que el cantante murió en 1966. Segundo, en el párrafo citado más arriba, la muerte de Joplin se presenta modificada, cuando el narrador menciona que muere en el 77, mientras que antes ya había dicho, como se mostró, que había muerto en el 70. Además, ninguno de los objetos que el museo del rock guarda de Janis Joplin tiene que ver con una página de cuaderno donde estén escritas las iniciales de Javier Solís¹⁸⁷. En la obra, entonces, quedan claras las intenciones de hacer visible la transgresión de la historia de los personajes al insertar algunos datos sobre su vida y modificarlos en el discurso de la ficción.

La segunda anécdota apócrifa es sobre Mickey Rourke. Un narrador en tercera persona refiere cómo el actor vuelve al mundo del boxeo sólo para redimirse de una vieja decepción que le causó a su padre:

El viejo Mickey Rourke, el neoyorquino, tenía una historia terrible. Cuando era muy joven salió mal parado de una pelea callejera. En aquel tiempo no tendría más de once años. Al volver a casa tenía completamente cerrado el ojo derecho. Mintió. Le dijo a su padre que lo habían golpeado por nada. Luego subió a su recámara a dormir. Años después, a punto de marcharse a Florida con su hermana, el padre, tratando de chantajearlo para que no se fuera tan lejos, le reveló una verdad que lo marcaría de por vida.

¿Te acuerdas de ese día que te golpearon?, le preguntó el padre que había sido luchador profesional en sus días de juventud y ahora manejaba un gimnasio cerca del Río Hudson. Mickey no contestó, ni siquiera pasó el peso del cuerpo de una a otra pierna; tan sólo parpadeaba. Esa noche, cuando te fuiste a dormir, salí a buscar al responsable de la golpiza. El futuro actor estaba al lado de la puerta con una mochila al hombro y el sol de la tarde revelaba las partículas de polvo moviéndose a su alrededor. Pues lo encontré, Mickey, lo encontré y estuve a punto de cometer una estupidez; afortunadamente el joven fue más rápido que yo; los años me han hecho lento y esa vez se lo agradecí a Dios. Hace tanto de aquello, pero es como si apenas hubiera vuelto a casa esa misma noche después de haber hablado con aquel tipo, hijo. El joven me pidió disculpas y me contó que él sólo se había dedicado a terminar lo que tú habías comenzado.

¹⁸⁶ En conversación con el autor, él ha admitido que el internet es su fuente de datos sobre estrellas de los medios de comunicación masiva, como Solís, Joplin y Rourke, en el caso de *Juárez Whiskey*, y los demás personajes como Johnny Knoxville, Sharon Tate, Susan Atkins, la historia de McDonald's o los atentados contra los *Freedom Riders* que se observará a detalle en el capítulo que corresponde a *La balada...*

¹⁸⁷ Para más información sobre los objetos que el museo del rock exhibe y que pertenecieron a Janis Joplin, se puede consultar: <https://rockhall.com/exhibits/featured-collections/janis-joplin/>

La plática no detuvo a Mickey y, antes de que su carrera como actor diera sus primeros pasos en una obra de teatro en la universidad de Florida, ya se podía decir que iba a ser muy difícil sostenerla (...)

Allá por el 91, cansado hasta de sí mismo y sintiéndose como el niño de once años que había sido, y con la noticia de que su padre se moría en un hospital de su pueblo natal, regresó al boxeo¹⁸⁸.

En internet, se pueden encontrar registros de que Rourke tenía problemas con su padre, además de que sí tenía un comportamiento agresivo y que volvió al boxeo hasta 1992:

Rourke also experienced difficulties in his private life, and wife Debra Feuer filed for divorce in 1989. In 1990, Rourke met actress Carré Otis on the set of the steamy thriller *Wild Orchid*. The couple married in 1992, but the union ended a few years later after an alleged assault landed Rourke in jail. His reputation damaged, Rourke made the decision to stop acting and return to the boxing ring. "I had to go back to boxing because I was self-destructing. I had no respect for myself being an actor. So I went back to a profession which really humbled me," Rourke said¹⁸⁹.

Como se puede apreciar en el párrafo citado, Silva utilizó una historia apócrifa para explicar el porqué de la vuelta de Rourke al boxeo: en *Juárez Whiskey* el actor “cansado hasta de sí mismo y sintiéndose como el niño de once años que había sido, y con la noticia de que su padre se moría en un hospital de su pueblo natal, regresó al boxeo”; mientras que Rourke, en el fragmento citado más arriba, dice que volvió a subir al ring en un momento de crisis que lo orilló a retomar una profesión que en verdad lo humillara. Además, como en el caso de Joplin y Solís, se hace evidente la intención de señalar la transgresión entre historia y ficción al hablar de 1991 y no de 1992, como el año en que el actor vuelve a convertirse en un púgil.

McHale explica que el uso de historias apócrifas hace de la novela posmoderna histórica una novela revisionista en dos sentidos:

First, it revises the *content* of the historical record, reinterpreting the historical record, often demystifying or debunking the orthodox version of the past. Secondly, it revises, indeed transforms, the conventions and norms of historical fiction itself.

¹⁸⁸ *Ibid.*, pp. 135-136.

¹⁸⁹ Biography.com Editors, “Mickey Rourke Biography”, [fecha de consulta 10 de junio del 2016]. Disponible en: <www.biography.com>.

The two meanings of revisionism converge especially in the postmodernist strategy of apocryphal or alternative history. Apocryphal history contradicts the official version in one of two ways: either it *supplements* the historical record, claiming to restore what has been lost or suppressed; or it *displaces* official history altogether. In the first of these cases, apocryphal history operates in the “dark areas” of history, apparently in conformity to the norms of “classic” historical fiction but in fact *parodying* them. In the second case, apocryphal history spectacularly violates the “dark areas” constraint¹⁹⁰.

En *Juárez Whiskey* el uso de las historias apócrifas de Joplin y Rourke abre una discusión sobre el contraste que se puede dar entre el discurso de la historia cuando se inserta en el de la ficción. Las historias apócrifas de la novela recrean, o ficcionalizan, las vidas de los personajes que trata y esto, como dice McHale, tiene como efecto:

to juxtapose the officially-accepted version of what happened and the way things were, with another, often radically dissimilar version of the world. The tension between these two versions induces a form of ontological flicker between the two worlds: one moment, the official version seems to be eclipsed by the apocryphal version; the next moment, it is the apocryphal version that seems mirage-like, the official version appearing solid, irrefutable¹⁹¹.

El uso de las historias apócrifas en una novela señala el carácter discursivo de la historia y de este modo hace más evidente su parentesco con la ficción: “Official history is presented as a form of fiction, (...) Conversely, fiction, even fantastic or apocryphal or anachronistic fiction, can compete with the official record as a vehicle of historical truth”¹⁹². Esto quiere decir que tanto historia como ficción funcionan como discursos que organizan los hechos que narran con recursos narrativos. El historiador Hayden White incluso admite que la historia emplea el lenguaje figurativo como el que se utiliza en una novela para darle coherencia a los hechos que registra:

Por supuesto, es una ficción del historiador considerar que las distintas situaciones que él construye como el principio, el nudo y el final de un curso de desarrollo son «reales», y que él meramente ha registrado «lo que pasó» en la transición desde una

¹⁹⁰ B. McHale, *op. cit.*, p. 90.

¹⁹¹ *Idem.*

¹⁹² *Ibid.*, p. 96.

fase inaugural a una terminal. Pero tanto la situación inicial como la final son inevitablemente situaciones poéticas y, como tales, dependientes del lenguaje figurativo usado para darles coherencia¹⁹³.

Tanto las observaciones de McHale como la de White, pueden sugerir que la historia, en la medida en que es un discurso, es tan susceptible de cuestionarse como cualquier relato de ficción que organiza el material de lo que narra con un principio, un nudo y un desenlace. Así, presentar la historia como discurso ficcional implica cuestionar su validez como relato único respecto de algún hecho. En la siguiente novela de Silva, *La balada de los arcos dorados*, se podrá apreciar cómo se implementan nuevas historias apócrifas que tendrán por protagonistas otros personajes de la cultura mediática, como el actor Philipp John Clapp, mejor conocido como Johnny Knoxville, o los *gamers* profesionales Billy Mitchel y Steve Wiebe.

En resumen, en *Juárez Whiskey* se incluyó, como se ha señalado, la representación de la violencia como amenaza intermitente que irrumpe en la vida de los personajes; esto recuerda cómo en *Los cuervos* se perfilaba un plano alterno que ponía en peligro a los que habitan el plano de lo cotidiano y, asimismo, también hace pensar en *Una isla sin mar*, donde se presentaba la “otra orilla” habitada por los dobles de Martín y Fabio. Así, se puede apreciar cómo en estas tres novelas de Silva se cifra un mundo latente que nunca emerge ni se presenta de manera total. Esto permite identificar un *leitmotiv* en su obra novelística: la constante irrupción de un peligro inminente que acecha el mundo ficcional.

En *Juárez Whiskey*, sin embargo, Silva no optó por la exposición de una realidad amenazada por sucesos sobrenaturales. En esta obra, la violencia del narcotráfico sustituye al vampiro o a los dobles de las novelas anteriores. Asimismo, el narcotráfico no tiene una

¹⁹³ Hayden White, *El texto histórico como artefacto literario y otros escritos*, Paidós, Barcelona, 2013, p. 137.

representación explícita común en la narconovela. En cambio, el autor supeditó los efectos de la violencia al plano cotidiano de los personajes. Esto hizo de *Juárez Whiskey* una novela *con* narcotráfico que no enfoca los efectos de la violencia de los cárteles como su principal tema narrativo.

5. *La balada de los arcos dorados*: la influencia de Cormac McCarthy en la elección del género de la novela negra y cuatro preguntas más sobre los límites entre historia y literatura

La balada de los arcos dorados (Almadía, 2014) es la novela más reciente de César Silva y puede servir, como señalé al inicio de esta tesis, para ejemplificar cómo ha evolucionado hasta ahora su poética. En la novela, Luis Kuriaki, un joven periodista juarense, cubre la nota roja de su ciudad y da con el caso de un asesino de violadores. Por su parte, Julio Pastrana, un violento agente de policía, se dedica a castigar a los hombres que maltratan mujeres. Ambos personajes se conocen en la escena de un crimen: tanto el periodista como el agente acuden al reconocimiento de la cabeza de un yonqui dentro de una bolsa de plástico. A partir de este momento, un narrador omnisciente contará el caso del asesino del calibre 22, según lo bautiza el *Diario de Juárez*, la investigación que hacen el agente Pastrana y Kuriaki, así como sus vidas. A diferencia de las obras anteriores de Silva, *La balada...* integra varias características de la novela negra como, por ejemplo, el seguimiento de una trama basada en la posible resolución de un crimen: averiguar quién es el asesino de los violadores de la ciudad. En el siguiente apartado, se tratará de explicar por qué el autor eligió el género negro para diseñar la estructura de *La balada...* y por qué *No country for Old Men*, de Cormac McCarthy (Providence, Rhode Island, 1933), puede ser considerado como su hipotexto.

5.1. DOS NOVELAS: APROXIMACIONES A *NO COUNTRY FOR OLD MEN* Y *LA BALADA DE LOS ARCOS DORADOS*

En el año 2005, Cormac McCarthy publicó *No Country for Old Men*, su novena novela. En ésta, Llewelyn Moss, un veterano de Vietnam, sale a cazar antílopes una mañana y encuentra cerca de la frontera con México, en medio de los restos de un tiroteo entre cárteles de droga,

un maletín con poco más de dos millones de dólares. Moss no sabe que el maletín tiene un dispositivo de rastreo y, a partir del momento en que lo toma, Anton Chigurh, un asesino a sueldo contratado por parte de uno de los cárteles abatidos, irá tras él para recuperar el botín. Entretanto, Ed Tom Bell, veterano de la Segunda Guerra Mundial y ahora sheriff del pueblo, persigue a Chigurh por el rastro de homicidios que deja tras de sí. Mientras Bell averigua el paradero del asesino, se entera de que Moss tiene el botín y se da a la tarea de encontrarlo para que se deshaga de él y salve su vida.

Las opiniones de algunos críticos estadounidenses sobre la novela de McCarthy no fueron favorables. El escritor Walter Kirn, por ejemplo, califica la obra como un “Texas noir” y señala: “Cormac McCarthy's *No Country for Old Men* is as bracing a variation on these noir orthodoxies as any fan of the genre could expect”¹⁹⁴. Enseguida, el crítico apunta que los admiradores de McCarthy no sabrán qué pensar de su última novela y sugiere que, después del éxito ganado por la “Trilogía de la Frontera”, el autor de *Meridiano de sangre* debió de quedar “inmortalizado” sin continuar escribiendo. En cambio, continúa Kirn, McCarthy decidió ampliar su obra, y con *NCFOM* hizo una novela que está lejos de lo que comúnmente logró con su producción previa. Así, le advierte al lector que esta obra: “has no desire to break new ground, only to burn rubber on hard packed-old ground, thereby packing it harder”¹⁹⁵. En suma, Kirn se queja de que en *NCFOM* McCarthy se ciñe a las convenciones del género *noir* y así se aleja de la calidad literaria de sus novelas anteriores.

Por su parte, el crítico James Wood tomó una posición más severa respecto de la novela:

¹⁹⁴ Walter Kirn, “*No Country for Old Men*: Texas noir”, *The New York Times* [en línea], 24 de julio del 2005 [fecha de consulta: 5 de diciembre del 2015]. Disponible en: <http://www.nytimes.com/2005/07/24/books/review/no-country-for-old-men-texas-noir.html?_r=0>.

¹⁹⁵ *Idem*.

McCarthy is probably best known, though, for a rather different register, in which his prose opens its lungs and bellows majestically, in a concatenation of Melville and Faulkner (though McCarthy always sounds more antique, and thus antiquarian, than either of those admired predecessors). *Blood Meridian* is full of such writing (...)

Curiously, McCarthy's new novel has almost none of the battered ormolu that makes his earlier prose so distinctive. (...) McCarthy is continent here, which is in keeping with the spirit of the novel. Everything is tight, reduced, simple, and very violent. McCarthy's idea for the Border Trilogy (which comprises *All the Pretty Horses*, *The Crossing*, and *Cities of the Plain*) began life as a film script, and *No Country for Old Men* has already been sold to the producer Scott Rudin, so perhaps it is easier to think of it as a script than as a novel. That is to say, the book gestures not toward any recognizable reality but merely toward the narrative codes already established by pulp thrillers and action films. The story is itself cinematically familiar¹⁹⁶.

Hasta este punto, tanto Kirn como Wood hacen hincapié en que la obra se compone de fórmulas narrativas del género "noir", retoma elementos de los "pulp thrillers" y las películas de acción. Asimismo, se compara *NCFOM* con algunas de las novelas que la preceden, como *Meridiano de sangre* y las obras que conforman la "Trilogía de la frontera". Esto es sintomático de una actitud de ambos críticos frente a la nueva novela de McCarthy: no les pareció acertada la experimentación con los recursos narrativos del género *noir* en un autor que, según Kirn, ha sido reconocido: "for having elevated the western from a pop amusement to a high-art form and designated as Hemingway and Faulkner's sole legitimate successor"¹⁹⁷. En suma, *NCFOM* fue sorprendente para Wood y Kirn en la medida en que McCarthy practicó un género que demerita la calidad que comúnmente exhibe su obra.

Ahora bien, en 2009, Harold Bloom editó el libro *Cormac McCarthy*, que forma parte de la colección Bloom's Modern Critical Views, volúmenes de ensayos académicos en torno a la obra de un autor. Aquí se incluye el texto "Fetish and Collapse in *No Country for Old*

¹⁹⁶ James Wood, "The sanguinary sublime of Cormac McCarthy", *The New Yorker*, [en línea], 25 de julio del 2005 [fecha de consulta: 5 de diciembre del 2015]. Disponible en: <<http://www.newyorker.com/magazine/2005/07/25/red-planet>>.

¹⁹⁷ Walter Kirn, *op. cit.*

Men” de Jay Ellis, académico de la Universidad de Colorado. Ellis apunta que en una primera lectura la novela no resulta de su agrado y admite que: “The book’s structure seems to collapse, starting with a bang into what seems to be one genre that only slides into another (...) Why would McCarthy deliver a taut, if thin crime novel that only collapses into jeremiad? Who, really, is the main character of this novel? And why does this novel’s structure so obviously collapse?”¹⁹⁸.

Ellis señala que la novela pasa de un género a otro porque, como también lo señala Woods, había sido concebida como un guion para película:

Given this book’s screenplay antecedent, one wonders at the possibilities of shifting light (...) Thus *No Country for Old Men* gradually reveals itself to have begun as one book, under one reading of its title in a bright light, only to slip away into another book, eventually fulfilling the depth and darkness of the title’s reference to a poem by Yeats. It begins as a (relatively) young man’s book, and ends in the voice of a middle-aged man who nonetheless seems to be quite old —as old as “Sailing to Byzantium” demands¹⁹⁹.

De la observación anterior, el académico deduce que *NCFOM* puede leerse como dos libros: el Young Man book y el Old Man book. El primer término se cifra en el fetichismo que delata la descripción de las armas y equipo de caza que utiliza Moss. Ellis señala lo anterior como un rasgo perteneciente al género de la “crime novel” y especifica: “By «crime novel» I do not mean to refer to Chandler or Himes or other deft authors, but rather to the interchangeable serial novels that rely on formula and fetish in order to satisfy the desires of young male readers”²⁰⁰.

¹⁹⁸ Jay Ellis, “Fetish and Collapse in *No Country for Old Men*” en *Cormac McCarthy*, ed. Harold Bloom, Infobase Publishing, New York, ed. Harold Bloom, 2009, p. 133.

¹⁹⁹ *Ibid.*, p. 134.

²⁰⁰ *Ibid.*, p.138.

Si seguimos el argumento anterior, Lewellyn Moss es el protagonista del Young Man Book, la “crime novel” o novela *noir*²⁰¹ que señala Ellis. Por lo tanto: “When Moss is finally killed at the three-quarter mark, the collapse of the Young Man book forces readers to acknowledge the true protagonist, and to recognize an altogether different genre at work”²⁰². El sheriff Bell es el “verdadero protagonista”, el protagonista del Old Man Book, del que habla el crítico estadounidense cuando señala los monólogos de Bell. Este Old Man Book, a su vez, se puede interpretar como indicio del otro género practicado en la novela de McCarthy: el género de la jeremiada, como Ellis llama al lamento y confesión contenidos en los monólogos de Ed Tom: “What is the deeper nature of Bell’s italicized monologues? Bell has begun a very different confession from that of the central figure in a noir narrative. The book ends with Bell so defeated that he can only retreat into an image of a past that never existed, into a mythology that seems more of a defense than a viable dream”²⁰³.

El académico observa que los monólogos del sheriff, a pesar de que reemplazan al género del Young Man book, colapsan al final de la novela. Ellis lo explica así: “even the jeremiad, the genre that so takes over *No Country for Old Men*, itself wears out, collapsing into confession and dream”²⁰⁴. El “colapso en confesión y el sueño” al que se refiere Ellis se da hacia el final de la novela, donde Ed Tom narra qué hizo realmente aquella vez que abandonó a su batallón de la Segunda Guerra Mundial, y también dos sueños que tiene con su padre. Así, Ed Tom se revela como un hombre que se ve a sí mismo como incapacitado para seguir tras el rastro de Chigurh o de resolver cualquier crimen que ocurra en su pueblo.

²⁰¹ Jay Ellis utiliza las etiquetas de “crime novel” o “noir” de manera indistinta.

²⁰² *Ibid.*, p. 144.

²⁰³ *Ibid.*, p. 155.

²⁰⁴ *Idem.*

La lectura anterior de la novela de McCarthy es pertinente en la medida en que sirve como propuesta de acercamiento a *La balada...*

En la novela de Silva, como ya se dijo, Luis Kuriaki y Julio Pastrana van tras la pista de un asesino que ejecuta a violadores. La novela de Silva se inscribe en el género de la novela negra²⁰⁵ según las observaciones de María José Álvarez Maurín: “Lejos de proponer al lector un mero juego intelectual, esta narrativa [la de la novela negra] recurre al tratamiento estético de la investigación de un crimen como vehículo de reflexión sobre los retos a los que el individuo se enfrenta en la nueva composición geopolítica mundial”²⁰⁶.

Como se dijo, las observaciones de Álvarez pueden servir como punto de partida para identificar la práctica del género negro en la novela de Silva. No obstante, hay una sutil variación en *La balada...* respecto de los estándares del género: Luis Kuriaki no investiga los crímenes del asesino del calibre 22 como si le hubiera sido asignada la tarea de resolver el caso, o como si le interesara conocer la identidad del asesino por cuenta propia. La manera en que el periodista se involucra en la principal línea narrativa de la obra responde a consecuencias del azar: por un lado, sólo se entera de las víctimas del asesino gracias a que su trabajo consiste en cubrir la nota roja de Ciudad Juárez y sólo así da, por casualidad, con algunos homicidios que pueden contribuir a la investigación específica sobre el caso del asesino del calibre 22; por otro lado, también se involucra en la resolución del caso cuando el narrador sugiere que Rebeca Alcalá Ortiz, la pareja de Kuriaki, es la posible responsable de los crímenes.

²⁰⁵ *La balada...* ganó el premio Nacional de Bellas Artes José Rubén Romero en 2013 y un año después Almadía la incluyó en su colección Negra. Algunos de los autores que forman parte de esta colección son el alemán Stefan Kiesbye con *Al lado vivía una niña* (2011), el estadounidense John Franklin Bardin, autor de *El percherón mortal* (2012), y el torreonense Francisco José Amparán, con su emblemática *Otras caras del paraíso* (2013).

²⁰⁶ María José Álvarez Maurín (ed.), “Prólogo”, en *Novela y cine negro en la Europa actual (1990-2010)*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2013, p. 7.

5.2. SILVA CONVERSA CON MCCARTHY: LOS VÍNCULOS ENTRE *NO ES PAÍS PARA VIEJOS* Y *LA BALADA DE LOS ARCOS DORADOS*

Antes de abordar los aspectos por los cuales la escritura de *La balada...* puede ser considerada una práctica heterodoxa del género negro, conviene enumerar los puntos de contacto que esta novela mantiene con *No es país...* (Random House, 2006)²⁰⁷. Las relaciones entre la novela de Silva y la de McCarthy son de carácter intertextual según la propuesta de Genette:

Entiendo por ello [por intertextualidad] toda relación que une un texto B (que llamaré *hipertexto*) a un texto anterior A (al que llamaré *hipotexto*) en la que se injerta de una manera que no es el comentario (...) Para decirlo de otro modo, tenemos una noción general de texto en segundo grado (renuncio a buscar, para un uso tan transitorio, un prefijo que subsuma a la vez el *hiper* –y el *meta*–) o texto derivado de otro texto preexistente. Esta derivación puede ser del orden, descriptivo o intelectual, en el que un metatexto (digamos tal página de la *Poética* de Aristóteles) «habla» de un texto (*Edipo Rey*). Puede ser de orden distinto, tal que B no hable en absoluto de A, del cual resulta al término de una operación que calificaré, también provisionalmente, como *transformación*, y al que, en consecuencia, evoca más o menos explícitamente, sin necesariamente hablar de él y citarlo²⁰⁸.

La tipología anterior sirve como guía para señalar tres indicios de relación intertextual entre *La balada...* y *No es país...* El primero es un paratexto: uno de los tres epígrafes de la novela de Silva es sustraído de la novela de McCarthy donde Chigurh, el asesino, le dice a una de sus víctimas antes de matarla: “Cuando yo entré en su vida, su vida ya había acabado: ha tenido un principio, un desarrollo y un final. Esto es el final”²⁰⁹. Las palabras de Chigurh tienen un carácter fatalista cifrado en el símil que se establece con las fases de un relato: la muerte de la víctima de Chigurh es inevitable porque ya había sido dictada como si se tratara

²⁰⁷ De aquí en adelante, se citará la edición en español de *No es país para viejos* que corresponde a la edición de 2009. El año 2006 corresponde a la fecha en que se tradujo por primera vez a nuestro idioma. César Silva, en una breve entrevista que le envié por correo, admitió que leyó la novela en español y que recurre a ella más que a la película de los hermanos Coen.

²⁰⁸ Gérard Genette, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Taurus, Madrid, 1989, p. 14.

²⁰⁹ Cormac McCarthy, *No es país para viejos*, Random House Mondadori, México, 2009, p. 204

del final de una historia; el asesino entonces expone su ética, según la cual él se considera como una herramienta del destino encargada de llevar a cabo órdenes que han sido dictadas antes de que conociera a sus víctimas. Además, podría pensarse que Silva tradujo esta ética del asesino, la fatalidad como su argumento principal, en una de las consideraciones que Luis Kuriaki hace sobre Ciudad Juárez:

*Cada mañana, las arenas amanecen en los traspatios, en los jardines, en los tapetes y sobre las casas de los perros. Un día, el pavimento y las banquetas volverán a ser amarillas, se impondrá de nuevo el polvo que ya reclama su espacio, y las pocas palmeras que existen en la ciudad serán parte del escenario que alguna vez dictó el mar, porque Ciudad Juárez es sólo un cuenco vacío*²¹⁰.

En la cita, Kuriaki vaticina el final de su ciudad como si de alguna manera hiciera eco de la ética del asesino de *No es país...* y, al mismo tiempo, como si considerara que el final que le espera a Juárez fuera cíclico: tanto el periodista, como Chigurh, confirman el carácter de fatalidad con el que contemplan su mundo. Por esto, Kuriaki cree que el único destino que tiene su ciudad es ser reconquistada por el desierto.

El segundo indicio que señala la relación entre ambas novelas es un metatexto que “habla” de *No es país...* La madre de Luis Kuriaki asiste a un club de lectura y menciona: “La última [novela] que leímos es de Cormac McCarthy. Pero no hay detectives, trata de un asesino que mata a todo mundo y un policía que trata de localizarlo, aunque nunca da con él. Lo nombra fantasma. Eso dice la novela”²¹¹. Esto es una alusión a las dos ocasiones en que Ed Tom llama fantasma a Chigurh. En la primera, el sheriff trata de localizar las huellas dactilares del asesino en la base de datos del FBI: “(...) dijeron que no constaban. Quería saber cómo se llamaba y qué había hecho y ese tipo de cosas. Al final uno acaba pareciendo

²¹⁰ César Silva Márquez, *La balada de los arcos dorados*, Almadía, México, 2014, p. 55. Los monólogos de Luis Kuriaki siempre aparecen en cursivas en la novela.

²¹¹ *Ibid.*, p. 36.

tonto. *Es un fantasma. Pero está ahí*²¹². La segunda ocasión, en el capítulo 11, Bell vuelve a llamar fantasma a Chigurh en medio de una conversación con el procurador del condado de Ozona:

Ese hombre misterioso que según usted mató al policía y lo quemó en su coche, ¿qué sabe de él?

No sé nada. Ojalá supiera. O creo que me gustaría saber.

Ya.

Es casi un fantasma.

¿Casi o fantasma?

Está ahí en alguna parte. Ojalá no estuviera. Pero está²¹³.

La imposibilidad de rastreo de un asesino como Chigurh podría entenderse en *La balada...* como un guiño a lo que nunca sucederá en la trama: nadie atrapará a Rebeca, la presunta asesina del calibre 22; incluso, al final de la novela se sugerirá, por el *modus operandi* de matar al violador con un tiro de gracia en la frente, que ella es la responsable de un asesinato más, como si de esa manera alguien, quizá Rebeca misma, continuara con su labor:

El agente desenfundó su linterna con la mano izquierda y la encendió. Entró en una especie de patio, un cuarto a medio construir. Avanzó por el húmedo piso de tierra y grava, en algún momento giró a la derecha y perdió la poca luz que recibía de la calle. Ahí estaba la entrada sin puerta de un cuartucho (...) Desde el umbral distinguió los pies desnudos del muerto. (...) El muerto tenía un ojo abierto que apuntaba hacia el norte. El agente se sentó sobre sus talones, se masajó los ojos y acercó la luz a la cabeza. *Un orificio destacaba en la frente. Uno solo. Un calibre pequeño*²¹⁴.

El tercer vínculo intertextual es de “transformación”: es posible que Silva basara la alternancia entre monólogos y la narración en tercera persona de *La balada...* en la manera en que McCarthy combina los mismos recursos en *No es país...* La novela del estadounidense presenta 13 monólogos del sheriff Bell que aparecen en cursivas y 18 fragmentos²¹⁵ narrados

²¹² C. McCarthy, *op. cit.*, p. 195.

²¹³ *Ibid.*, p. 235.

²¹⁴ C. Silva, *La balada...*, p. 224. El subrayado es mío.

²¹⁵ Cada monólogo de Bell narra un nuevo capítulo en la novela. Asimismo, el número de fragmentos narrados en tercera persona que siguen a los monólogos varía. No hay una correspondencia exacta entre ambas modalidades narrativas: hay casos en que por cada monólogo siguen dos o tres fragmentos narrados en tercera persona que focalizan sobre diferentes personajes.

por una tercera persona omnisciente; por otro lado, *La balada...* presenta nueve monólogos de Luis Kuriaki en cursivas y 34 narrados en tercera persona omnisciente. Como se puede ver, los números no son idénticos pero la alternancia entre monólogos y capítulos en tercera persona salta a la vista. Esto se puede interpretar como un indicio de que la novela de McCarthy pudo ser leída por Silva como modelo a seguir para diseñar la estructura de *La balada...*

Ahora bien, se debe subrayar lo siguiente: la lectura de Jay Ellis nos dice que en los monólogos de Bell está cifrado lo que el académico dio en llamar “la jeremiada”, como si ésta fuera el contrapunto a las fórmulas que corresponden a la “crime novel” representadas en el personaje de Llewelyn Moss y las descripciones de sus armas y equipo de caza. En la novela de Silva, de manera similar a la función de “la jeremiada” de Bell, se incluyen los monólogos de Kuriaki como si fueran elementos que funcionan como el contrapunto al género de la novela negra representado en el personaje del agente Pastrana y sus acciones.

Con esto en mente, se puede pensar en *La balada...* como una novela negra inspirada en las características del noir estadounidense. Su modelo, su hipotexto, sería *No es país...*²¹⁶

Para George Tuttle:

Noir fiction, in America, can be defined as a sub-genre of the Hardboiled School. In this sub-genre, the protagonist is usually not a detective, but instead either a victim, a suspect, or a perpetrator. He is someone tied directly to the crime, not an outsider called to solve or fix the situation. Other common characteristics of this sub-genre are the emphasis on sexual relationships and the use of sex to advance the plot and the self-destructive qualities of the lead characters²¹⁷.

²¹⁶ Los críticos en Estados Unidos, como se vio al inicio de este capítulo, insisten en identificar *No es país para viejos* con el género “noir”. Ahora bien, la distinción entre novela “negra” y el “noir”, tal como se entiende desde el mundo anglosajón, tiene demasiados matices como para ser tratados en este trabajo. Sin embargo, considero que la definición de Tuttle sobre la “noir fiction” es pertinente como una guía de lectura para *La balada...* gracias a que, como ya he mencionado, ésta tiene como modelo la novela de McCarthy.

²¹⁷ George Tuttle, “What is noir?”, [fecha de consulta: 5 de diciembre del 2015]. Disponible en: <<http://noirfiction.info/what.html>>

Ahora bien, a partir de la definición de Tuttle, podría decirse que en *La balada...* Luis Kuriaki no se comporta como un personaje típico del *noir*: no es víctima, sospechoso ni perpetrador de los asesinatos y no utiliza el sexo como unidad de acción que provoque un avance en la trama que derive en el descubrimiento de la identidad del asesino. Además, se mantiene sobrio durante toda la novela, su carácter autodestructivo representado en su adicción a la cocaína siempre se mantiene al borde de la recaída. Gracias a lo anterior, Kuriaki, como el sheriff Bell en la novela de McCarthy, representan variantes del *noir*: el primero porque, como se dijo, no se comporta según los estándares del género; Bell, porque tiene monólogos que Jay Ellis identificó como parte de “la jeremiada” que no es propia de las fórmulas de la “crime novel” representadas en Moss y su equipo de caza. Sin embargo, cabe aclarar que el periodista no equivale a un avatar de Ed Tom porque, a diferencia de éste, Kuriaki es joven, no tiene nada que ver con el sistema judicial de su ciudad, y en sus monólogos no se queja continuamente sobre la moral de su época. Es mejor entender al periodista como la traducción de Bell al sur de la frontera: en vez de añorar las costumbres del pasado, como el sheriff, desprecia o vaticina el infortunio del futuro, y la investigación que hace sobre el asesino del calibre 22 se circunscribe, como ya se mencionó, a la información que consigue para el Diario de Juárez.

El agente Pastrana es quien responde a la mayoría de las características de un protagonista del género *noir*. Otto Penzler apunta sobre dichas características que:

Pretty much everyone in a noir story (or film) is driven by greed, lust, jealousy or alienation, a path that inevitably sucks them into a downward spiral from which they cannot escape (...)

A heroic figure stands at the center of the private eye novel; there are no heroic figures in noir fiction.

Not only are these two sub-categories of crime fiction not the same, they are philosophically diametrically opposed to each other. One is dependent on its hero maintaining the ethical high ground while most everyone with whom he interacts lies, cheats, steals and kills. The other features people who wallow in the sty that is

their world. The machinations of their lust, whether for money or love (which, in noir fiction, is a four-letter word for sex), will cause them to be blinded to rudimentary decency as they become entangled in the web of their own doom²¹⁸.

Según las observaciones de Penzler, el agente Pastrana es quien responde al género *noir* en *La balada...* Pastrana castiga a los hombres que maltratan mujeres y a los criminales de Juárez porque de esa manera busca redimir la desaparición de su prima Margarita en la ciudad: su móvil no es la justicia, sino una especie de venganza estéril que bien se puede tipificar en la semántica del antihéroe noir. El teniente Martínez, su superior, lo reprende por tal actitud:

Martínez se acercó al agente. En estos cinco años has mandado al hospital a una decena de cabrones como Valtierra, unos eran peores que otros y me pregunto de qué ha servido, si te sientes mejor al respecto, si has hecho la diferencia. Qué importa²¹⁹.

La respuesta cínica por parte del agente sirve para ejemplificar el móvil que lo lleva a castigar criminales: el propósito de infligirles daño es, en sí mismo, un fin; al personaje le da lo mismo si “ha hecho la diferencia”.

Otro rasgo del agente: algunos de sus diálogos se basan en las convenciones de películas del género *noir*, tal como lo hace McCarthy con Llewelyn Moss. Ray Pratt define este tipo de convenciones en los diálogos como: “some form of cynicism (...) and hard-bitten wisecracking”²²⁰. Ese “hard-bitten wisecracking”, que bien se puede traducir como un tono de ocurrencias o puntadas duras o temerarias, es a partir del cual se caracterizan algunos de los diálogos de Moss y el agente. A continuación, dos ejemplos de lo anterior. El primero corresponde a la novela de McCarthy, cuando Moss recoge a una muchacha en el camino y ésta le pregunta qué contiene el maletín con el dinero:

²¹⁸ Otto Penzler, “Noir fiction is about losers, no private eyes”, *Huffington Post* [en línea], 25 de mayo del 2011, [fecha de consulta: 5 de diciembre del 2015]. Disponible en: <http://www.huffingtonpost.com/otto-penzler/noir-fiction-is-about-los_b_676200.html>.

²¹⁹ C. Silva, *La balada...*, p. 124.

²²⁰ Ray Pratt, *Projecting Paranoia: Conspiratorial Visions in American Film*, University of Kansas Press, Kansas, 2001, p. 54.

¿Qué hay en esa cartera?
Cartas.
Qué hay.
Podría decírtelo, pero luego tendría que matarte²²¹.

El siguiente ejemplo es de *La balada...* cuando Pastrana llega hasta el escritorio de Victoria Aguilera, directora del Centro de Rehabilitación Social, para averiguar la identidad de dos de las víctimas del asesino del calibre 22:

Cuánto tiempo, le dijo Victoria Aguilera desde un escritorio con un teléfono negro, una carpeta rosa y un bolígrafo.
Siempre es demasiado, dijo Pastrana²²².

En la primera cita, Moss contesta con una “puntada temeraria” a lo que pregunta la muchacha; en la segunda, Pastrana responde con una especie de cinismo afectado al reclamo que le dedica Aguilera. En ambos casos, se trata de una actitud dictada por las convenciones de los protagonistas de los filmes *noir*. Este tipo de convenciones aparecen en la novela de McCarthy, como observó Wood, y Silva las retoma, como se pudo ver, para *La balada...* Así, este punto de contacto entre ambas novelas sirve para ejemplificar cómo Pastrana afianza *La balada...* en las prácticas del género *noir*.

Lo que se propone hasta este punto es una lectura paralela entre *No es país...* y la novela de Silva. Como se ha podido apreciar, Luis Kuriaki contribuye, como el sheriff Bell, al ejercicio o práctica impura del *noir*; por otra parte, el agente Pastrana, como Llewelyn Moss, representa la caracterización de un personaje del *noir fiction*.

Ahora bien, Kirn y Woods señalaron que la novela de McCarthy se ceñía a las convenciones del *noir*. Sin embargo, la lectura de Ellis demostró que, a pesar del uso de sus recursos, *No es país...* escapa a una práctica ortodoxa del género gracias a que combina los

²²¹ C. McCarthy, *op. cit.*, p. 174.

²²² C. Silva, *La balada...*, p. 133.

elementos de la “crime novel” con lo que el crítico dio en llamar “la jeremiada” que se cifra en los monólogos de Bell. Por su parte, podría decirse que quizá César Silva leyó en la novela de McCarthy ese uso marginal o heterodoxo de los recursos del *noir* y los importó a una novela que, del mismo modo que *No es país...*, focaliza sobre dos protagonistas para rebasar su fórmula. Esto podría sugerir que el mexicano sustrajo de la novela de McCarthy algo más que la estructura y un epígrafe: Silva leyó en los márgenes de *No es país...* el uso de los recursos del *noir fiction* como la columna vertebral que sostiene una historia. Por eso, la línea narrativa de Pastrana se supedita a la de Kuriaki: el lector siempre está más cerca del joven periodista que del agente, del mismo modo que el lector de *No es país...* al menos hasta la mitad de esta novela, se encuentra más cerca de una línea narrativa que se enfoca más en las acciones de Moss que en las de Bell.

El concepto que vincula a ambos autores, Silva y McCarthy, es el de una escritura que se practica desde la heterodoxia: *La balada...* se redime de las convenciones del *noir* gracias a que se las manipula según el modelo de *No es país...* Ambas novelas son el ejemplo de cómo la poética de estos autores se filtra en los límites de un género para modificarlo o reinterpretarlo. La novela de Silva señala la frontera Juárez-El Paso como algo más que una noción geográfica: aquí hay una discusión estética articulada desde la escritura, desde la práctica de un género que no se ciñe a sus límites.

A continuación, se expondrá cómo la poética narrativa que César Silva ha puesto en práctica desde *Los cuervos* vuelve a tomar parte en la organización de *La balada...*

5.3. LA BALADA DE LOS ARCOS DORADOS: OTRA FORMA DE NARRAR LA VIOLENCIA

En *La balada...* justo como en las tres novelas que la preceden, César Silva organiza el universo ficcional en un modelo dicotómico. Hasta ahora, se puede hacer un breve recuento de cómo el autor utiliza este recurso que ha perfilado de una manera cada vez más sutil y que se ha señalado en los análisis anteriores: en *Los cuervos*, el plano de lo cotidiano donde habitaban los personajes se veía constantemente amenazado por un plano alterno que se enunciaba a través de indicios, como los cuervos o los sueños; en *Una isla sin mar*, también coexistían en tensión dos planos de la realidad: por un lado estaba “la otra orilla” de donde venían los dobles de Martín y Fabio y, por el otro, estaba el plano de lo cotidiano donde ambos personajes hablaban de su día a día y la crisis por la que atravesaban debido a la incertidumbre que sentían entre abandonar la ciudad o no; en *Juárez Whiskey* la violencia aparecía en un segundo plano, como una música de fondo, respecto de la realidad cotidiana que habitaban los personajes. Ahora, en la novela que nos ocupa, los dos planos que coexisten en la realidad se traducen en la manera en que se representa la violencia: por un lado, tenemos los cadáveres de las ejecuciones por parte de los cárteles de droga y también los cadáveres que deja el asesino del calibre 22; por otro, tenemos símiles constantes entre los hechos violentos que acontecen en la ciudad y personajes de películas y cómics. Esto contribuye, como se verá más adelante, a describir el desencanto y la impotencia que siente Kuriaki frente al caos en el que vive la ciudad.

Ahora bien, al hablar de personajes de películas y cómics, se debe hablar de cultura pop. Tim Delaney apunta al respecto:

The term ‘popular culture’ holds different meanings depending on who’s defining it and the context of use. It is generally recognized as the *vernacular* or *people’s* culture that predominates in a society at a point in time. As Brummett explains in *Rhetorical Dimensions of Popular Culture*, pop culture involves the aspects of social life most actively involved in by the public. As the ‘culture of the people’, popular culture is

determined by the interactions between people in their everyday activities: styles of dress, the use of slang, greeting rituals and the foods that people eat are all examples of popular culture. Popular culture is also informed by the mass media²²³.

La cultura pop, entonces, se presenta como un capital cultural cuya influencia actúa de manera inmediata en las actividades cotidianas de una sociedad. Otro aspecto importante es el hecho de que la cultura pop está informada e influida por los medios de comunicación masiva. Al respecto, Delaney hace algunas consideraciones generales:

There are a number of generally agreed elements comprising popular culture. For example, popular culture encompasses the most immediate and contemporary aspects of our lives. (...) Certain standards and commonly held beliefs are reflected in pop culture. Because of its commonality, pop culture both reflects and influences people's everyday life (see eg Petracca and Sorapure, *Common Culture*). Furthermore, brands can attain pop iconic status (eg the Nike swoosh or McDonald's golden arches). However, iconic brands, as other aspects of popular culture, may rise and fall.

(...)

There are numerous sources of popular culture. As implied above, a primary source is the mass media, especially popular music, film, television, radio, video games, books and the internet²²⁴.

Según la cita, resulta casi irónico que en *La balada...* la violencia se presente como uno de los “most immediate and contemporary aspects of our lives”: es decir, un elemento más de la cultura pop, como si hablar de ejecuciones entre cárteles u homicidios se situara, al menos en muchas ciudades mexicanas, en el mismo nivel de cotidianidad que implica el intercambio de impresiones acerca de películas, música o videojuegos. Un primer ejemplo de cómo un suceso violento de *La balada...* es narrado con símiles de la cultura pop aparece desde las primeras líneas de la novela. En el siguiente fragmento, Luis Kuriaki usa términos del lenguaje cinematográfico para narrar cómo estuvo a punto de morir a manos de un sicario que lo encañona por publicar una nota sobre el tráfico de drogas en la frontera:

²²³ Tim Delaney, “Pop culture: an overview”, en *Philosophy now. A magazine of ideas* [en línea], 2007, [fecha de consulta: 10 de junio del 2016]. Disponible en: <https://philosophynow.org/issues/64/Pop_Culture_An_Overview>

²²⁴ *Idem.*

Así comienza la película.

En primer plano aparece una fotografía donde mi padre mira hacia la cámara; luego es la foto de mi madre en el jardín de nuestra primera casa, en Infonavit, un jardín como un pequeño parche verde y polvoso con un manzano torcido al centro; pronto le sigue mi hermana de dos años huyendo de la lluvia, tratando de alcanzar el zaguán. Al norte están los amplios cielos de Texas. (...)

Así llega el título de la película en letras grandes y un fondo negro que por segundos oculta lo que sucede, como si el espectador entrara en un túnel porque, a fin de cuentas, para ver una película hay que llegar al otro lado de lo que sea que tengas que llegar, de la vida misma si se quiere. Y cuando el título se desvanece, cuando llegamos al final del túnel, está el sonido crudo de los autos, el rugido de los motores, el claxon histérico de una camioneta en la distancia, una sirena abriéndose paso. Comienza la toma aérea de la ciudad en medio del desierto oscuro, donde las luces son como miles de ojos de liebres cargados de luz. Alguien me ha puesto una pistola en la nuca, alguien me dice que voy a morir, que así tiene que ser, que me lo merezco, que si no sabía que en El Diario, donde trabajo, tienen oídos, así lo dijo, pendejo, qué no sabes que en El Diario tenemos oídos. En ese momento mi vida es una película, y los héroes no aparecen. Sólo hay gente que camina por las calles destruidas del centro, evadiendo los rincones más oscuros, mujeres que hablan por teléfono sin percatarse de lo que pasa, gatos dormidos en terrazas y perros a punto de ladrar²²⁵.

De la cita anterior, se puede extraer una semántica que proviene de la cinematografía: “película”, “fotografía”, “cámara”, “título de la película”, “fondo negro”, “toma aérea”. El periodista utiliza los términos anteriores para exponer algunos de sus recuerdos como si se trataran de las escenas de una película. Así, el uso de la semántica de la cinematografía propone la metáfora “la vida es una película” y ésta, a su vez, crea el marco discursivo para la confrontación de los referentes pop vs la realidad violenta en la que vive Kuriaki: “en ese momento mi vida es una película, y *los héroes no aparecen*”. Este tipo de contraste probablemente sirva para subrayar la crudeza de la violencia sin recurrir al uso de escenas de corte *gore*: Kuriaki se resigna a lamentar que, en la película que es su vida, los superhéroes de cómics, como más adelante se verá, no existen.

²²⁵ C. Silva, *La balada*..., pp. 11-13.

Para el académico Juan Berdeja las referencias a la cultura pop funcionan en la novela de Silva como un ejercicio de resistencia:

En síntesis, lo pop hace las veces de resistencia. La utilización de los cómics como soluciones simbólicas no es algo nuevo, pero sí es llamativa la forma en que se usan como puntos nodales de crítica social. La risa y la ficción pop ya no para evitar el llanto o la dolencia del contexto extradiegético, sino para no callar (...) la realidad puesta en crisis por medio de la ensoñación pop²²⁶.

Enseguida, Berdeja ahonda sobre la manera en que se representan los efectos de la violencia en la novela, en especial el miedo:

La violencia y la lucha del lenguaje escrito para expresarla obliga a replanteamientos, acomodamientos de la lente, ambigüedades y símiles para más o menos poder representar los sentimientos de miedo. Porque urge decir lo que pasa. Una y otra vez. Ése es el verdadero *leitmotiv*: el terror indescriptible. Entonces sobreviene la técnica: lo pop, ese cúmulo de efectos estéticos por todos experimentado, vuelve como opción discursiva²²⁷.

Hasta aquí, se puede afirmar, en sintonía con las observaciones de Berdeja, que las referencias de la cultura pop funcionan como una opción discursiva; es decir, los referentes de la cultura pop pueden usarse como metáforas o símiles que sirven para describir los hechos de violencia que aparecen en *La balada...* Sin embargo, se debe tomar en cuenta que esa “opción discursiva”, como la llama Berdeja, además de representar una vía para hablar sobre la violencia, también representa una posición ideológica al respecto que no siempre es de resistencia. Es cierto que no se deja de lado el hecho de que los símiles de la cultura pop le agregan un tono irónico a la novela; sin embargo, es necesario acotar que este tono es resultado de un proceso de contraste y que los referentes no resultan irónicos por sí mismos. Por ejemplo, en dos ocasiones, el jefe de redacción de *El Diario de Juárez* le ordena a Luis

²²⁶ Juan Berdeja, “Sonrisa de lo innombrable: *La balada de los arcos dorados* de César Silva Márquez”, en *Seminario de Estudios sobre Narrativa Latinoamericana Contemporánea* [en línea], 17 de abril del 2016 [fecha de consulta: 10 de junio del 2016]. Disponible en: <http://seminariodenarrativalatinoamericana.blogspot.mx/2016/04/sonrisa-de-lo-innombrable-la-balada-de.html>

²²⁷ *Idem.*

Kuriaki que encubra las causas de muerte de los cadáveres que encuentra por la ciudad en vez de que pedirle que investigue a fondo los casos para publicar información fidedigna. El mecanismo de contraste se presenta cuando el lector, junto con Kuriaki, se da cuenta de que las causas de muerte que propone el jefe de información son absurdas frente a lo terrible del estado en que encuentran a los cadáveres. Además, las causas de muerte que propone el jefe de información provienen de películas, aspecto que, como se verá, es una característica que Kuriaki señala. Por ejemplo, una de las notas que el jefe de información le ordena redactar al periodista debe de tratar sobre zombis, un referente de la cultura pop que se hizo muy conocido a partir de varias obras famosas del director George Romero, como *Night of the Living Dead* (1968) y *Dawn of the Dead* (1978):

El jefe de información miró una de las fotografías que tenía sobre el escritorio y ladeó la cabeza, el cuerpo en ella mostraba sangre reseca alrededor de la boca (...)

Tal vez sean zombis, dijo de pronto el jefe de información.

Cómo, preguntó Luis.

Le diré a Rossana que te ayude con la nota. Un virus que despierta la ira en la gente, dijo el jefe.

Eso es una película, dijo Luis²²⁸.

En la cita anterior, resulta irónico que el propio Kuriaki deba recordarle a su jefe que “un virus que despierta la ira en la gente” y que los convierte en zombis es típico de la construcción de una película. En ese sentido, los primeros referentes que pueden venir a la mente, gracias a la respuesta de Kuriaki, son las películas *28 Days Later* (2002) y *28 Weeks Later* (2007), de Danni Boyle y Juan Carlos Fresnadillo respectivamente, donde, como se puede leer en la sinopsis que IMDb consigna para la última película, existe un “rage virus”: “Six months after the rage virus was inflicted on the population of Great Britain, the US

²²⁸ *Ibid.*, p. 42.

Army helps to secure a small area of London for the survivors to repopulate and start again”²²⁹.

Para la segunda nota, Luis Kuriaki le entrega al jefe de información un par de fotografías donde aparecen dos víctimas del asesino del calibre 22. El jefe las ve y dice: “Para estos deberíamos inventarnos un vampiro en la ciudad”²³⁰. Más adelante, el jefe le recuerda su orden a Kuriaki y termina por pedirle que ahora, en vez de hablar sobre un vampiro, use a un vengador:

Cómo vas con nuestro vampiro.
Parece que se dedica a matar violadores. Al menos tres de los cuatro lo son.
Digamos los cuatro, el jefe desvió la mirada al techo como si ahí residiera lo que tenía que decir. Tendremos que cambiar nuestra nota.
Y ahora.
Un vengador, algo así como un caballero oscuro.
Se llaman vigilantes.
El de nosotros será un vengador, porque nuestro trabajo es vender periódicos. Habla con Rossana²³¹.

En la cita, el jefe se encarga de mencionar otra vez al vampiro –que ya había sido utilizado por Silva como figura central en *Los cuervos*– y, gracias a que anteriormente quizá aludió a los zombis de películas, como los que aparecen en *28 Weeks Later*, podría pensarse que se refiere a la idea general del vampiro explotada en varias series de televisión o muchísimas películas más como, por ejemplo, *Bram Stoker’s Dracula* (1990), de Francis Ford Coppola, o *Interview with the Vampire* (1994), de Neil Jordan. Por otro lado, cuando el jefe sugiere cambiar al vampiro por un “caballero oscuro” y Kuriaki lo corrige diciéndole que se llaman “vigilantes”, enseguida puede traer a la mente la película *The Dark Knight* (2008), donde

²²⁹ Sinopsis disponible en: <http://www.imdb.com/title/tt0289043/>

²³⁰ C. Silva, *La balada...*, p. 107.

²³¹ *Ibid.*, p. 183.

Batman, el caballero oscuro, es caracterizado como “vigilante” gracias a que actúa con un código moral que rebasa las leyes que rigen al resto de los habitantes de Gotham City.

En los ejemplos anteriores se puede observar cómo Silva expone una hipérbole de los lineamientos de un diario amarillista, *El Diario de Juárez*, que “tergiversa la información, inventa noticias, resalta el morbo, incentiva la violencia y banaliza la vida social”²³². La hiperbolización está en exponer cómo el jefe de información, con tal de vender periódicos, ordena redactar notas donde aparecen zombis, vampiros o vengadores como los responsables de asesinatos; es decir, el jefe ya no se conforma con resaltar el morbo de sus encabezados, sino que también toma prestados referentes de la cultura pop para aderezar su atractivo para los lectores. Así, Silva parece señalar que la prensa amarillista “sirve tanto para ser comprada y consumida por sus lectores como para ser mirada en sus titulares”²³³.

Ahora bien, en las conversaciones con su jefe de redacción se puede apreciar cómo Luis Kuriaki se siente impotente frente a los hechos de violencia que ocurren en su ciudad. Las dos notas que le ordenan redactar exponen, como ya se dijo, la representación de la violencia mediante los referentes de la cultura pop. Este recurso también aparece en el siguiente monólogo, donde el joven periodista refiere una conversación que tuvo con sus amigos en donde comienzan a pensar en Batman:

Raymundo y Beatriz, amigos de la preparatoria, me invitaron a beber unas copas en su apartamento; (...) Al principio hablamos sobre superhéroes y llegamos a la conclusión de que Batman en verdad poseía poderes sobrehumanos.

Era millonario, tanto como para tener tres vidas. La privada, la pública y la del hombre murciélago. (...)

*Es la sombra de todos nosotros, de lo que quisiéramos hacer si no fuéramos tan cobardes. Un hombre malhecho por dentro, que se construye cada noche al salir disfrazado para moler a golpes a los malos*²³⁴.

²³² Sandro Macassi, “La prensa amarilla en América Latina”, en *Chasqui. Revista Latinoamericana de Comunicación*, 2002, núm. 77, p. 14.

²³³ *Ibid.*, p. 15.

²³⁴ C. Silva, *La balada...*, pp. 76-77.

Como se observa, el tema de la violencia aparece en contraste con una figura de la cultura pop, Batman, como si éste pudiera hacer realidad nuestras verdaderas intenciones: “moler a golpes a los malos”, según Kuriaki. De este modo, el joven periodista no refiere de manera directa la impotencia que siente frente a los hechos de violencia en su ciudad; en cambio, cifra su impotencia en la figura del hombre murciélago al considerarlo como la “sombra de todos”, una posibilidad de lo que “quisiéramos hacer si no fuéramos tan cobardes”.

Más adelante, en el mismo capítulo, Kuriaki deja a sus amigos y vuelve a su departamento para seguir escribiendo una nota sobre lo que Santos, uno de sus informantes, le contó acerca de las órdenes que recibió de parte de Óscar Núñez, su jefe. La nota trata de cómo Santos tuvo que ir a una pista de aterrizaje escondida en un campo de Fabens, Texas: “A Santos lo llamaban cada cierto tiempo para despejar la pista y cargar avionetas con mercancía. Pasaban un par de meses cuando lo volvían a llamar. Excepto en noviembre que limpió el campo un sábado y Núñez le pidió repetir el trabajo el lunes con el triple de la mercancía”²³⁵.

La historia es relevante para Kuriaki porque Santos le cuenta cómo en esa ocasión tuvo que entregar la droga a un avión Jumbo liderado por un militar: “Un hombre alto y uniformado apareció por la rampa. Vamos, gritó en un español un tanto forzado, vámonos, gritó de nuevo (...) Subieron la mercancía”²³⁶. Después de escuchar la historia, Kuriaki hace un borrador sobre ésta y lo retoma el día en que vuelve a su departamento después de visitar a sus amigos:

*Al regresar a casa encendí la computadora.
Qué haces, me preguntó Samuel.*

²³⁵ *Ibid.*, p. 73.

²³⁶ *Ibid.*, p. 74.

Voy a sacudir el avispero, le dije, y abrí la nota que tenía a medias sobre Oscar Núñez.
Aquí no existe Batman, le dije, y me levanté por un vaso de bourbon.
Terminé la nota y se la envié a mi jefe.
A los diez minutos me llamó.
No va a salir, me dijo. De inmediato supe que a pesar de ser las tres de la madrugada se estaba comiendo un burrito.
Tiene que salir, le espeté.
Esto es la boca negra de un perro rabioso.
Es mi cuello.
Es el de todos.
Sabes que no es cierto.
No sabes nada, Luis.
Tienes que ver con ellos.
Luis, tengo que ver con todos.
Haz que salga.
La línea quedó muda un momento.
Okey, Luis, saldrá, pero la ajustaré. Le pediré a Rossana que me ayude.
(...)
Luego me colgó, pero mi teléfono volvió a sonar unos minutos después.
Yo no tengo nada que ver con esto, lo sabes.
Si tú lo dices.
Luis, en cuanto colguemos le llevaré la nota a Patricio, saldrá sin nombre, pero saldrá.
Aquí no existe Batman, le dije, y fue todo²³⁷.

En la cita, Kuriaki dice dos veces la frase “Aquí no existe Batman” como si de esa manera contrastara la vulnerabilidad de su ciudad con la falta de justicia. Así, el joven periodista también subraya nuevamente cómo la violencia que arrasa con su ciudad descarta de inmediato la existencia de un superhéroe que pueda salvarla: al saber que no existen los superhéroes en Ciudad Juárez, tal como dijo al inicio de la novela, cuando le apuntaban con una pistola, Kuriaki sugiere que sólo le queda a él llevar a cabo la labor de decir la verdad, publicar su nota sobre la entrega de la droga en Fabens, como si de esa manera realizara un acto heroico.

²³⁷ *Ibid.*, pp. 80-81.

Ahora bien, antes de mandar la nota a *El Diario de Juárez*, el joven periodista habla con el fantasma de su amigo Samuel, el yonqui que aparece decapitado al inicio de la novela: “Pensé que tal vez yo no tengo la habilidad para escucharlo, tal vez Samuel era como los Jedi y había logrado comunicarse desde la inmortalidad conmigo, un simple hombre. Samuel era el superhéroe. Y tal cosa me hizo sentir derrotado, por eso no escuchaba a los demás muertos, sólo a él”²³⁸. En la cita, se puede apreciar cómo Kuriaki una vez más cita un referente de la cultura pop cuando menciona que es posible que su amigo sea como los Jedi, una especie de caballero de la saga de *Star Wars* de George Lucas. Para el joven periodista, su amigo Samuel es un superhéroe mientras que él es un “simple hombre”. Este contraste lo hace sentir derrotado, ya que subraya su incapacidad para hacer algo más allá de su condición de periodista que publica una nota para denunciar un episodio más del tráfico de drogas en la frontera.

La publicación de la nota tiene como consecuencia el secuestro de Kuriaki donde unos hombres lo amenazan de muerte, como se puede ver al inicio de la novela. En los días posteriores al secuestro, el periodista tiene un monólogo donde vuelve a utilizar un referente de la cultura pop para describir cómo se siente:

*El último sábado de diciembre, mientras Rebeca cuidaba de mí, El Diario reportó un muerto más en Ciudad Juárez. A Santos lo encontraron al lado de la preparatoria Altavista, cerca del Río Bravo. Le abrieron la garganta y por ahí le sacaron la lengua, que le colgaba como un corbatín. Hasta entonces me sentía traicionado por todos mis compañeros del periódico. Por Morena y por mi jefe. Era como si estuviera en medio de la película The Thing, donde cualquiera podía ser el monstruo disfrazado de persona*²³⁹.

Kuriaki se siente traicionado porque sabe que alguien en *El Diario* reveló que él era el autor de la nota donde se hablaba sobre el cargamento de droga en Fabens. Esta suposición viene

²³⁸ *Ibid.*, p. 77.

²³⁹ *Ibid.*, p. 126

de la frase que sus secuestradores le gritan: “Eres un pendejo. No sabes que tenemos ojos en *El Diario*”²⁴⁰. Ahora bien, gracias a que sabe que alguien reveló su nombre, compara su estado de paranoia con el del argumento de la película *The Thing* (1982), de John Carpenter, “donde cualquiera podía ser el monstruo [la cosa que] disfrazado de persona” asesinó, uno por uno, a un grupo de científicos en una base de la Antártica. El periodista, con esta nueva comparación, hace hincapié en el miedo y la desconfianza que siente respecto de sus compañeros de trabajo, además de reiterar el hecho de que sigue comparando su vida con películas. Hacia el final de la novela, el personaje vuelve sobre el símil mencionado:

*Mientras, la película continúa, yo me levanto todos los días y siento esa ansia y miro el buró en la esquina y antes de hacer cualquier cosa, me baño y salgo a recorrer las calles y por las noches visito a Rossana. Los superhéroes siguen sin aparecer y sin solucionar el mundo. Sé que en algún lugar Rebeca estará durmiendo o pensando en las cosas que hizo en Ciudad Juárez. Luego, la noche regresa para comenzar de nuevo la faena. Despertarse, recorrer las calles y acostarme con Rossana. Ver muertos en las esquinas, incendios*²⁴¹.

Después de volver a comparar su vida con una película, el periodista subraya, por última vez, su queja de que los superhéroes, y la justicia que impartirían, nunca aparecen en Ciudad Juárez. Por esto, como se expuso en el apartado anterior, el periodista espera, o se resigna a esperar, a que “un día, el pavimento y las banquetas volverán a ser amarillas, se impondrá de nuevo el polvo que ya reclama su espacio”. Esto sólo reitera la fatalidad que se cierne sobre Juárez según las apreciaciones de Kuriaki.

Ahora bien, a diferencia del periodista, el agente Pastrana no utiliza referentes de la cultura pop para subrayar el desamparo de Ciudad Juárez frente a la violencia de los cárteles. A diferencia de Kuriaki, Pastrana refiere la violencia sin mediaciones de referentes como Batman que, de alguna manera, hacen más digeribles los sucesos de violencia narrados:

²⁴⁰ *Ibid.*, p. 110.

²⁴¹ *Ibid.*, p. 222.

Durante los seis años había visto cosas muy raras en esta ciudad. Si en el Sotavento estaban los brujos, por estas tierras lo que menos necesitaba la gente era magia. Aquí no había sino cosas físicas que mataban. Los duendes y todas esas mamadas que su abuela alguna vez pudo ver eran cosas de niños, comparadas con las cabezas de cochinos sobre los cuerpos y las niñas enterradas en tambos de cemento y los cuerpos destrozados en lotes baldíos²⁴².

Como se puede observar en la cita, el agente considera que los crímenes de los cárteles inspiran un terror que rebasa cualquier tipo de miedo que pueda causar un hecho sobrenatural; así, el agente opone los “duendes” y la “magia” a las ejecuciones y demás crímenes, “cosas físicas que mataban”, por parte de los cárteles. Esta actitud, como se ha mencionado, señala que Pastrana está configurado con un carácter diferente al del periodista: donde éste aún se queja de que los superhéroes no aparecen para solucionar los problemas del mundo, el agente da por hecho que debe enfrentarse solo al caos de Ciudad Juárez. Podría decirse, entonces, que ambos personajes enfatizan, a su modo, la vulnerabilidad de la ciudad frente a la violencia que la asola: el periodista lo hace cuando afirma que “aquí no existe Batman”, mientras que el agente, a su vez, dice “lo que menos necesitaba la gente [de Juárez] era magia”.

Por último, queda tomar nota de una comparación que hace Esteban Azueta, un ladrón xalapeño, para describir el carácter de Pastrana:

Como policía era un hombre temerario. Los ladronzuelos por un tiempo lo llamaron el Terminator. El mote se le ocurrió a Esteban Azueta, un pobre diablo que vivía en la circunferencia de Xalapa, rumbo a Banderilla, y que cometía pequeños robos en los barrios vecinos. Cierta día, sin mucho que hacer, mientras caía un aguacero tremendo, puso la película del robot asesino en la videocasetera. En vez de hacerle gracia el parecido entre el agente Pastrana y el verdugo encarnado por Schwarzenegger, tragó saliva y muy serio se quedó en su lugar hasta que los créditos rodaron en la pantalla. El parecido entre Schwarzenegger y el agente Pastrana era poco, mientras el primero era muy alto, el segundo no pasaba del metro setenta, sin contar el color de la piel. Pero el gesto, sin duda alguna, era el mismo. Ninguno de

²⁴² *Ibid.*, p. 41.

los dos reía. Y ninguno se tentaba el corazón para nada. Esteban Azueta lo sabía en carne propia²⁴³.

La comparación entre Terminator, el personaje protagonista de *The Terminator* (1984), de James Cameron, y el agente Pastrana, resulta elocuente porque ejemplifica, una vez más, cómo Silva utilizó un entramado de referentes de la cultura pop para darle realce a la representación de la violencia. En la cita anterior, se puede ver cómo Pastrana, según Azueta, tiene el mismo gesto del “verdugo encarnado por Schwarzenegger”, lo que es subrayado cuando más adelante el mismo ladronzuelo recuerda algunos episodios de violencia que involucran al agente:

Un par de meses atrás, a principios de mayo, tuvo la mala suerte de toparse con el agente sobre la avenida Xalapa, el muchacho iba cargando un bolso negro cuando una patrulla lo detuvo. Pastrana se apeó y con la macana señaló la bolsa. Esteban Azueta sonrió y le dijo que no traía nada. El agente Pastrana abrió la puerta del pasajero del auto e hizo subir al joven. Acaso se había merecido aquella golpiza. Apenas si pudo sacar algo de la casa robada. Después de la tunda sin escrúpulos lo llevó a la estación de policía, de la cual salió a las pocas horas, pero de su casa no se pudo mover por un mes completo. La pierna derecha lo podía constatar. Luego se enteró de que a otro camarada le había roto la mandíbula. A otro más le había fracturado las piernas y a otro lo había enterrado vivo. Lo sabía por el amigo de un amigo. Pero el mote de Terminator se le quedó al agente durante un par de años, después de que Esteban Azueta vio la película. Luego fue suficiente con su apellido. Si escuchabas que Pastrana estaba sobre tus talones, era mejor dejar el negocio por un par de meses, hasta que los rumores pasaran²⁴⁴.

Hasta aquí, se puede decir que Silva eligió tomar la cultura pop como una especie de asidero para señalar la violencia. Ya se dijo al inicio del apartado que el uso de símiles de superhéroes y películas configura un entramado de referentes en la novela; este entramado, entonces, incide directamente en la manera en que el lector percibe la violencia como si se tratara de un elemento más de la cultura que los medios de comunicación masiva han popularizado. Entonces, resulta terrible caer en la cuenta de que Kuriaki asimiló los hechos violentos que

²⁴³ *Ibid.*, p. 49.

²⁴⁴ *Ibid.*, pp. 49-50.

sucedan en Juárez en un discurso donde sabe que se necesitan de superhéroes para “moler a golpes a los malos”. Esta actitud describe la impotencia del personaje y, al mismo tiempo, identifica al lector con referentes inmediatos como Batman o un Jedi; los lectores, junto con el periodista, podrían resignarse a que es imposible la aparición de un superhéroe o algún otro personaje con poderes sobrehumanos que detenga los embates de la violencia originada por el narcotráfico.

Ahora bien, existe otro aspecto de la novela donde los referentes de la cultura pop no sólo son un entramado de referentes, sino que también aparecen como personajes. Esto se verá en el siguiente apartado.

5.4. MÁS FORMAS DE CUESTIONAR LA HISTORIA: MÁS REFERENTES DE LA CULTURA POP

En el último apartado del análisis de *Juárez Whiskey* se comentó cómo Silva utilizó dos historias apócrifas que tenían como protagonistas a Janis Joplin y a Mickey Rourke. En *La balada...* se repite la inclusión de historias apócrifas quizá con la intención de seguir subrayando el carácter discursivo de la historia para equiparlo con el de la ficción. En este caso, el autor optó por incluir tres historias apócrifas cuyos protagonistas son personajes de la cultura pop y, además, implementó el comentario a un manifiesto inexistente que hace de *Jackass*, el *reality show* de bromas extremas donde sus participantes se auto infligían daño y que era liderado por John Clapp, mejor conocido como Johnny Knoxville, un colectivo.

La primera historia corresponde a la búsqueda que Maurice McDonald, uno de los dos hermanos fundadores de la famosa franquicia de comida rápida que lleva su apellido, emprende para encontrar al Asesino de Los Arcos, el asesino serial que alimenta a sus víctimas con hamburguesas antes de matarlas con un bate amarillo:

El asesino, después de alimentar a sus víctimas con hamburguesas, las golpeaba hasta la muerte con un bate color amarillo que él mismo pintó. Cometió seis asesinatos antes de que dieran con él.

Maurice McDonald, el hermano menor, siempre estuvo al tanto de tal atrocidad. La policía no comentó el hallazgo de las hamburguesas. Sin embargo, un joven reportero del *Chicago Tribune*, Louis Connor, se comunicó con McDonald para pedir su opinión al respecto. No lo puedo creer, fueron las primeras palabras de Maurice. Y a sus casi sesenta años de edad, decide viajar a Chicago para entender lo que está sucediendo. Su hermano le pide que no lo haga, pero él niega con la cabeza y se marcha. Insta al joven reportero a no publicar nada sobre las bolsas de hamburguesas y los cadáveres, que espere un poco más²⁴⁵.

Al principio del capítulo, se da una fecha falsa sobre el año en que Ray Kroc compra la franquicia a los hermanos McDonald: el narrador consigna el año 1971, cuando en realidad sucedió en 1961²⁴⁶: “En 1937, los hermanos McDonald, Maurice y Rick, en Pasadena, California, abren su primer restaurante de hamburguesas. En 1971, lo venden a Ray Kroc, su socio. Aparte de no coincidir del todo con las ideas de Kroc, decidieron disfrutar tranquilamente de su vida”²⁴⁷.

El año falso, como en *Juárez Whiskey* se hizo con las fechas que aparecen en las anécdotas de Joplin y Rourke, tiene la función de señalar de manera más explícita cómo un dato de la historia oficial de la franquicia de hamburguesas se modifica en cuanto entra en el plano de la ficción. La novela toma referentes de la historia para implementarlos en su discurso y así, como se apuntó antes según McHale: “Official history is presented as a form of fiction, (...) Conversely, fiction, even fantastic or apocryphal or anachronistic fiction, can compete with the official record as a vehicle of historical truth”²⁴⁸. Para subrayar el procedimiento anterior, Silva modificó más datos sobre la historia: el narrador omnisciente

²⁴⁵ *Ibid.*, pp. 28-29.

²⁴⁶ Para más información al respecto, se puede consultar la línea del tiempo que registra los acontecimientos de la franquicia en su página oficial: http://www.aboutmcdonalds.com/content/mcd/our_company/mcdonalds-history.html

²⁴⁷ *Ibid.*, p. 28.

²⁴⁸ B. McHale, *op. cit.*, p. 90.

de *La balada...* también consigna el año 1971 como en el que el Ku Klux Klan incendió un autobús de los *Freedom Riders*, cuando en realidad tal hecho sucedió en 1961²⁴⁹. Por supuesto, falsear el año funciona como el preámbulo para introducir dos elementos apócrifos más: la aparición de bolsas de McDonald's en el primer plano de la fotografía del autobús en llamas y la atribución de la fotografía a Rita Wolf (Calcuta, 1960), una actriz reconocida por su trabajo en el teatro y algunas series televisivas como *Law & Order* y *The Good Wife*:

El 14 de mayo, en Alabama, el Ku Klux Klan incendia un autobús de los llamados *Freedom Riders*, y los activistas que luchaban contra la segregación de los autobuses públicos son secuestrados y apaleados. En el lugar del rescate se encontraron varias bolsas de papel estraza con el distintivo de las hamburguesas de los arcos dorados. La fotografía de Rita Wolf, una de las víctimas, apareció en un diario de Mississippi que le dio la vuelta a Estados Unidos. En primer plano se encuentra ella de espaldas y en segundo plano aparecen las bolsas de papel con los arcos impresos²⁵⁰.

La segunda historia apócrifa se cifra en el manejo de una “zona oscura” en la historia del asesinato de Sharon Tate: Susan Atkins (San Gabriel, California, 1948 – 2009, Central California Women's Facility, Chowchilla, California), miembro de La Familia Manson, sostiene un diálogo ficticio con Sharon Tate (Dallas, Texas, 1943 – 1969, Benedict Canyon, Los Angeles), la actriz y ex esposa del director Roman Polanski, antes de asesinarla:

Ahora Sharon estaba atada a una silla y un grupo de drogadictos e ignorantes la mataría. Eso era la vida real y eso tenía que suceder. Lloraba, y Susan Atkins, de apenas veintiún años de edad, le hablaba al oído, le decía que serían famosas, que dejarían un gran legado, el mundo no cesaría de hablar de Sharon Tate. También le dijo, en algún momento, ahogando su propio llanto, que su propia vida sería terrible, confinada a un cáncer que la iría desmembrando lentamente. Así lo había soñado. Así sería escrito. Susan y Sharon unidas para siempre, dijo, y agregó que no la tenían fácil, entonces Sharon cerró los ojos²⁵¹.

²⁴⁹ Para más información sobre este episodio de la historia, se puede consultar: <http://www.history.com/topics/black-history/freedom-rides>

²⁵⁰ C. Silva, *La balada...*, p. 28.

²⁵¹ *Ibid.*, pp. 59-60.

La profecía de Atkins se cumple: la mujer murió en el 2009, víctima de cáncer y con una pierna amputada. Por otro lado, como ya se mencionó, se puede decir que tal diálogo es producto de la ficción gracias a que no existe ningún registro respecto de lo que le dijo Atkins a Tate antes de asesinarla²⁵², lo que le permite al autor introducir la conversación entre ambas en una “zona oscura”: ese intervalo de tiempo en el que Susan y Sharon se encontraron cara a cara aquella noche de verano de 1969.

La tercera historia apócrifa cuenta la enemistad que tienen Billy Mitchell (Holyoke, Massachusetts, 1965) y Steve Wiebe (Seattle, Washington, 1969), *gamers* profesionales:

A Billy Mitchell, campeón en Pac-Man, se le atribuyen 157 varios récords mundiales en videojuegos: Centipede, Donkey Kong y Donkey Kong Jr., los cuales en distintos momentos le han sido arrebatados por un tal Steve Wiebe.

En varias ocasiones en las que Billy Mitchell se presentó en El Paso, Rossana aprovechó para cruzar el puente y entrevistarle en el Chilli's de la calle Mesa, cerca de la Interestatal I-10. Era delgado como un palillo y no bebía alcohol. En febrero de 2011 sufrió una crisis nerviosa por el acoso continuo del *señorito* Wiebe, como lo llamaba Billy Mitchell. Lo retaba constantemente a través de diarios y noticieros para confirmar que él era mejor en Galaxy, Moon Patrol y Burger Time (...)²⁵³

Una película famosa acerca de la rivalidad entre Mitchell y Wiebe es *The King of Kong: a fistful of quarters* (2008), del director Seth Gordon, donde se retrata el carácter de ambos *gamers* con el fin de narrar la historia de cómo Wiebe le arrebató el récord mundial de Donkey Kong a Mitchell:

In the early 1980s, legendary Billy Mitchell set a Donkey Kong record that stood for almost 25 years. This documentary follows the assault on the record by Steve Wiebe, an earnest teacher from Washington who took up the game while unemployed. The top scores are monitored by a cadre of players and fans associated with Walter Day, an Iowan who runs Funspot, an annual tournament. Wiebe breaks Mitchell's record in public at Funspot, and Mitchell promptly mails a controversial

²⁵² Para más información sobre Atkins, se pueden consultar: <http://www.biography.com/people/susan-atkins-20902401>, <http://www.latimes.com/local/obituaries/la-me-susan-atkins26-2009sep26-story.html> y <http://jezebel.com/5334444/the-manson-family-women-40-years-later>

²⁵³ C. Silva, *La balada...*, p. 157.

video tape of himself setting a new record. So Wiebe travels to Florida hoping Mitchell will face him for the 2007 Guinness World Records²⁵⁴.

A pesar de que existe el documental mencionado, en *La balada...* se cuenta *otra* historia donde Wiebe *acosa* a Mitchell persiguiéndolo por ciudades de Estados Unidos. Además, en el mismo capítulo, Mitchell le concede dos entrevistas a Rossana, la compañera de trabajo de Kuriaki. En la primera entrevista, le cuenta un sueño: “Tengo un sueño recurrente donde Wiebe desconecta la maldita máquina de Centipede, justo cuando estoy por llegar a los nueve millones de puntos, le dijo a Rossana alguna vez. Rossana trató de reconfortarlo”²⁵⁵. En la segunda, desmiente un intento de suicidio a causa del acoso de Wiebe:

En 2012, por el *New York Times* se enteró de un intento de suicidio con pastillas para dormir por parte del jugador.

Ella lo llamó y él desmintió la noticia.

No es eso, fue una prescripción errónea, argumentó, gracias por llamar²⁵⁶.

Estas entrevistas son relevantes en la medida en que confirman el uso de otro de los recursos narrativos de la novela posmoderna: la interacción de un personaje famoso, una celebridad del mundo de los videojuegos en este caso, con Rossana, una periodista ficticia de *La balada...* Esto, como dice McHale, viola los límites entre ambos mundos:

Obviously because the bandying about of celebrities’ names holds a certain appeal for readers; it has the scent of scandal about it. And what, exactly, is the source of the scandal? Ultimately, its source is *ontological*: boundaries between worlds have been violated. There is an ontological scandal when a real-world figure is inserted in a fictional situation, where he interacts with purely fictional characters, as in Apple’s “Understanding Alvarado,” in which Castro pitches in a fictional baseball game whose prize will be the retired Cuban star of American baseball, Achilles “Archie” Alvarado, a fictional character²⁵⁷.

²⁵⁴ Sinopsis disponible en: <http://www.imdb.com/title/tt0923752/>

²⁵⁵ C. Silva, *La balada...*, p. 158.

²⁵⁶ *Ibid.*, p. 159.

²⁵⁷ B. McHale, *op. cit.*, p. 85.

Silva logra el efecto señalado en la cita con su historia apócrifa sobre los *gamers*: esa especie de escándalo que existe al conjurar los nombres de celebridades para introducirlos en el terreno de la ficción. Por supuesto, ya había utilizado el mismo recurso en *Juárez Whiskey*, la diferencia aquí radica en que Billy Mitchell *interactúa* con uno de los personajes de *La balada...* mientras que en la novela anterior ni Rourke o Joplin lo hace.

Por último, está la historia apócrifa sobre *Jackass* (2000-2002). El teniente Álvaro Luna, encargado de investigar una fosa de cadáveres ubicada en una casa abandonada, usa a Johnny Knoxville como fuente de inspiración:

Álvaro Luna siempre quiso ser policía. Era alguna forma de hacer justicia, pero entre más tiempo pasaba, más se alejaba de la idea romántica que tenía sobre hacer el bien. Sin embargo, como una planta vieja, ya había echado raíces. Alguna vez vio el programa de *Jackass*, y a la primera Johnny Knoxville lo atrapó. Siendo sincero, de alguna manera ser policía era ser un *jackass*. Dos veces le habían disparado; la primera sucedió apenas al mes de ingresar al cuerpo, la segunda, un sábado por la noche mientras correteaba a un sospechoso por las calles de la Chaveña. En otra ocasión, para sobrevivir a una tercia de maleantes tuvo que saltar del tercer piso de un edificio hacia un contenedor de basura. Hacía poco le había pedido a un preso, con las manos esposadas a la espalda, que manejara una bicicleta, si lograba recorrer una ruta determinada, lo dejaría libre. Pero la ruta era demasiado difícil para lograrlo y sólo hizo que el preso, un raterillo, se rompiera un brazo. Él sabía que Philip John Clapp, el verdadero nombre de Johnny Knoxville, era un artista²⁵⁸.

La consideración de Knoxville como un artista es el preámbulo para exponer el hecho de que existe un manifiesto firmado por Johnny Knoxville donde explica que *Jackass* es un colectivo que considera sus bromas extremas como *performances*:

Dejarse morder la tetilla derecha por un lagarto o ser lanzado dentro de un escusado portátil, lleno de excremento, significaba una cosa más allá de una travesura. Lo discutí con amigos. Luego, un rayo de luz aclaró cualquier duda. En Internet, dos años atrás, localizó un largo manifiesto firmado por Knoxville, un viejo escrito donde ponía en claro las razones plausibles por las que él y su colectivo realizaban dichos actos. Las razones: ejemplificar la represión del mundo y la violencia de nuestros tiempos. El documento citaba a Jack Kerouac, la novela *El club de la pelea* del escritor Chuck Palahniuk, un libro de Bukowski, y sobre todo a Chris Burden. Luego, la página fue borrada.

²⁵⁸ C. Silva, *La balada...*, p. 193.

Desde entonces, Álvaro Luna se volvió mejor policía. Antes de lanzarse sobre alguien o atravesar un callejón oscuro donde le disparaban desde el otro extremo, se preguntaba: Esto haría Johnny Knoxville²⁵⁹.

El manifiesto que explica las intenciones estéticas de *Jackass* se puede leer como una historia apócrifa porque, del mismo modo que la ficción entra en las zonas oscuras de la vida de Maurice McDonald, Susan Atkins, Sharon Tate, Billy Mitchell y Steve Wiebe, el lector puede consultar un origen diferente del programa:

Knoxville says becoming a father inspired him to pursue his career seriously. His early work was brief and largely unseen: He appeared in fast-food and soft-drink commercials and wrote a novel that was never finished. "I just wanted to be something," he has said. "I probably didn't have the greatest plan, in hindsight. Which was none."

At that time, Knoxville also had an idea to write an article in which he tested self-defense equipment on himself. He pitched the concept to a number of magazines until his idea was accepted by the skateboarding publication *Big Brother*, on the condition that he also videotape his experiments. The resulting footage included Knoxville being doused with pepper spray, shocked with a stun gun and Tasered. For his grand finale, he shot himself at point-blank range with a .38 caliber Smith & Wesson while wearing a bulletproof vest. His antics eventually made their way onto the desks of MTV executives, and with the support of director Spike Jonze, the music network gave Knoxville and his team money to create a television pilot²⁶⁰.

En las cuatro historias anteriores se utilizan, como se ha señalado, estrellas de la cultura pop como protagonistas de situaciones ficticias. El procedimiento por el cual se implementan en la ficción consiste en hacer evidentes las contradicciones en las “zonas oscuras” de la vida de los personajes, a diferencia de cómo trabaja con estas zonas la novela histórica clásica, según señala McHale:

The “dark areas” are normally the times and places where real-world and purely fictional characters interact in “classic” historical fiction. Hrushovski observes that temporal references in fiction are often left “floating”: we are given the day of the week on which an event supposedly transpires, but not the exact date, or the decade and month but not the exact year, and so on. This, says Hrushovski, is a mark of

²⁵⁹ *Ibid.*, p. 194.

²⁶⁰ Biography.com Editors, “Johnny Knoxville Biography”, [fecha de consulta 10 de junio del 2016]. Disponible en: <www.biography.com>.

fictionality; more specifically, it creates a convenient dark area and allows the novelist some freedom to improvise²⁶¹.

Dicho lo anterior, vale la pena recordar que en *La balada...*, como en *Juárez Whiskey*, Silva prefirió hacer visibles las anécdotas apócrifas de la novela al implementar contradicciones respecto de los sucesos históricos que narra: la consigna de los años, descripciones de fotografías, diálogos y hasta la creación de un documento apócrifo sirvieron para que se señalaran en *La balada...* los recursos que buscan cuestionar los límites entre historia y ficción al considerarlos ambos como discursos. El resultado: la eliminación de una jerarquía que supedita la ficción a la historia; ahora, como se ha expuesto, la historia se presenta tan susceptible de ser falsificada, tanto como la ficción es susceptible de convertirse en historia²⁶². Este planteamiento, como se señaló en el capítulo correspondiente a *Juárez Whiskey*, recuerda a las observaciones de White respecto de cómo la historia, al ser considerada un discurso, es susceptible de ser cuestionada ya que utiliza, incluso, varios de los recursos de la ficción para elaborar los relatos que refieren sucesos históricos.

En suma, en *La balada...*, según se ha visto, se perfilan algunos recursos de la novela negra; además, se incluyen historias apócrifas sobre personajes de la cultura pop para señalar, como se ha visto, los puntos de contacto entre la historia y la ficción. A diferencia de las novelas anteriores de Silva, el tema de la violencia se presenta ya en un primer plano de la historia: es como si el vampiro que nunca aparece en *Los cuervos*, la “otra orilla” que amenaza la vida de los personajes de *Una isla sin mar*, y la mención intermitente de la violencia de los cárteles en *Juárez Whiskey*, se hubieran desbordado en *La balada...* para dar lugar a hombres cuyas cabezas fueron reemplazadas por las de cerdos, o que portan sus

²⁶¹ B. McHale, *op. cit.*, p. 87.

²⁶² *Ibid.*, p. 90.

lenguas como corbatines que asoman por su garganta, o crímenes cuyos responsables deben ser encubiertos por zombis o vampiros que ocupan los titulares del *Diario de Juárez*. Así, la violencia aparece en esta novela, aunque siempre mediada, como se pudo ver, por referentes de la cultura pop que le permiten asimilarla: la violencia, de cualquier modo, se presenta en forma de actos terribles que se insertan en una realidad cotidiana incapaz de mantenerlos a raya. En *La balada...* se expone de manera abierta lo que se mantenía reticente en las novelas que la preceden: “Aquí Batman no existe”, dice Luis Kuriaki, y su sentencia enfatiza las condiciones que experimenta Juárez y más de una ciudad de México.

Asimismo, también se tomó en cuenta que la influencia del cine en esta novela no resulta tan explícita como en las novelas posteriores del autor; debido a esto, la discusión en torno a los referentes de la cultura cinematográfica se subrayó sólo en las novelas posteriores.

Conclusiones

Cada una de las novelas analizadas en esta tesis presenta recursos literarios que perfilan tanto su estructura como una posibilidad de interpretación. En *Los cuervos*, por ejemplo, se pudo observar cómo el uso de narradores homodiegéticos y heterodiegéticos estaba en función del ocultamiento de Pedro: la autoridad de las instancias narrativas se veía mermada por su multiplicidad y esto contribuía a diseminar más dudas sobre la existencia del vampiro. Así, la identidad del responsable de los asesinatos de las mujeres permanece como un enigma que añade tensión a la obra. Además, el hecho de que en la novela no se mencione el nombre específico de la ciudad donde transcurren los hechos, ni el año, hace que sus posibilidades de interpretación escapen al encasillamiento que podría señalarla como una obra sobre los feminicidios en Ciudad Juárez. Esta afirmación, probablemente, dependa más del uso de herramientas de la crítica cultural y la interpretación resultante de más análisis literarios. Tal labor no se llevó a cabo aquí porque implicaría la escritura de una tesis completamente diferente, aunque la posibilidad de hacerla no está descartada.

En *Una isla sin mar*, el cuento de los detectives duplicados que escribe Fabio, el amigo del protagonista, sienta las bases para las múltiples referencias que se harán a esa “otra orilla” que habitan los dobles de los personajes. Así, la aparición de los *doppelgängers* se presenta como un guiño para señalar la crisis emocional por la que atraviesan Martín y Fabio ante la incertidumbre entre irse o quedarse en Ciudad Juárez. En la novela, entonces, se presenta una interesante combinación entre el uso de elementos de la literatura fantástica y la exploración de la dimensión emocional de los protagonistas, ya que estos siempre sospechan con miedo que pueden ser los “ecos” de otros hombres.

Juárez Whiskey se organiza a partir de la presentación en segundo plano de la violencia de los cárteles del narcotráfico. Esta constante hace que la novela escape a la clasificación de “narcoliteratura”; además, otro aspecto que la exime de esa etiqueta reside en el hecho de que en su primer plano narrativo siempre se habla sobre la vida cotidiana de Carlos, el protagonista. De este modo, se presenta la vida en apariencia apacible de Carlos, cuyas fallidas relaciones con algunas mujeres se entretajan con su dolor de muelas y el propio dolor de Ciudad Juárez a raíz del impacto de la narcoviolencia. Asimismo, el autor incluyó historias apócrifas sobre personajes de la cultura pop para discutir algunos puntos de contacto entre la historia y la ficción, aspecto en el que ahonda en su siguiente obra.

Por último, *La balada de los arcos dorados* aparece en la novelística de Silva como la única obra, hasta ahora, en la que elige la práctica de las fórmulas de la novela negra. Sin embargo, como se señaló en el capítulo correspondiente, el autor introdujo variaciones en el diseño típico de los personajes que utiliza inspiradas, a su vez, en las variaciones que hace del género negro Cormac McCarthy en *No es país para viejos*. Además, a diferencia de la novela anterior de Silva, la violencia aparece representada en el primer plano de *La balada...*, aunque siempre asimilada a través de un entramado de referentes de la cultura mediática. También, en esta obra se incluyen personajes de la cultura pop que protagonizan algunas historias apócrifas que, como en la novela precedente, señalan el hecho de que historia y ficción tienen varias similitudes que abrevan del uso de recursos literarios, tales como la organización de las fases de un relato común a ambas, según lo señaló Hayden White.

Como se puede apreciar, las cuatro novelas de César Silva se organizan según una constante que suscribe avatares de la violencia cifrados de manera particular en cada obra: desde *Los cuervos*, con el vampiro que nunca aparece, hasta *La balada...*, donde los asesinatos de violadores y los efectos de la violencia de los cárteles de droga son explícitos

aunque, como se ha señalado, asimilados a través de referentes de la cultura pop. En el inter entre estas dos obras están *Una isla sin mar* y *Juárez Whiskey*: la primera, como *Los cuervos*, vuelve sobre la creación de un segundo plano de la realidad que se presenta a modo de amenaza para la vida de los personajes; en la segunda, aparece el tema del narcotráfico como si se tratara del sustituto de ese otro plano alterno que aún se presenta como una amenaza. Esto podría caracterizarse como un desplazamiento: desde la incidencia de los elementos de la literatura fantástica, como el vampiro o los dobles, en *Los cuervos* y *Una isla sin mar* respectivamente, hasta llegar al planteamiento de un código realista que sustituye vampiros y dobles por la violencia de los cárteles de droga en *Juárez Whiskey* y *La balada...*

En suma, a partir de la creación de otro plano de la realidad que amenaza a los personajes en el plano de lo cotidiano, el autor diseñó, según avanzaba su obra, una representación de la violencia que en sus novelas más recientes ha encontrado su correlato en el narcotráfico.

Ahora bien, la inclusión de historias apócrifas sobre estrellas de la cultura mediática en *Juárez Whiskey*, o la representación de la violencia mediada por referentes de la cultura pop en *La balada...* sugieren más posibilidades de estudio sobre la obra. Por ejemplo, la revisión del uso constante de elementos de la cultura pop y la manera en que configuran la percepción del mundo de los personajes. Asimismo, podría ahondarse en la relación de *La balada...* respecto de las características que comparte o no con el *corpus* de novelas negras escritas por mexicanos desde aquella especie de “boom” de la literatura del norte a finales de los 90. Ambas propuestas podrían dar lugar a nuevas tesis y, para dedicarles la atención debida, es mejor considerarlas como temas individuales en investigaciones posteriores.

Respecto de la literatura del norte, podría ampliarse su estudio según un enfoque que ahonde en la colección Letras de la República: la revisión de sus índices, el seguimiento a la

trayectoria de los autores antologados, la búsqueda de proyectos editoriales parecidos, etc. Por otro lado, también se podría estudiar la formación literaria de algunos autores de la literatura del norte y medir el impacto de los talleres literarios que el INBA instituyó en varios estados de la república con la participación de Miguel Donoso Pareja durante la década de los 70. La investigación sobre la historia y los integrantes de estos talleres puede ser el hilo conductor que revele los puntos de contacto en la formación literaria de varios escritores que hoy tienen reconocimiento por parte de la crítica, como el novelista potosino David Ojeda (San Luis Potosí, 1950), ex alumno de Pareja; o el poeta Jorge Humberto Chávez (Ciudad Juárez, 1959), que fue alumno de Ojeda cuando éste importó la dinámica del taller literario de Donoso a Ciudad Juárez, y que a su vez ha formado a escritores considerados parte de la literatura del norte, como César Silva, el poeta Édgar Rincón Luna y la poeta Dolores Dorantes, entre muchos otros.

Por último, queda desear que la obra de Silva crezca y se continúe estudiando bajo la premisa de la heterogeneidad de las obras de la literatura del norte, una propuesta que nos ayuda a eludir muchos prejuicios al leer autores contemporáneos.

Bibliografía

“Acuerdo que crea la Unidad del Programa Cultural de las Fronteras, adscrita a la Subsecretaría de la Cultura de la Secretaría de Educación Pública”. [fecha de consulta: 16 de febrero del 2016 en http://www.inea.gob.mx/transparencia/pdf/marco_normativo/A11.pdf].

Aguilar, Marcos Daniel, “La literatura del norte se acabará muy rápido”, *Milenio* [en línea] 19 de marzo del 2016 [fecha de consulta: 23 de marzo del 2016]. Disponible en: http://www.milenio.com/cultura/laberinto/literatura_Norte_acabara_rapido-entrevista_Hernan_Lara_Zavala-novela_Macho_Viejo_15_702679727.html.

Álvarez Maurín, María José (ed.), “Prólogo”, en *Novela y cine negro en la Europa actual (1990-2010)*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2013, pp. 7-8.

Arduini, Stefano, *Prolegómenos a una teoría general de las figuras*, Universidad de Murcia, Murcia, 2000.

Barrera Enderle, Víctor, "Consideraciones sobre la llamada Literatura del Norte en México", en *Aisthesis*, núm. 52, 2012, pp. 69-79.

Berdeja, Juan, “Sonrisa de lo innombrable: *La balada de los arcos dorados* de César Silva Márquez”, en *Seminario de Estudios sobre Narrativa Latinoamericana Contemporánea* [en línea], 17 de abril del 2016 [fecha de consulta: 10 de junio del 2016]. Disponible en: <http://seminariodenarrativalatinoamericana.blogspot.mx/2016/04/sonrisa-de-lo-innombrable-la-balada-de.html>

Bolívar Villagómez, Adriana, *Frontera norte: cultura e identidad nacional, un análisis del Programa Cultural de las Fronteras* (tesis de licenciatura), UNAM, 1987.

Borges, Jorge Luis, “Una rosa amarilla”, en *Nueva antología personal*, Siglo XXI, Buenos Aires, 2004, p. 58.

Bretón, André, “Primer manifiesto del surrealismo”, en *Manifiestos del surrealismo*, Editorial Argonauta, Buenos Aires, 2001, pp. 13-69.

Cabañas, Miguel A., “Un discurso que suena: Élmér Mendoza y la literatura norteña”, Michigan State University [en línea], 14 de abril del 2005 [fecha de consulta: 8 de enero del 2016]. Disponible en: <https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero31/emendoza.html>.

Ceserani, Remo, *Lo fantástico*, Visor Dis., Madrid, 1999.

Cortázar, Julio, “Una flor amarilla”, en *Final del juego*, Punto de Lectura, México, 2008, pp. 85-94.

Delaney, Tim, “Pop culture: an overview”, en *Philosophy now. A magazine of ideas* [en línea], 2007, [fecha de consulta: 10 de junio del 2016]. Disponible en: <https://philosophynow.org/issues/64/Pop_Culture_An_Overview>

Ducrot Oswald, Todorov Tzvetan, *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*, Siglo XXI, Buenos Aires, 2011.

Ellis, Jay, “Fetish and Collapse in *No Country for Old Men*” en *Cormac McCarthy*, ed. Harold Bloom, Infobase Publishing, New York, 2009, pp. 133-170.

Even-Zohar, Itamar, *Polysystem Studies*, *Poetics Today*, 11, 1990.

Fiscal, María Rosa (comp.), “Prólogo”, en *Durango. Una literatura del desarraigo. Narrativa, poesía y ensayo (1829-1990)*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 1991, pp. 13-26.

Freud, Sigmund, *Obras completas. Vol. XVII (1917-19)*, 2ª ed., Amorrortu editores, Buenos Aires, 1986.

Genette, Gérard, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Taurus, Madrid, 1989.

Gewecke, Frauke, *De islas, puentes y fronteras. Estudios sobre las literaturas del Caribe, de la Frontera Norte de México y de los latinos de EE.UU.*, Iberoamericana, Madrid, España, 2013.

Hutcheon, Linda, *Narcisistic Narrative: The Metafictional Paradox*, Wilfrid Laurier University Press, Ontario, 2013.

Kirn, Walter, “*No Country for Old Men: Texas noir*”, *The New York Times* [en línea], 24 de julio del 2005 [fecha de consulta: 5 de diciembre del 2015]. Disponible en: <http://www.nytimes.com/2005/07/24/books/review/no-country-for-old-men-texas-noir.html?_r=0>.

Lemus, Rafael, “Balas de salva. Notas sobre el narco y la narrativa mexicana”, *Letras Libres* [en línea], septiembre del 2005 [fecha de consulta: 8 de enero del 2016]. Disponible en: <<http://www.letraslibres.com/revista/convivio/balas-de-salva>>.

Macassi, Sandro, “La prensa amarilla en América Latina”, en *Chasqui. Revista Latinoamericana de Comunicación*, 2002, núm. 77, pp. 14-19.

McCarthy, Cormac, *No es país para viejos*, Random House Mondadori, México, 2009.

McHale, Brian, *Postmodernist fiction*, Routledge, London, 1987.

Oliver, Felipe “‘Narconovela’ mexicana: ¿moda o subgénero?”, en *Taller de letras*, 2012, núm. 50, pp. 105-118.

Palaversich, Diana, "La nueva narrativa del norte: moviendo fronteras de la literatura mexicana", en *Symposium: A Quarterly Journal in Modern Literatures*, 61 (2007), pp. 9-26.

_____, “Narcoliteratura (¿De qué más podríamos hablar?)”, en *Tierra Adentro*, 2010, núm. 167-168, pp. 54-63.

_____, “Otra mirada a la literatura del norte”, en Édgar Cota, José Salvador Ruíz y Gabriel Trujillo (comp.), *Miradas convergentes. Ensayos sobre la narrativa México-Estados Unidos*, Universidad Autónoma de Baja California, México, 2014, pp. 13-46.

Parra, Eduardo Antonio (comp.), “La tradición del norte”, en *Norte. Una antología*, Ediciones Era, México, 2015, pp. 9-17.

_____, “Norte, narcotráfico y literatura”, *Letras libres* [en línea], octubre del 2005 [fecha de consulta: 8 de enero del 2016]. Disponible en: <<http://www.letraslibres.com/revista/convivio/norte-narcotrafico-y-literatura>>.

_____, “Notas sobre la nueva narrativa del norte”, *Jornada semanal* [en línea], 27 de mayo del 2001 [fecha de consulta: 8 de enero del 2016]. Disponible en: <<http://www.jornada.unam.mx/2001/05/27/sem-parra.htm>>.

Penzler, Otto, "Noir fiction is about losers, no private eyes", *Huffington Post* [en línea], 25 de mayo del 2011, [fecha de consulta: 5 de diciembre del 2015]. Disponible en: <http://www.huffingtonpost.com/otto-penzler/noir-fiction-is-about-los_b_676200.html>.

Pimentel, Luz Aurora, *El relato en perspectiva. Estudio de teoría literaria*, 4ª ed., Siglo XXI, México, 2008.

Pratt, Ray, *Projecting Paranoia: Conspiratorial Visions in American Film*, University of Kansas Press, Kansas, 2001.

Roas, David, *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico*, Páginas de Espuma, Madrid, 2011.

Rodríguez Lozano, Miguel G., *Escenarios del norte de México: Daniel Sada, Gerardo Cornejo, Jesús Gardea y Ricardo Elizondo*, UNAM, México, 2003.

Silva Márquez, César, *Los cuervos*, Fondo Editorial Tierra Adentro, México, 2006.

_____, *Una isla sin mar*, Random House Mondadori, Barcelona, 2009.

_____, César, *Juárez Whiskey*, Almadía, México, 2013.

_____, *La balada de los arcos dorados*, Almadía, México, 2014.

Tabuenca, María Socorro, “Aproximaciones críticas de las literaturas de las fronteras”, en *Frontera norte*, 1997, núm. 18, pp. 85-110.

Todorov, Tzvetan, *Introducción a la literatura fantástica*, Premia, México, 1980.

Trujillo Muñoz, Gabriel, *Manifiesto del nuevo regionalismo. El norte mexicano*, Editorial Larva, Mexicali, 2006.

Tuttle, George, “What is noir?”, [fecha de consulta: 5 de diciembre del 2015]. Disponible en:
<<http://noirfiction.info/what.html>>

Velasco Vargas, Magali, *El cuento: la casa de lo fantástico*, Fondo Editorial Tierra Adentro, México, 2007.

___, “El vampiro como agente de la hiperviolencia”, *Replicante* [en línea], 12 de julio del 2010, [fecha de consulta: 7 de julio del 2016]. Disponible en:
<<http://revistareplicante.com/el-vampiro-como-agente-de-la-hiperviolencia/>>

Vigueras-Fernández, Ricardo, “Edmond Baudoin y Troub’s en Ciudad Juárez: del mito a la vida cotidiana”, en Magali Velasco Vargas y Guadalupe Vargas Montero (comp.), *Fronteras metafóricas*, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, México, 2012, pp. 144-170.

White, Hayden, *El texto histórico como artefacto literario y otros escritos*, Paidós, Barcelona, 2013.

Wood, James, "The sanguinary sublime of Cormac McCarthy", *The New Yorker*, [en línea], 25 de julio del 2005 [fecha de consulta: 5 de diciembre del 2015]. Disponible en: <<http://www.newyorker.com/magazine/2005/07/25/red-planet>>.

Zavala, Mercedes, "Apuntes acerca de la leyenda en la tradición oral del noreste de México", *Revista Arrabal*, 1998, núm. 1, pp. 191-195.

Zavala, Oswaldo, "Imagining the US-Mexico Drug War: The Critical Limits of Narconarratives", *Comparative Literature*, 2014, núm. 66, pp. 340-360.

Žižek, Slavoj, *Violence. Six sideways reflections*, Picador, New York, 2008.