

Norma Angélica Cuevas Velasco
Alfredo Pavón
(coordinadores)

Narradores mexicanos del siglo XXI

(Entre la entropía y la neguentropía)



Esta obra se encuentra disponible en Acceso Abierto
para copiarse, distribuirse y transmitirse con propósitos no comerciales.

Todas las formas de reproducción, adaptación y/o traducción por medios mecánicos
o electrónicos deberán indicar como fuente de origen a la obra y su(s) autor(es).

Se debe obtener autorización de la Universidad Veracruzana
para cualquier uso comercial.

La persona o institución que distorsione, mutile o modifique el contenido de la obra será
responsable por las acciones legales que genere e indemnizará
a la Universidad Veracruzana por cualquier obligación que surja
conforme a la legislación aplicable.

Encuentra más libros en Acceso Abierto en:

<http://bit.ly/EditorialUVAccesoAbierto>

NARRADORES MEXICANOS DEL SIGLO XXI

(Entre la entropía y la neguentropía)

UNIVERSIDAD VERACRUZANA

Martín Gerardo Aguilar Sánchez

RECTOR

Juan Ortiz Escamilla

SECRETARIO ACADÉMICO

Lizbeth Margarita Viveros Cancino

SECRETARIA DE ADMINISTRACIÓN Y FINANZAS

Jaqueline del Carmen Jongitud Zamora

SECRETARIA DE DESARROLLO INSTITUCIONAL

Agustín del Moral Tejeda

DIRECTOR EDITORIAL

NARRADORES MEXICANOS DEL SIGLO XXI

(Entre la entropía y la neguentropía)

COORDINACIÓN, EDICIÓN Y PRESENTACIÓN
NORMA ANGÉLICA CUEVAS VELASCO Y ALFREDO PAVÓN

EMILIANO MARTÍN DEL CAMPO
VÍCTOR SAÚL VILLEGAS MARTÍNEZ
ALFREDO PAVÓN
NORMA ANGÉLICA CUEVAS VELASCO
SHANIK SÁNCHEZ
ALFREDO LOERA
ELSA LÓPEZ ARRIAGA
RUBY ARAIZA OCAÑO



Diseño de colección: Aída Pozos Villanueva
Ilustración de forros asistida con Microsoft Bing (generador de imágenes de Designer), con tecnología de DALL-E 3.

Clasificación LC:	PQ7203.2 N37 2024
Clasif. Dewey:	863.709972
Título:	Narradores mexicanos del siglo XXI : (entre la entropía y la neguentropía) / coordinación, edición y presentación, Norma Angélica Cuevas Velasco y Alfredo Pavón ; Emiliano Martín del Campo [y otros siete].
Edición:	Primera edición.
Pie de imprenta:	Xalapa, Veracruz, México : Universidad Veracruzana, Dirección Editorial, 2024.
Descripción física:	225 páginas ; 23 cm.
Serie:	(Colección Biblioteca)
Nota:	Incluye notas bibliográficas.
ISBN:	9786078969296
Materias:	Novela mexicana--Siglo XXI--Historia y crítica. Autores mexicanos--Siglo XXI. Autores relacionados: Cuevas Velasco, Norma Angélica. Pavón, Alfredo, 1954- Martín del Campo, Emiliano.
DGBUV 2024/22	

Primera edición, 5 de abril de 2024

D. R. © Universidad Veracruzana
Dirección Editorial
Nogueira núm. 7, Centro, CP 91000
Xalapa, Veracruz, México
Tels. 228 818 59 80; 228 818 13 88
direccioneditorial@uv.mx
<https://www.uv.mx/editorial>

ISBN: 978-607-8969-29-6

DOI: 10.25009/uv.2975.1785

Agradecemos el valioso apoyo que otorgara la Fundación para las Letras Mexicanas a los autores y su colaboración para conformar esta publicación.

Este libro fue financiado con recurso institucional del Fondo de Consolidación para Cuerpos Académicos 2023, de la Dirección General de Desarrollo Académico e Innovación Educativa de la Universidad Veracruzana.

Este libro fue editado bajo un proceso certificado por la Norma ISO 9001:2015



Impreso en México / Printed in Mexico

PRESENTACIÓN

EN *CUENTO QUE NO HAS DE BEBER (La ficción en México)*, dos de los analistas realizaron uno de los primeros acercamientos a los narradores mexicanos del siglo XXI. Años más tarde, José Carlos González Boixo, en *Tendencias de la narrativa mexicana actual*, José Eduardo Serrato Córdova, Juan Tomás Martínez Gutiérrez y Miguel G. Rodríguez Lozano, en *Nada es lo que parece: estudios sobre novela mexicana, 2000-2009*, Maricruz Castro Ricalde, en “Cuerpo y violencia. Novísimas novelistas mexicanas: Daniela Tarazona y Bibiana Camacho”, Gabriela Valenzuela Navarrete, en “La poética del ‘Yo que no soy yo’ (¿Qué y cómo cuentan los cuentistas mexicanos de la generación de los setenta?)” y *Cuento 2.0 Consideraciones sobre el cuento mexicano en la era de Internet*, y Tarik Torres Mojica, Adriana Pacheco Roldán y Francesca Dennstedt, en *Romper con la palabra. Violencia y género en la obra de escritoras mexicanas contemporáneas*, reflexionaron también sobre las temáticas y recursos técnicos de tales narradores. ¿Cuáles fueron sus conclusiones?

Alfredo Pavón destacó las historias más convocadas por los creadores nacidos en los años setenta del siglo XX: unos armaron sus diégesis con elementos propios de los textos iniciáticos –con sus usuales fases de tránsito–, repletas de sexualidad, sensualidad y sentimientos amorosos, raíz de experiencias desoladoras, humillantes y traumáticas; otros las tramaron con jóvenes anclados en la desesperanza y el vacío, inclinados éstos por el deambular ciudadano, la violencia física y psicológica, la música electrónica y metálica, las drogas naturales y químicas, las series televisivas norteamericanas, el cine *snuff* y *gore*, la encarnación en los superhéroes televisivos o cinematográficos; algunos se regodearon en los mundos apocalípticos –ya ubicados en los orígenes remotos de las sociedades, ya en las sociedades actuales–, con héroes nihilistas o fanáticos de profetas,

alucinados y milenaristas –promotores de catástrofes o del exterminio total–, afectos al voyerismo, al onanismo, la sexualidad imaginaria, la misoginia, la violencia gratuita, los homicidios seriales, los delirios persecutorios, la hostilidad contra lo diferente; otros más, escasos, optaron por lo fantástico –con la metempsicosis, la refabulación de leyendas antiguas, la propiedad de poderes sobrenaturales, la brujería y la magia, el encuentro, a veces pacífico, de entes fabulosos y seres comunes, el ingreso a espacios alternos, las realidades superpuestas, los cuerpos invadidos, las profecías oníricas, el desdoblamiento de identidades– o por la crítica y la denuncia social –de los simulacros electrónicos, el absurdo belicismo, la artera globalización, el consumismo, la corrupción gubernamental, la censura y exterminio de la inteligencia, la inseguridad, la cancelación del futuro. Tal tejido diegético, llevó a estas conclusiones:

... los mundos narrados por los novísimos cuentistas están habitados por héroes escasamente inclinados al alborozo y la ternura; se privilegia, a cambio, a protagonistas marginales (lesbianas, homosexuales, bisexuales, infieles, drogadictos, alcohólicos, asesinos seriales), a quienes el aliento amoroso jamás despeina. Cuando topan, accidentalmente, con la suavidad, la caricia, la mirada cariñosa, tienden a convertirlos en basura, residuo tóxico, remanente de su vacío vital. Son noctívagos, suicidas, locos, estrambóticos, solitarios, homicidas, hastiados de todo, una galería de seres patológicos para quienes la solidaridad con los otros, el diálogo, la proyección del futuro parecen cancelados. Afincan en lo inventado, en las máscaras antiheroicas, en el desamparo amoroso. Todo sustrato ético les parece una bufonada, cuando no un espectro abominable. No se proponen salvar, sostener o ampliar nada. No les interesa colaborar con la comunidad. Aún más: no se conmueven si alguien o algo destruye ésta. Y ese alguien puede ser el héroe mismo. Tampoco les atrae fundar un grupo familiar; ni siquiera buscar, fundir y conservar una pareja. Sólo deambulan, tropiezan, caen. La soledad y el fragmento son sus señas de identidad. Las únicas ilusiones parecen venir del ejercicio

del daño, de las manías puestas a favor del aislamiento y la hosquedad, de las conductas psicópatas, de la esterilidad existencial elevada a la enésima potencia. Su filosofía diaria es desolada y apocalíptica. Se manifiesta en un lenguaje contraído, repetitivo, elíptico. Ocultan singularidades físicas, pero acentúan las conductas anómalas para impactar en los otros, en esos despreciables hermanos de la sonrisa a quienes la vida jamás inyectó un caótico y atribulado mundo interior. No aman. No les interesa el amor. Porque no lo alcanzaron, porque lo extraviaron en épocas remotas, porque nadie merece una lágrima. En zozobra, duda, quebranto, se van hacia ninguna parte, maldiciendo, masacrando la hermosa vida. Y lo gritan a la menor provocación para que el mundo se entere de cuánto daño les ha hecho el quebranto del futuro, la venta de su país, el robo artero de las ilusiones y la caída casi irremediable de la fe.

Los héroes de la cuentística finisecular trabajan en la fragua del no, siempre. Funden escasos recovecos, esquinas mínimas, apenas rinconcitos para llorar a solas.¹

A su turno, Alicia Rueda Acedo afirmará:

El erotismo y el sexo son temas recurrentes en los cuentos de varias autoras mexicanas nacidas durante las décadas de los sesenta y setenta. En los cuentos escritos por estas autoras se aprecia una visión de desencanto y falta de credibilidad, no ya en el hombre perfecto, sino meramente en la posibilidad de sostener una relación duradera. Las exigencias frente a una relación sexual placentera y el dominio absoluto del cuerpo y de las relaciones sexuales son también notas constantes.²

-
- 1 Alfredo Pavón, "El novísimo cuento mexicano", en Beatriz Mariscal y otros, *Cuento que no has de beber (La ficción en México)*, ed., pról. y notas de Alfredo Pavón (Tlaxcala: Universidad Autónoma de Tlaxcala/University of California-Santa Barbara/Brigham Young University/Universidad Autónoma Metropolitana/Universidad Autónoma de Puebla, 2006), pp. 33-34.
 - 2 Alicia Rueda Acedo, "Extinción de la llama (doble). Nueva visión de la sexualidad en la cuentística mexicana reciente escrita por mujeres", en *ibid.*, p. 61.

A esta aseveración seguirá el análisis de algunos cuentos escritos por narradoras nacidas entre 1920 y 1970. Con Luisa Josefina Hernández (1928) y “La historia hallada por Elena”, se ejemplifica cómo el erotismo vence todos los imposibles, incluso el de la muerte; con Inés Arredondo (1928) y “Sombra entre sombras”, cómo la concreción del amor y el gozo requieren de la ruptura de todo orden ético y moral; con Beatriz Espejo (1938) y “El espejo lateral”, Cristina Pacheco (1941) y “Ceremonia secreta”, Brianda Domecq (1942) e “In memoriam”, cómo la pérdida de la virginidad da paso a la venganza y a la deshonra –consecuencias de sendas violaciones– y a la ausencia de placer –tan esperado cuando se dio el consentimiento para el encuentro de los cuerpos–; con Ethel Krauze (1954) y “El secreto de la infidelidad”, cómo la pasión puede estar alimentada por conductas anómalas. Las plenitudes amorosas, las pérdidas de las cualidades naturales femeninas –sacralizadas por la sociedad y el individuo–, las decepciones erótico-sexuales y las rupturas de lo convencional tratadas por las narradoras nacidas entre 1920 y 1950 ceden la plaza al enaltecimiento de la cachondez, la libertad en el manejo del cuerpo, la práctica de sexualidades inusuales –como el bestialismo o la acrotomofilia– y a la fugacidad de la pareja erótica o a la burla del machismo, el rechazo del dominio masculino y la condena de la sumisión femenina, presentes en Rocío Boliver (1956), Ana García Bergua (1960), Rosa Beltrán (1960), Alejandra Rodríguez Arango (1965), Norma Lazo (1967) y Julieta L. Aranda (1975), en quienes, según Rueda Acedo, se advierte la “reapropiación y parodia del discurso machista”.³

José Carlos González Boixo entresaca de antologías⁴ y ensayos algunos caracteres definitorios de los narradores setenteros. Practican

3 *Ibid.*, p. 77.

4 *Dispersión multitudinaria. Instantáneas de la nueva narrativa mexicana en el fin de siglo*, comp. de Leonardo da Jandra y Roberto Max, introd. de Leonardo da Jandra (Ciudad de México: Joaquín Mortiz, 1997), *Generación del 2000. Literatura mexicana hacia el tercer milenio. Poesía, narrativa y ensayo*, sel. de Agustín Cadena y Gustavo Humberto Jiménez Aguirre, pról. de José Agustín (Ciudad de México: Fondo Editorial Tierra Adentro, 2000), *Nuevas voces de la narrativa mexicana* (Ciudad de México: Joaquín Mortiz, 2003), *Novísimos cuentos de la República Mexicana*,

éstos narrativas atentas a los mundos y problemáticas femeninas, meta-ficcionales, realistas, fantásticas, policiales o negras, de ciencia ficción, para jóvenes e infantes, constantemente armadas con hibridismo genérico, discursivo y cultural. Las historias, por lo general, no tienen asiento en locaciones mexicanas ni reflexionan sobre lo mexicano, aunque las negatividades del país –“corrupción, falta de democracia, violencia, ausencia de futuro”⁵ den paso a personajes marginales, urbanos –en su mayoría–, individualistas, intimistas, escatológicos, violentos, frustrados, desencantados. Cumple, pues, González Boixo con el objetivo asignado a *Tendencias de la narrativa mexicana actual*: “ofrecer una visión panorámica de algunas de las tendencias más representativas de la narrativa mexicana de los últimos años”.⁶

Ya como apología o censura de lo ilegal, la narconovela del siglo XXI, comenta José Eduardo Serrato Córdova, testimonia –así en creadores como Yuri Herrera rebase el simple dar fe para convertirse en interpretación artística– “la violencia del narcotráfico y la corrupción que vive México”;⁷ el mundo machista y patriarcal de los marginados, regido por reglas ético-morales distintas –y hasta contradictorias– de las seguidas por el resto de la sociedad; “la vida e infortunios de un determinado grupo criminal o un determinado cártel”;⁸ los usos y abusos del poder de los capos; las acciones hiperviolentas y las costumbres estrambóticas de los cárteles –ejecuciones, secuestros, limosnas, fiestas orgiásticas, propiedades descomunales, cultos profanos, atavíos teatra-

sel., pról. y notas de Mayra Inzunza (Ciudad de México: Fondo Editorial Tierra Adentro, 2005) y *Grandes hits, vol. 1. Nueva generación de narradores mexicanos*, ed. de Tryno Maldonado (Ciudad de México: Almadía, 2008).

5 José Carlos González Boixo, “Introducción. Del 68 a la generación inexistente”, en Rosa María Diez Cobo y otros, *Tendencias de la narrativa mexicana actual*, ed. e introd. de José Carlos González Boixo (Madrid/México: Vervuert/Bonilla Artigas Editores, 2009), p. 17.

6 *Ibid.*, p. 7.

7 José Eduardo Serrato Córdova, “Arquetipos de la narcocultura en *Trabajos del reino* de Yuri Herrera”, en Raquel Mosqueda Rivera y otros, *Nada es lo que parece: estudios sobre la novela mexicana, 2000-2009*, ed. y prels. de Miguel G. Rodríguez Lozano (Ciudad de México: UNAM, 2012), p. 71.

8 *Ibid.*, p. 72.

les y cantos laudatorios–; el cinismo de políticos y autoridades coludidos con tales grupos; la vida placentera, desbordada, lujuriosa, exhibicionista, cercada por la muerte inminente de los miembros de estas células delincuenciales, regionales o nacionales. Tales caracteres, desde luego, son herencia de la narconovela de la vigésima centuria.

El pluralismo estético es una de las vetas poco socorridas del siglo XXI, pero veta al fin, como bien advierte Juan Tomás Martínez Gutiérrez a propósito de *Bestiaria vida* de Cecilia Eudave. En esta novela, el realismo –puesto a favor de una historia donde “la configuración, desarrollo y crecimiento del personaje protagonista”,⁹ entornado por la familia, es el punto central– se construye con ingredientes de los bestiaros medievales, lo gótico, lo fantástico, la *bildungsroman*. Tal convivencia de estéticas habla de la cultura libresca de los setenteros, observada por varios estudiosos de esta generación.

La narrativa con tema homosexual, en auge a partir de la edición, en 1979, de *El vampiro de la colonia Roma*, de Luis Zapata, tiene presencia aún. No necesariamente busca representar esta identidad de género, encomiar sus virtudes, señalar sus negritudes, subvertir las leyes hegemónicas de las masculinidades o lograr la aceptación social de lo diferente, sino ofrecer otras miradas, como la de Tryno Maldonado, ajenas a dichas problemáticas que, evitando las “descripciones abiertamente homoeróticas” o la “intención política con respecto al ambiente gay”,¹⁰ dan paso al divertimento y lo lúdico, salpimentados con humor e ironía.

Asevera Maricruz Castro Ricalde que, ya como narraciones autoficcionales, fantásticas, experimentales, paradójales o ambivalentes, las escritas por mujeres nacidas en los setenta, además de tocar “los referentes contemporáneos de la corrupción y el narcotráfico”, tratan temas como “el cuerpo, la familia, las relaciones de pareja, la maternidad, la

9 Juan Tomás Martínez Gutiérrez, “El monstruo como instrumento cognitivo y último refugio ante el mundo. Acercamiento a *Bestiaria vida*, novela de Cecilia Eudave”, en *ibid.*, p. 125.

10 Miguel G. Rodríguez Lozano, “Breve acercamiento a *Temporada de caza para el león negro*, de Tryno Maldonado”, en *ibid.*, p. 165.

violencia y la escritura, principalmente”.¹¹ La violencia física, psíquica, moral o discursiva –ya sea ejercida por un individuo sobre otro, ya por la pareja, la familia, los grupos delincuenciales o estatales– se asienta en la vulnerabilidad del cuerpo –anómalo o no–, la conciencia, los deseos y las acciones. Afecta todo ámbito y toda interrelación, generando crispaciones sociales y rupturas del orden institucional, disfuncionalidades familiares, animadversiones y quiebres de pareja, ensimismamiento individual a fin de remorder temores, inseguridades, insatisfacciones, odios, venganzas. En cualquiera de las modalidades elegidas, la violencia narrada por las setenteras confirma que habitamos una sociedad atrofiada, con escasas alternativas para la ternura.

Hasta ahora una de las más atentas estudiosas de las creaciones de los narradores nacidos en los setenta es Gabriela Valenzuela Navarrete. Desde su atalaya, aquéllos diseñan sus textos con ingredientes extraídos de la cultura popular –por ejemplo, el *anime* japonés, los cómic trasladados al cine (X-Men)– y la alta cultura, “desafían los límites de los géneros”,¹² cuestionan verdades absolutas, aman la diversidad técnica –uno de cuyos puntales es la metaficción, en las modalidades autorreferencial e intertextual– y temática –alejándose, por momentos, de lo mexicano–, parten del “periodismo, el realismo sucio y la literatura basura”, convocan “personajes antiheroicos y decadentes”¹³ y escenarios ciudadanos cotidianos –el metro, los comercios de comida rápida, las cafeterías clasemedias–, traman las historias con problemáticas de la ciudad, la frontera norte –verbigracia, las de los inmigrantes–, el narcotráfico, los universos paralelos. Afirma Valenzuela, finalmente, que pese a su habilidad con el lenguaje, escritura atrevida y antisolemne,

11 Maricruz Castro Ricalde, “Cuerpo y violencia. Novísimas novelistas mexicanas: Daniela Tarazona y Bibiana Camacho”, en *Les Ateliers du SAL* (Paris, Sorbonne Université, 2013), núm. 3, p. 67.

12 Gabriela Valenzuela Navarrete, en “La poética del ‘Yo que no soy yo’ (¿Qué y cómo cuentan los cuentistas mexicanos de la generación de los setenta?)”, en *Texto Crítico* (Xalapa, Universidad Veracruzana, julio-diciembre de 2013), nueva época, año XVI, núm. 33, p. 134.

13 *Ibid.*, p. 152.

finura en la consecución de sus diégesis y preciso arte narrativo, ninguno de los setenteros mexicanos “ha conseguido ya su obra maestra”.¹⁴

La lectura de novelas, cuentarios, antologías, revistas, suplementos y blogs de los narradores nacidos en los setenta permitió a Valenzuela Navarrete topar con algunos de los caracteres generales de la cuentística de aquéllos –metaficcionalidad, en sus variantes de intertextualidad, autorreferencialidad y autoficcionalidad; hibridismo genérico y discursivo; influencia de los medios masivos en los mundos narrados–, cuyos detalles mostraría con el análisis de seis narraciones breves: “Los personajes” de Carlos Chimal (1970), “Epígono de Pierre Menard” de Oswaldo Zavala (1975), “Marcos, *Quién* y yo” de Antonio Ortuño (1976), “La ciudad en órbita” de Julieta García González (1971), “cc” de Heriberto Yépez (1974) e “Historia completa de la guerra del 92” de Pablo Sáinz (1979).

Chimal combina la metaficcionalidad con lo fantástico para mostrar la rebelión de los personajes contra el autor, que “termina por aceptar la demanda de crear una historia que los contenga a todos”.¹⁵ Agrega a ello la intertextualidad –constantemente marcada por la citación apócrifa– y las referencias a escritores reales para convertir en tema el proceso de escritura y los difíciles vínculos entre el creador y el mercado editorial.

Zavala reconstruye, en “Epígono de Pierre Menard”, la historia personal del protagonista –irredimible celoso– y la de su esposa para cuestionar el principio de verdad de la historiografía, cuyas pruebas supuestamente irrefutables provienen de la veracidad de los documentos o los testigos de los hechos, como si unos y otros no cayeran en el terreno poroso de la subjetividad. Este cuestionamiento lleva a la idea de que no hay verdad en la historia humana ni en la individual, sino

¹⁴ *Ibid.*, p. 169.

¹⁵ Gabriela Valenzuela Navarrete, *Cuento 2.0 Consideraciones sobre el cuento mexicano en la era de Internet*, “Por qué estudiar el cuento mexicano actual” de Lauro Zavala (Ciudad de México: Universidad Iberoamericana, 2016), p. 96.

verdades, versiones distintas para un mismo suceso, que cada lector deberá confrontar si aspira a acercarse, mínimamente, al sentido de un texto, historiográfico o ficcional, y no al sentido verdadero de los acontecimientos, lo que debe descartarse de entrada.

Partiendo del hibridismo genérico y del quiebre del pacto autobiográfico de las autoficciones, Ortuño desdibuja las fronteras entre realidad/ficción y veracidad/verosimilitud para otorgarle, por un lado, el mismo valor de verdad a las revistas de notas sociales, las ficciones y la historiografía –es decir, ningún valor irrefutable, aunque así lo simule la naturaleza verosímil del texto– y, por otro, para criticar a una sociedad inclinada a aceptar como realidad única la creada por los medios masivos, claro, hasta que una nueva realidad, inventada por esos mismos medios, la substituya.

La unidad temporal, espacial y accional le permitió a Julieta García González la fundición de una crónica-cuento –otra vez el hibridismo genérico– asentada en la cultura e identidad de una clase media alta, urbano-bucólica y clasista, racista y separatista, admiradora e imitadora del “american way of life”: la de Ciudad Satélite. Es una crónica nostálgica –construida con el relato descriptivo de lugares y tiempos clave–, que muestra los días de gloria en los años cincuenta-setenta y la caída en los ochenta de un mundo social, geográfico, cultural e individual que sólo aspiraba a ser la gente bonita y decente del macroespacio llamado hoy Ciudad de México, antes Distrito Federal o sólo DF, para propios y extraños; que vivía la existencia como confort, consumismo, fugacidad, incorporación de las gracias norteamericanas: supermercados, autocinemas, bazares, pistas de hielo para el deslizamiento feliz o de concreto para gozosas patinetas.

Con los recursos del hibridismo genérico –ensayo, narración, diagnóstico psiquiátrico– y discursivo –mezcla de lengua española e inglesa–, Heriberto Yépez reduce al mínimo la anécdota y las acciones para realizar una pesimista reflexión sobre la teoría y la crítica litera-

rias, sobre la carencia de originalidad de los creadores mexicanos y sobre la norteamericanización de la cultura mexicana.

Pese a los saltos temporales, la carencia de clímax, la fragmentación de los hechos y el protagonista falto de transformaciones ontológicas, Pablo Sáinz logra un texto narrativo, logro surgido de la unidad temática y diegética, esta última incólume a pesar de la aparente incoherencia accional. Con dichos recursos se conforma una narrativa cuyo centro de sentido es la presencia e identidad del migrante mexicano en Estados Unidos, los procesos de aculturación, los abismos generacionales, la fuerza del orgullo nacionalista –que no se manifiesta como un deseo de tornar a los orígenes, sino como un aferrarse al pasado para integrarse mejor a la nación receptora–, los cambios en los roles genéricos, impuestos por las nuevas circunstancias sociales y económicas.

Menos atentos a los recursos técnicos –bien observados por Valenzuela Navarrete–, Torres Mojica, Pacheco Roldán y Dennstedt se concentrarán en los temáticos, como bien lo anuncia el subtítulo del colectivo en el cual colaboraron: *Romper con la palabra. Violencia y género en la obra de escritoras mexicanas contemporáneas*.

Torres Mojica destaca cómo lo abyecto y lo atroz permean “una sociedad como la nuestra: la falta de garantías para vivir en paz, las relaciones asimétricas entre los individuos y con el Estado, así como el desconcierto y sombrío poder seductor del narcotráfico y la corrupción”,¹⁶ generó *Ojos que no ven, corazón desierto*, donde los “personajes y las acciones representados muestran individuos atrapados en la espiral de la violencia”,¹⁷ marcados por la soledad y los traumas, derivados de secuestros, asesinatos, violaciones, feminicidios.

Con el análisis de *El cuerpo incorrupto*, de Marina Herrera –en el cual se reconoce la presencia del realismo mágico, lo fantástico y el rea-

16 Tarik Torres Mojica, “‘Sueño de arena’ de Iris García: la violencia en un cuento mexicano contemporáneo”, en Gloria Vergara y otros, *Romper con la palabra. Violencia y género en la obra de escritoras mexicanas contemporáneas*, coord. y est. introductorio de Adriana Pacheco Roldán (Ciudad de México: Eón, 2017), p. 93.

17 *Ibid.*, p. 105.

lismo descarnado, cuya base es lo abyecto y atroz, convocados por narradores que no sancionan ni moralizan los hechos–, Pacheco Roldán ejemplifica una de las temáticas de los setenteros: el combate de los mitos sobre lo femenino, a saber, “la mujer como subordinada del hombre”, “la mujer como procreadora”, “la Madre naturaleza como dadora de vida y de muerte”, la mujer “virgen, positiva en la juventud con la figura de la doncella, pero negativa en la vejez con la ‘solterona’”, “la mujer fatal” y “la mujer misteriosa”.¹⁸ Dicha batalla involucra motivos como el del cuerpo erotizado, pecador, deseable, puro; la sexualidad castradora o devoradora; los “ritos sacrificiales, obscenos y oscuros”, tomados del misticismo, la santería y la religión;¹⁹ el deseo incestuoso; el suicidio como castigo; la muerte en tanto vía para la santidad. Por virtud del tema y sus motivos configuradores, nace una narrativa que, concluye Pacheco Roldán, “deconstruye y cuestiona los papeles, funciones y paradigmas que construyen y rigen el imaginario colectivo sobre ‘la mujer’ como unidad monolítica”.²⁰

Empero, no todas las configuraciones ficcionales –o a caballo con lo no-ficcional– ni su crítica o los estudios analíticos, aspiran a señalar la victimización de los personajes o a narrar la desolación. Al contrario, identifican las diferentes perspectivas –de narradores, tramas y protagonistas, por ejemplo– para cartografiar no únicamente las tendencias del repertorio en curso, sino para conocer los modos en que se vinculan con el vertiginoso movimiento de la vida misma y las múltiples mareas en que nos introduce esa velocidad de las cosas. Los proyectos editoriales –semejantes en propósito al que tiene este volumen– ya no se cuentan con los dedos de una mano en lo que va del siglo XXI: el deseo es dar cuenta de la amplia y variada producción literaria que abrió camino a las plumas emergentes, la de los más jóvenes, pero también aquellas

18 Adriana Pacheco Roldán, “De cómo devorar y ser devorada. Mitos, muerte y la desarticulación de lo femenino en ocho cuentos de *El cuerpo incorrupto* de Marina Herrera”, en *ibid.*, pp. 118-119.

19 *Ibid.*, p. 120.

20 *Ibid.*, p. 136.

que, por su impronta artística, conservan su vigencia y son capaces de captar la atención de nuevos lectores. Antes de los estudios particulares, el censo se hace siempre necesario, como lo muestran, por ejemplo, Christopher Domínguez Michael, con su “Cronología selecta y comentada de la novela mexicana, 1992-2017”,²¹ y David Miklos, con “La breve resistencia. Veinticinco años de cuento en México”.²²

En consonancia con las acciones sociopolíticas para el desarrollo, y procurando no perder de vista la defensa del valor literario de la literatura actual –y en resonancia con lo señalado por Alfredo Pavón líneas arriba–, otros proyectos académicos centran su atención en los procesos de vulnerabilidad de los derechos humanos, de las formas de exclusión, de la normalización de las distintas violencias. En este sendero, se ubica *Mujeres en movimiento: la representación de la migración femenina en los cuentos de Cristina Pacheco, Nadia Villafuerte y Rosario Sanmiguel*, de Sonia A. Rodríguez Hicks,²³ y *2010 y alrededor del festejo... Estudios sobre novela mexicana*, editado por Miguel Rodríguez Lozano.²⁴

Se suman a este interés por comprender y valorar lo que se escribe y publica en las primeras décadas del tercer milenio títulos como *Siglo XXI. Nuevas poéticas de la narrativa mexicana*, coordinado por Tarik Torres Mojica, Gabriela Valenzuela Navarrete y Pilar Morales Lara²⁵ y

21 Christopher Domínguez Michael, “Cronología selecta y comentada de la novela mexicana, 1992-2017”, en *Cuadernos Hispanoamericanos* (Madrid, Agencia Española de Cooperación para el Desarrollo, 2017), núm. 809, pp. 18-27.

22 David Miklos, “La breve resistencia. Veinticinco años de cuento en México”, en *ibid.*, pp. 28-44.

23 Sonia A. Rodríguez Hicks, *Mujeres en movimiento: la representación de la migración femenina en los cuentos de Cristina Pacheco, Nadia Villafuerte y Rosario Sanmiguel* (New Mexico: University of New Mexico, 2017).

24 Juan Carlos Ramírez Pimienta y otros, *2010 y alrededor del festejo... Estudios sobre novela mexicana*, ed. de José Eduardo Serrato Córdova y Miguel G. Rodríguez Lozano (México: UNAM, 2016).

25 Tarik Torres Mojica, Gabriela Valenzuela Navarrete y Pilar Morales Lara (comps.), *Siglo XXI. Nuevas poéticas de la narrativa mexicana* (México: UACM, 2019).

Ficciones liminales. Narrativa mexicana de inicios del siglo XXI, editado por Héctor Fernando Vizcarra y Armando Octavio Velázquez Soto.²⁶

Los títulos aquí citados son apenas una muestra de los distintos esfuerzos editoriales que buscan comprender el comportamiento del campo literario actual, su proceso, su constante repetición, para –acaso– hallar aquellas obras que habrán de permanecer como literatura por encima de las distintas agendas. Son títulos a los cuales acudieron los autores que colaboran en este volumen. Con ellos, se establecieron distintas relaciones de lectura: algunos fueron tomados como puntos de partida, como pie de entrada a una obra específica apenas registrada o reseñada en unas cuantas líneas; otros dejaron fuera algunas voces. Y allí se abrió una oportunidad que se tomó con el ánimo de sumar. En otros casos, los gustos y los intereses temáticos o poéticos sugirieron el señalamiento de acuerdos y disensos. La rueda sigue su movimiento y los engranajes no son perfectos, pero el camino sí que es transitable. En esta ocasión, quienes suscribimos la coordinación del volumen buscamos que jóvenes investigadoras e investigadores aportaran su visión analítica, crítica e interpretativa sobre las narrativas del siglo XXI. El resultado puede resumirse del siguiente modo.

“La trama secreta de Mauricio Molina”, de Emiliano Martín del Campo, busca desentrañar la poética fantástica de Mauricio Molina (1959-2021). Partiendo del proceso dialéctico de lo fantástico, es decir, un mundo narrativo construido por leyes ontológicas inconciliables, según han esbozado teóricos como Tzvetan Todorov, Ana María Barrenechea y José Miguel Sardiñas, se analizan algunos cuentos incluidos en *La trama secreta. Ficciones, 1991-2011* (2012): “Teoría del fantasma”, “Primer amor”, “La noche de la Coatlicue” y “La Máscara”, donde lo imposible, lo irreal, lo sobrenatural y lo anormal dialogan con los principios espacio-temporales de la modernidad.

26 Armando Octavio Velázquez Soto y otros, *Ficciones liminales. Narrativa mexicana de inicios del siglo XXI*, ed. de Héctor Fernando Vizcarra y Armando Octavio Velázquez Soto (México: UNAM, 2021).

“Procesos de iniciación homoerótica masculina en tres novelas mexicanas del siglo XXI” se enmarca en el extenso tema de la iniciación en la narrativa mexicana, para particularizar sobre las obras con contenido homoerótico masculino, las cuales muestran características particulares que las alejan completamente del discurso hegemónico de la masculinidad y sus procesos formativos. A partir de ello, Víctor Saúl Villegas Martínez va señalando las características, las constantes estilísticas, así como los planteamientos discursivos correspondientes a una literatura contemporánea de contenido LGBTQ+, como *Fruta verde* (2006) de Enrique Serna, *Falsa liebre* (2013) de Fernanda Melchor y *Hacia las luces del norte* (2018) de Ángel Valenzuela.

En “Tríptico de la familia (Fernanda Melchor, Teresa Muñoz, Alaide Ventura Medina)”, Alfredo Pavón se propone una lectura de tres mujeres narradoras interesadas en escudriñar el realismo desde la crisis de las relaciones interpersonales íntimas o privadas. Frente a las crisis, la violencia y las desigualdades que aquejan al individuo, a la familia y a la pareja del siglo XXI, a decir del autor, la narrativa mexicana ha respondido enfrentándose a un sino turbulento de esa entropía social, dado que el entorno juega un papel importante en la configuración de las familias androcéntricas heterosexuales modernas representadas. Así, este trabajo tiene por objetivo preguntarse y tratar de responder por el tipo de familia y sus particularidades narradas en tres novelas contemporáneas: *Temporada de huracanes* (2017) de Fernanda Melchor, *Días de ceniza* (2022) de Teresa Muñoz y *Como caracol...* (2018) de Alaide Ventura Medina.

Como una forma de dar continuidad al estudio de las narraciones escritas por mujeres, Norma Angélica Cuevas Velasco, en “Mirarnos en el borde (Las mujeres migrantes en la narrativa mexicana contemporánea)”, afirma que la literatura de migración ofrece un amplio repertorio de personajes, de los cuales la mujer migrante, escasamente atendida por la crítica, ha sido tratada en su mayoría por mujeres narradoras que priorizan, en primer lugar, la calidad artística frente a la denuncia. Ana-

liza a tres novelistas actuales –Fernanda Melchor, Nadia Villafuerte y Sylvia Aguilar Zéleny–, quienes, con sus respectivas obras, abordan las fronteras físicas y simbólicas desde su discurso particular.

En “El *leitmotiv* del letrado (De *Fiesta en la madriguera* a *Peluquería y letras* de Juan Pablo Villalobos: un ciclo novelístico)”, Shanik Sánchez se detiene en las distintas líneas de sentido que se superponen en estas novelas. Detalla los caracteres de un ciclo novelístico que, con recursos como la parodia, el humor, la irreverencia y la metaficción, va de *Fiesta en la madriguera* (2010) hasta *Peluquería y letras* (2022), donde la conciencia crítica y la autorreflexión en torno a la escritura y la literatura conforman un nivel de lectura consistente. En este sentido, la propuesta gira en torno al *leitmotiv* del letrado como un elemento poético adecuado para describir patrones estáticos y dinámicos a lo largo de seis novelas del escritor jalisciense.

Para Alfredo Loera, la obra de Heriberto Yépez incluye, entre otras perspectivas, la teoría psicoanalítica para fundamentar, bajo la mirada paranoica y complotista, la pantopía, una propuesta estética, crítica y filosófica frente a los imperialismos de finales del siglo pasado y principios del presente. Su novela *A.B.U.R.T.O* (2005) consolida este principio, mediante el tratamiento literario de un acontecimiento trascendental dentro de la cultura mexicana: el asesinato de Luis Donald Colosio. En este sentido, “Pantopía mexicana y la ficción paranoica en *A.B.U.R.T.O* de Heriberto Yépez” busca señalar la ficción pantópica como trasfondo poético del escritor tijuanense.

La escritura de Sylvia Arvizu, el lugar de su enunciación, el entramado sociocultural, la humanización de sus personajes y sus enunciados políticos y éticos generan significaciones y cuestionamientos prolíficos respecto a la realidad carcelaria, por lo que Elsa López Arriaga y Ruby Araiza Ocaño proponen, en “Las crónicas de Sylvia Arvizu: humanización y enunciado ético desde la cárcel”, el estudio de la obra de esta autora originaria de Hermosillo, ofreciendo una mirada crítica en torno a la puesta en crisis de las formas literarias y periodísticas en la

escritura de crónicas, lo que implica una actitud política contra un entorno corrosivo como es la cárcel en México.

Los diversos estudios incluidos en *Narradores mexicanos del siglo XXI (Entre la entropía y la neguentropía)* ofrecen al lector una cartografía crítica de una literatura diversa en temas y formatos, publicada en los últimos veinte años por autores mexicanos. Es de notar que la proliferación de escritores y de escritoras con propuestas estéticas en torno a lo fantástico, los ritos de iniciación, los entornos familiares, la migración, el humor, la paranoia y las experiencias carcelarias son herederas no sólo de una tradición literaria particular y rica, como lo es la mexicana y la hispanoamericana, sino también de un entorno sociocultural en crisis permanente. Es desde allí donde parte el crítico literario para develar la mirada y la escritura de los testigos de estas dos escasas décadas de un siglo heterogéneo y prolífico en sus derroteros.

NORMA ANGÉLICA CUEVAS VELASCO

ALFREDO PAVÓN

LA TRAMA SECRETA DE MAURICIO MOLINA

EMILIANO MARTÍN DEL CAMPO

MAURICIO MOLINA (1959-2021) es uno de los fantasmas de la literatura mexicana, en primer lugar, porque su obra no ha sido lo suficientemente estudiada y, en segundo, porque su poética de lo fantástico exige mucho a los lectores antes de entregar sus claves. También es cierto que, a pesar de haber escrito algunas novelas, como *Tiempo lunar* (1993), *El último refugio* (2003) y *Planetario* (2017), y libros de ensayos, como *Años luz* (1995) y *La memoria del vacío* (1998), Molina es esencialmente un cuentista. *La trama secreta. Ficciones, 1991-2011* (2012) es un libro que reúne alrededor de veinte años de su trayectoria como narrador de cuentos,¹ algunos de los cuales pertenecen a lo fantástico y al terror psicológico. El mismo Molina fue quien hizo la selección de los relatos. También escribió la sinopsis del libro que clausura una etapa de su escritura:

También he caído en el artificio, en los laberintos del azar y en la geometría de la narración. En otros casos he buscado una suerte de realismo que no hace sino enrarecer el material. He utilizado, de manera un poco azarosa algunas hipótesis científicas o filosóficas. Tampoco han estado fuera de mi obsesionario el tema del doble o las ceremonias de algunas religiones reales o imaginarias. Otras piezas, las más numerosas, intentan traducir el mundo del sueño o la pesadilla. En todo caso el proyecto narrativo que imaginé en este ciclo de relatos se ha clausurado.²

1 Mauricio Molina, *Mantis religiosa* (Ciudad de México: Aldus, 1996). *Cuentos de terror* (Ciudad de México: Alfaguara, 1998). *Fábula rasa* (Ciudad de México: Conaculta/INBA/Tusquets, 2001). *La geometría del caos* (Ciudad de México: Lectorum, 2002). *Telaraña* (Ciudad de México: UNAM, 2008).

2 Mauricio Molina, *La trama secreta. Ficciones, 1991-2011* (Ciudad de México: FCE, 2011).

El resumen explicita su poética, donde el azar, el doble y las duplicaciones, lo onírico y los pesadillescos juegan importante papel en el enfrentamiento entre lo real y lo fantástico.

Para colaborar en el desentrañamiento de la poética fantástica de Mauricio Molina se analizarán “Teoría del fantasma”, “Primer amor”, “La noche de la Coatlicue” y “La Máscara”, cuatro de los cuentos que forman parte de *La trama secreta. Ficciones, 1991-2011*, partiendo del proceso dialéctico de lo fantástico.

Existe un consenso respecto a la estructura dialéctica de la narrativa fantástica. Tzvetan Todorov afirma que hay dos mundos en contraste: el sobrenatural enfrentado al natural:³ lo natural –o mundo real– opera bajo los preceptos de la lógica racional, es decir, en un universo regido por la razón los muertos no regresan a la vida, las personas no sufren inexplicables metamorfosis ni transitan del sueño a la realidad, el tiempo sólo es lineal; lo sobrenatural –o mundo fantástico–, a su vez, opera mediante leyes absolutamente contrarias a las de lo real, esto es, lo vivo y lo fenecido no tienen fronteras y conviven sin problema alguno, como también ocurre con el sueño y la realidad, las transformaciones ocurren, el tránsito al pasado es usual. Esos dos mundos están regidos por lo normal y lo anormal, según Ana María Barrenechea,⁴ y por lo posible y lo imposible, según Susana Reiz.⁵ De estas propuestas teóricas, José Miguel Sardiñas desprende que en la narrativa fantástica existen dos mundos contruidos con leyes ontológicas inconciliables, es decir, la narración fantástica debe entenderse como un artificio textual donde operan lo natural/sobrenatural, lo normal/anormal, lo posible/imposible, lo real/irreal, lo racional/irracional, siempre de manera antagónica; entenderse también como un

3 Tzvetan Todorov, *Introducción a la literatura fantástica*, trad. de Silvia Delpy (Ciudad de México: Premià, 1981), p. 19.

4 Ana María Barrenechea, “Ensayo de una tipología de la literatura fantástica”, en José Miguel Sardiñas y otros, *Teorías hispanoamericanas de la literatura fantástica*, ed. de José Miguel Sardiñas (La Habana: Editorial Arte y Literatura, 2007), p. 61.

5 Susana Reiz, “Literatura y ficción: las ficciones fantásticas”, en *ibid.*, pp. 90-91.

artificio textual donde se produce la infracción de las leyes lógicas que rigen al mundo real –construido con los caracteres y leyes del histórico-social– o al mundo fantástico –creado con caracteres y leyes contrarias a las del histórico-social:

Así, la literatura fantástica quedaría definida como la que presenta en forma de problema hechos a-normales, a-naturales o irreales en contraste con hechos reales, normales o naturales. Pertenecen a ella obras que ponen el centro de interés en la violación del orden terreno, natural o lógico, y por lo tanto, en la confrontación de uno y otro orden dentro del texto, en forma explícita o implícita.⁶

Ahora bien, para la emergencia de la confrontación se requiere del encuentro de un mundo con otro, encuentro hecho posible por la presencia de un portal que pone en contacto a los representantes de cada universo, que habrán de enfrentarse para defender cada uno sus leyes y visiones de mundo. De dicho combate se desprenderá la infracción de las leyes tenidas hasta entonces por universales e inmutables. En resumen, la narrativa fantástica tiene en su estructura dos mundos regidos por leyes contrarias –el real y el fantástico–, un portal por donde aquéllos contactan, un representante de cada uno de los mundos y un combate entre esos representantes, de donde se deriva la infracción de las leyes.

Ceñido a la naturaleza de la narrativa fantástica, Mauricio Molina dio forma, poco a poco, a sus cuentos, reunidos finalmente en *La trama secreta. Ficciones, 1991-2011*, desplegando en ellos temas como el de la identidad, el amor y la pasión eternos, armados con recursos usuales en la tradición fantástica, a saber, los universos alternos, paralelos o insertos en otros, el trastocamiento espacio-temporal, la reencarnación, la metamorfosis y la presencia del otro.

6 Barrenechea, “Ensayo de una tipología de la literatura fantástica”, en Sardiñas y otros, *Teorías hispanoamericanas de la literatura fantástica*, p. 60.

El primer cuento del volumen, “Teoría del fantasma”, es la evocación de un tiempo mítico, una edad de oro: el de la lejana y jubilosa juventud, lo que le permite al narrador dibujar la personalidad de un escritor que conoció en aquellos “años salvajes de mi vida”.⁷ Aquél realiza la descripción de un artista romántico, un espectro, un *outsider*; la pintura del escritor bohemio y poeta maldito que “En ciertos momentos manifestaba una disposición hacia una especie de entusiasmo melancólico que muy a menudo lo hacía salir de las fiestas ahogado en alcohol, colgado de sus compañeros de juerga...”⁸ Presenta la vida de este literato –que “Descreía de la noción de autor. Le gustaba decir que un verdadero escritor no era más que un médium: alguien que invocaba a los fantasmas para realizar su obra–⁹ como un *performance* de su propia escritura, una obra fantasmal de la que apenas se conservan algunos cuadernos “forrados en keratol y papel de fantasía”, algunos apuntes en cuadernos viejos, escritos con letra “casi indescifrable”.¹⁰ Dicha obra se constituye de escasos cuentos y ensayos, publicados en pequeñas ediciones marginales, imposibles de encontrar: “La crítica y él siempre fueron indiferentes, por ese motivo se burlaba de esos escritores que formaban parte de lo que desdeñosamente llamaba la farándula literaria.”¹¹ El protagonista del cuento es un espectro de la literatura que sostiene la idea de que el ser humano tiene dos nacimientos: uno cuando arriba a la vida, en medio de médicos y enfermeras; otro cuando descubre, gracias a los caprichos de azar, las reglas secretas del mundo, un mundo constituido por diversas dimensiones, en una de las cuales otros observan nuestra existencia cotidiana.

La idea de los universos insertos en otros sostiene la emergencia de lo fantástico en “Teoría del fantasma”. Se trama esta emergencia, origen del segundo nacimiento, con la presencia de una “errata recalitrante”

7 Molina, *La trama secreta. Ficciones, 1991-2011*, p. 11.

8 *Ibid.*, pp. 11-12.

9 *Ibid.*, p. 13.

10 *Ibid.*, p. 12.

11 *Ibid.*, p. 14.

en un libro bajo su cuidado como corrector, que también escapó a “las miradas escrupulosas de los [demás] correctores”.¹² Tal falla en la edición –que incluso ocasiona su despido laboral– lo lleva a creer que su vida misma es una errata en el mundo que comparte con los otros –los compañeros de juergas y desmanes, el amigo escritor, que además será el narrador de su historia, la bella amante–, en tanto él pertenece a otro universo. Dicha creencia acentúa su aislamiento y la renuncia definitiva al arte escritural, en tanto toda finalidad personal le parece fantasmal y vacía en el ámbito en el que habita, que siente, no es el suyo.

La tesis del ya sexagenario cuentista y ensayista se concretará con su desaparición física, que él mismo ha propiciado, para tornar al universo al que, según cree, pertenece. Motivado por la ausencia del *outsider*, el narrador busca dar con él. Cuando lo logra advierte que el viejo amigo tenía razón en sus percepciones: hay otros universos dentro de la realidad cotidiana, en uno de los cuales –cuyo portal es un espejo– halla aquél su verdadera identidad –la de escritor bohemio, romántico, loco, que tanto rechaza–, no así su lugar de pertenencia, como bien lo indica su imagen de desquiciado, indicio de que ha arribado a un ámbito ajeno y hostil:

Llamé en voz alta, lo busqué con la angustia de quien pregunta por un fantasma. No había más que polvo acumulado. Se había ido. De pronto me asaltó la sensación de que el vacío flotaba a mi alrededor. Me sentí observado. En la penumbra de una de las habitaciones me encontré con un hombre de cabellos revueltos y mirada enloquecida. Traté de sofocar un gemido de angustia. Era un espejo. El lugar comenzó a girar a mi alrededor, me desvanecí y caí al piso. A la mañana siguiente me despertaron los sonidos matutinos. Después las cosas volvieron a su normalidad incoherente pero continua¹³

12 *Loc. cit.*

13 *Ibid.*, p. 16.

Después de hallar el origen de la ausencia, en la conciencia del narrador impacta una verdad: no existen los fantasmas; son seres de otro ámbito que, por medio de un portal dejan constancia de su existencia. Es en esa otra dimensión donde vive ahora el protagonista de “Teoría del fantasma”, “burlón y amenazante, incorporado al mundo de los reflejos, las sombras, los recuerdos, inmerso para siempre en un ignoto lugar del espacio y del tiempo”.¹⁴ La verdad lo abruma, mas no se deja vencer por el trallazo de lo fantástico, cuya impronta atenúa con la escritura de la historia anómala de su amigo, escritura cuya finalidad no es sólo probar “que alguna vez estuvo entre nosotros”, así fuese como “una especie de residuo, alguien que no viene de ninguna parte, que habitó un tiempo nuestro mundo y eligió desaparecer por voluntad propia”,¹⁵ sino testimoniar que la realidad cotidiana convive con otras, imperceptibles para la mayoría de los habitantes de ésta.

En este punto, se halla la trama secreta de “Teoría del fantasma”: la vida del cuentista y ensayista aparentemente desaparecido revela que no hay un mundo sino varios mundos, cuyos moradores pueden recorrer si un portal lo hace posible. La historia del sexagenario escritor, una búsqueda desesperada de la verdadera identidad, es el pretexto utilizado por Molina para explicar la existencia de los fantasmas, que no son sino seres de otros universos, insertos en el nuestro.

Otra temática tratada en *La trama secreta* es la de la eternidad del amor y el erotismo, armada en “Primer amor” mediante el recurso de la reencarnación. Los protagonistas de la historia son dos amantes que continuamente se reencuentran, en tiempos y espacios distintos y con cuerpos distintos, lo que, sin embargo, no impide se reconozcan y amen. En el presente de la diégesis, el nuevo encuentro se produce en la Ciudad de México, donde ya antes habían disfrutado de sus pasiones, que en esa ocasión los llevó al suicidio.

14 *Loc. cit.*

15 *Ibid.*, p. 17.

En el hoy de su reencuentro, una y otro están felizmente casados. Luego de una breve charla deciden ir a un bar. Más tarde, caminan por el centro histórico, recordando anécdotas que sucedieron en pasados lejanos y próximos. Finalmente, después de mentirles a sus respectivos cónyuges, ingresan a un “hotelito de paso” del centro histórico de la Ciudad de México, el mismo donde, sesenta años antes, fueron una pareja suicida y solicitan el mismo cuarto: el treinta y tres, número de gran relevancia en el catolicismo, el hinduismo, el budismo y el islamismo, pues tiene relación con el mundo espiritual y la reencarnación –por ejemplo, en el catolicismo alude a la resurrección y la ascensión al cielo de Jesucristo. Ya en dicho espacio reactualizan sus inagotables rituales amorosos, preámbulo de los recuerdos de las vidas anteriores:

Nos metimos en la cama, mis manos entraron en su edad y regresamos juntos al origen. Besé sus senos, acaricié sus caderas, mordí sus muslos, la penetré despacio. Todo se cumplía con la precisión de un ritual que ambos conocíamos más allá del tiempo y de las palabras, más allá del instinto y la memoria.

Recordé entonces nuestros encuentros anteriores: en la playa, semi-desnuda, sobre arena blanca, las gaviotas reflejándose en sus ojos; en un cuartucho de Marruecos: velos, mirra y sodomía, mientras a lo lejos se escuchaba la voz de un muecín orando hacia la Meca; en Praga, ocultos en un sótano, muy cerca de donde, se decía, podía verse aún la sombra del Golem; en Venecia, con máscaras de carnaval, completamente ebrios, mirando fascinados lo que hacían nuestros cuerpos sobre un sillón en el fondo de un espejo; sobre una alfombra, mientras afuera el viento se arrastraba en el desierto y los lunares de su pecho eran constelaciones y su ombligo luna negra sobre el encantado bosque de su sexo; una noche blanca, abrazados bajo pieles de visón, en una buhardilla que daba a la Avenida Nevsky, mientras la luna parecía danzar sobre la ciudad cubierta de nieve; en París, un anochecer de octubre en el Pont Neuf, donde duermen los *clochards*; en la Recoleta de Buenos Aires una calurosa noche de

verano: nuestros cuerpos enlazados sobre una tumba mientras los gatos observaban desde la eternidad, ajenos al tiempo. Y finalmente la recordé en aquel mismo cuarto, muchos años antes, mientras la ciudad se disolvía bajo la lluvia.¹⁶

Campean en dichos rituales eróticos y amorosos, además del entorno religioso, las infidelidades, las diferencias de clase, las prácticas sexuales –sodomía, escatología y sadomasoquismo–, el consumo desaforado de alcohol, la necrofilia, el voyerismo, el exhibicionismo. Gracias a los recuerdos, se cumple un viaje a la semilla, a saber, el rito de los orígenes del amor, el erotismo y la comunión de los cuerpos, puesto todo ello a favor del bienestar de la comunidad:

¿Pero te acuerdas de la primera vez, en el bosque, mujeres y hombres desnudos a la orilla del río, bajo la luna llena, cuando hacíamos el amor para pedir cosecha y abundante cacería?

—Nunca volví a ser virgen para ti.¹⁷

La ceremonia amorosa está relacionada con el momento del origen, de la creación, un instante que se remonta al tiempo de lo colectivo, ya perdido, en aras de lo individual.

“Primer amor” se conecta con los relatos sobre la historia sagrada de los orígenes, tan estudiada por Mircea Eliade,¹⁸ que cuentan la historia de las fundaciones, ocurridas en un lugar y tiempo ancestrales, a cargo de héroes míticos, siempre dispuestos a sacrificarse si con ello se obtiene el bien de la comunidad. También se liga con la idea del eterno retorno de Frederic Nietzsche,¹⁹ para quien en ésta no existe una tendencia hacia el pasado, sino hacia el sentido del presente, desde cuyo

16 *Ibid.*, pp. 56-57.

17 *Ibid.*, p. 58.

18 Mircea Eliade, *Tratado de historia de las religiones* (Ciudad de México: Era, 1972). *El mito del eterno retorno*, trad. de Ricardo Anaya (Buenos Aires: Emecé, 2001).

19 Friedrich Nietzsche, *La gaya ciencia*, trad. de José Jara (Barcelona: Planeta, 2019).

punto se construye el destino de un sujeto. Y así, si bien el eterno retorno conduce a los orígenes y al renacimiento de lo colectivo, también lleva al universo individual, donde cada sujeto es responsable de las decisiones que asuma para sí y su entorno.

El destino de los personajes de “Primer amor” es alejarse y reencontrarse eternamente, si no para recuperar el aura mítica de sus inicios como pareja en la comunidad originaria, sí para refundar y refundir su amor y erotismo, por encima de cualquier disturbio o desavenencia, por encima de cualquier corporalidad diferente, por encima de cualquier otro participante en su núcleo pasional. Tal destino lo hace posible la reencarnación y la sobrevivencia del espíritu por encima del tiempo, el espacio, la corporalidad fenecida y lo sociohistórico.

El problema de la identidad vuelve en “La máscara”, aunque esta vez no se trata de descubrir que la asumida como falsa es la verdadera, tal cual ocurre en “Teoría del fantasma”, sino de percibir y aceptar que se ha vivido con otra –la de médico forense y reconstructor de cuerpos–; percibir y aceptar que la auténtica se forjó en un mundo prehistórico, “aproximadamente doce mil años” antes,²⁰ a saber, la de un joven guerrero, víctima sacrificial ofrecida a los dioses para cambiar las circunstancias nefastas de un pueblo afectado por diversas calamidades: “La comida escaseaba, los bisontes se habían marchado y en el Ombligo de la Luna no había más alimento. El agua se había salado. Los peces morían en las orillas. Las mujeres reventaban en el parto, niños muertos o deformes eran arrojados a las aguas.”²¹ Dicho proceso revela cómo el protagonista cumple un tránsito muy propio de lo fantástico, a cuyo término se recupera la identidad verdadera y se salvaguardan los intereses colectivos por encima de los individuales: va del pasado prehistórico de los pueblos originarios de la hoy Ciudad de México al presente de una Ciudad de México moderna y tecnológica para, finalmente, tornar a los orígenes.

20 Molina, *La trama secreta. Ficciones, 1991-2011*, p. 64.

21 *Ibid.*, p. 69.

El armado del proceso fantástico parte del mundo moderno y tecnológico de la Ciudad de México, donde habita Guillermo Berger, quien “cobró cierta fama cuando realizó la reconstrucción del rostro del hombre prehistórico más antiguo encontrado en el Valle de México”, según informa la “Nota del editor”,²² paratexto²³ que utiliza Molina quizá como homenaje al José Emilio Pacheco de “Tenga para que se entretenga”.²⁴ En ese mundo, el protagonista es un reconocido médico forense, cuya tarea no sólo es determinar los motivos de muerte de los cadáveres que le entregan –única solicitud de las autoridades policiales–, sino “sobre todo descubrir su identidad”²⁵ –empeño personal de Berger. El aporte profesional de éste parte de imaginar las circunstancias vivenciales de los fenecidos, acompañando a la imaginación con “una investigación detectivesca para determinar edad, sexo, grupo étnico y posibles razones de la muerte del sujeto”.²⁶ Gracias a su tenacidad y acuciosidad, dejó atrás las épocas “de abrir cadáveres y sacar órganos” para concentrarse sólo –a pedido expreso de autoridades policiales o académicas– en “resolver casos verdaderamente difíciles o raros”,²⁷ como lo es el del cráneo del hombre prehistórico –marcado el cráneo por una incisión entre los ojos, producida por un hacha de obsidiana–, cuya imagen facial desean “los arqueólogos del Instituto Nacional de Antropología”, deseo que cumple con creces el médico forense, pues resuelve además “el enigma de su identidad” y “las razones de su muerte”,²⁸ aunque esto último no lo comunica a sus contratantes.

La reconstrucción física, vivencial e identitaria del cráneo lleva a Berger al encuentro de lo inesperado y sobrenatural: el cráneo es su crá-

22 *Ibid.*, p. 61.

23 Gérard Genette, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado* (Madrid: Taurus, 1989), pp. 11-12.

24 José Emilio Pacheco, *El principio del placer* (Ciudad de México, Joaquín Mortiz, 1975), pp. 131-149.

25 Molina, *La trama secreta. Ficciones, 1991-2011*, p. 62.

26 *Ibid.*, p. 63.

27 *Loc. cit.*

28 *Ibid.*, p. 64.

neo, huella imborrable de su identidad verdadera en el mundo prehispánico, a saber, un joven guerrero ofrecido como víctima a los dioses, con el fin de transformar lo nefasto en fasto. Mas tal descubrimiento no ocurre de golpe, sino a través de una escena imaginada por Berger y de tres momentos alucinatorios posteriores –según los califica el doctor desde la atalaya de la racionalidad científica–, en dos de los cuales juega el alcohol importante papel, presencia notable también en “Teoría del fantasma”, “Primer amor” y “La noche de la Coatlicue”, como lo es además el escenario común a esta tetralogía cuentística de Molina: el centro histórico de una Ciudad de México moderna, pero asediada siempre por los vestigios de las culturas primeras de dicho ámbito.

La escena imaginada por el acucioso médico –parte de su método de investigación forense– envía al pasado remoto, de cuyas coordenadas proviene el cráneo hallado por los arqueólogos. Destacan en esta escena –“donde siglos, muchos siglos después, los toltecas y los aztecas erigirían sus fantasmagóricos imperios”– la pródiga naturaleza vegetal y animal, “las constelaciones reflejándose en el lago”,²⁹ las actividades cotidianas –la elaboración de la comida, el manejo del fuego, los rituales de agradecimiento a los dioses–, los pensamientos, sueños y deseos de mujeres y hombres. Confirma con ello cuán semejantes son los humanos del ayer remoto y los del hoy donde él realiza su labor forense y reconstructiva.

La alucinación inicial ocurre después de una ingesta alcohólica, motivada por la “comida de aniversario de los médicos de mi generación”.³⁰ Solitario, tambaleante, mientras recorre el centro histórico de la Ciudad de México topa con el escenario antes imaginado y con los habitantes de ese universo prehistórico, uno de cuyos integrantes, una mujer desnuda, sale de un lago y se le entrega, con erotismo elevado a la enésima potencia. No son, sin embargo, estos sucesos lo

29 *Ibid.*, p. 65.

30 *Ibid.*, p. 66.

más significativo para él; lo más valioso viene de su toma de conciencia de que ha viajado de un tiempo y un espacio a otro, de que posee otro cuerpo –no el del viejo médico forense, sino el de un desnudo joven guerrero de veinticinco años–, de que nada de ese otro mundo le es ajeno: “Una ligera sensación de calma me invadía a pesar de todo.”³¹ La experiencia le impacta, pero su racionalidad de científico se impone y torna a su trabajo reconstructivo. La defensa alzada por lo racional, sin embargo, empieza a resquebrajarse y siente cómo ya no se reconoce en su identidad actual –individualista en una sociedad de suyo individualista–, “como si cada uno de mis actos se hubiese infectado del mal de la irrealidad”.³²

El segundo trastrocamiento espacio-temporal –las llamadas alucinaciones del médico– ocurre cuando ya ha avanzado mucho en su labor forense y reconstructiva. Arriba nuevamente al ámbito prehistórico, que ya le es “familiar”³³ al joven y desnudo viajero. Se reúne ahora con los ancianos de la tribu, en torno de la ancestral fogata, que le informan, por boca del más viejo, sobre los desastres de la comunidad –escasez de alimento, salinidad en las aguas del lago, mujeres muertas en el parto, niños nonatos o deformes– y sobre su elección –por ser “el más joven, el más robusto, el mejor para seguir a los venados, el que ahuyentaba a los coyotes”–³⁴ como víctima propiciatoria para evitar el castigo de los dioses. Él acepta su destino en favor de la comunidad y prepara el viaje hacia el “otro lado”, renunciando a su individualismo y a “esta era amordazada, decadente, ajena a lo sagrado”,³⁵ no sin antes enviar, vía computadora, la imagen del cráneo reconstruido –su cráneo– a los arqueólogos del Instituto Nacional de Antropología.

En el tercer viaje, une su destino personal al de la comunidad, contribuye al ritual propiciatorio e imagina el golpe de hacha de obsidiana

31 *Ibid.*, p. 67.

32 *Ibid.*, p. 68.

33 *Loc. cit.*

34 *Ibid.*, p. 69.

35 *Ibid.*, p. 70.

entre los ojos, su ruego a las divinidades, la anuencia de éstos y el reinicio de una nueva era dorada para los suyos. Este conjunto de hechos y visiones son la marca textual de que la identidad verdadera se ha recuperado y de que el individuo moderno, egocéntrico y solitario, ha sido abandonado en aras del bien colectivo y de la pertenencia a la comunidad.

“La máscara”, pues, posee varios de los ingredientes de la narrativa fantástica: el trastocamiento espacio-temporal –la Ciudad de México de los últimos años de la vigésima centuria y la naturaleza y cultura del Valle de México, muchos siglos antes del arribo de los conquistadores españoles–, el portal de tránsito entre dos mundos y dos temporalidades distintas –el centro histórico de la Ciudad de México, con sus edificios coloniales y modernos cubriendo los vestigios de los habitantes primeros, entre ellos toltecas y aztecas–, la reencarnación para asumir la identidad original, dejando de lado la asumida como real –el médico forense Guillermo Berger trasmutado en un joven guerrero de veinticinco años. Con ellos, el cuento de Molina se une a una tradición de la narrativa fantástica mexicana sobre la resistencia de las culturas antiguas de México y su presencia en el mundo contemporáneo –que incluye a los viejos sabios, el héroe mítico, las guerreras amorosas, los ritos sacrificiales y la víctima propiciatoria–, esto es, el sacrificio arquetípico que revive el momento fundacional de los mitos y renueva la existencia toda de las comunidades –como bien ha estudiado Mircea Eliade en *El mito del eterno retorno*, por ejemplo–, una narrativa que tiene en el “Chac mool” de Carlos Fuentes³⁶ y “La culpa es de los tlaxcaltecas” de Elena Garro³⁷ dos de sus mejores ejemplos. Se gana así “La máscara” un lugar destacado dentro de la narrativa fantástica.

La pérdida de la identidad original para adquirir otra está en la base de “La noche de la Coatlicue”. Viene precedida de la coexistencia en un mismo espacio de dos culturas antagónicas en sus visiones del

36 Carlos Fuentes, *Los días enmascarados* (México: Novaro, 1966), pp. 13-29.

37 Elena Garro, *La semana de colores* (Xalapa: Universidad Veracruzana, 1964), pp. 7-33.

mundo: la de los habitantes de la moderna Ciudad de México, ajenos al canto de lo sagrado, y la de los antiguos moradores del Valle de México, ligados al destino de sus divinidades; también viene precedida de la pervivencia de los dioses antiguos, cuya nueva misión es revitalizar el pasado remoto, proceso que implica, en “La noche de la Coatlicue”, la puesta en escena de la metamorfosis y la reencarnación.

En el mundo moderno de la Ciudad de México se destaca a tres personajes: el narrador, el licenciado Borunda y Lupita, cada uno sobreviviendo, a su manera, una existencia desleída, sin perspectivas. Aquél, residente en un “departamento de Tlatelolco”, éste, rutinario empleado en “el Archivo Muerto de la Secretaría de Hacienda”, cumplen sus tareas laborales cotidianas, beben moderadamente en la misma cantina y, al abrigo de las copas, conversan ocasionalmente –a veces en compañía de otros varones tan menores y desvanecidos como ellos: “un librero de viejo de la calle de Palma y un profesor de preparatoria jubilado”– sobre “temas del esoterismo mexicano”,³⁸ más por entretenimiento para matar las inútiles horas que por real interés hacia lo sagrado. Lupita es la envejecida mesera de la cantina, huérfana, examante de Borunda y retirada prostituta de clientes de escasos recursos económicos, una verdadera Guadalumpen. En definitiva, seres grises, sin historia, secretos o algo que contar, al menos de manera visible. Y sin embargo...

“La noche de la Coatlicue” está narrado en primera persona, recurso convocado por Mauricio Molina con el fin de darle al cuento una cubierta de verdad –el narrador no sólo es testigo de los hechos sobrenaturales, sino participante directo de ellos–,³⁹ alejándolo así de su posible integración a las leyendas urbanas, tan usuales éstas entre los habitantes de una moderna Ciudad de México propicia a todo tipo de

38 Molina, *La trama secreta. Ficciones, 1991-2011*, p. 131.

39 Este barniz de verdad se complementa con la elección de un personaje histórico mexicano como base para la ficción, a saber, Ignacio Borunda, autor de la *Clave general de jeroglíficos americanos* (1898), obra en la que se interpreta la simbología prehispánica. Inspiró el famoso sermón de Fray Servando Teresa de Mier, por el cual fue excomulgado y exiliado en España.

fantasías. Se reconstruye con ese recurso, por un lado, la vida secreta de Borunda y sus fracasos, como divinidad, en el intento de gestar y dar vida al nuevo Huichilobos o Huitzilopochtli, acompañado en ello por Lupita, reencarnación de Coatlicue, y por otro, la conversión del joven narrador en Borunda, cuyas funciones engendradoras asumiré.

Borunda es un hombre de más de doscientos años; descendiente de familia náhuatl, por la vía materna, y de familia otomí, por la paterna; excelente hablante del náhuatl, otomí y español, y gran lector de manuscritos y códices; católico y gran creyente de la Virgen de Guadalupe; morador, hacia principios del siglo XXI, en el centro histórico de la Ciudad de México; burócrata anodino en el Archivo Muerto de la Secretaría de Hacienda, como antes lo fue en la Real Aduana; examante de una adolescente de dieciséis años, con quien aún mantiene amistad cuarenta años después, sin confesarle jamás que la ama; caminante rutinario de espacios y tiempos opacos y consuetudinario bebedor, lo que le hizo caer en “Un alcoholismo suave, tranquilo, casi indiferente”, que “le permitía vivir sus días con decoro e incluso con alguna dignidad”.⁴⁰ La biografía revela a un ser escindido, atrapado entre la cultura de los pueblos prehispánicos y la de los conquistadores españoles, como lo están también los habitantes de la Ciudad de México, viviendo todos en un palimpsesto cultural, donde coexisten lo prehispánico, colonial, decimonónico y moderno. No es una valoración del narrador, sino una síntesis extraída de las confesiones de Borunda durante el día y la noche en que éste devela su ser real: nacido en la magia cultural de sus ancestros, transmitida a él por la madre y el padre, arraigaré después en el culto a la Virgen de Guadalupe, devoción puesta en crisis cuando, en 1790, en la Plaza de Armas de la capital de la Nueva España, tornan a la luz el Calendario Azteca y la escultura de Coatlicue, junto con “un altar de sacrificios con los huesos de un animal enorme que parecía corresponder a un felino o un reptil, que se perdieron por la superstición o el horror que causaron los hallazgos

40 Molina, *La trama secreta. Ficciones, 1991-2011*, p. 131.

entre las autoridades virreinales y el pueblo”,⁴¹ altar jamás consignado en las crónicas. No es la presencia del calendario, la escultura y el altar lo que origina la crisis, tampoco el retorno a la vida de la diosa, ocurrida ante sus ojos una madrugada, todo ello extraordinario en sí, sino la interpretación del significado de tales piezas, que estudió Borunda una y otra vez a sus cuarenta años. Según interpreta, Coatlicue “no es azteca, es algo mucho más antiguo y espantoso”: “un ser real que siempre ha habitado el lago mohoso y subterráneo.”⁴² No puede negar ahora, después de mirar a la diosa rediviva, la eternidad de las divinidades ancestrales, pero tampoco renunciar a su fe en la Virgen de Guadalupe. Enfrenta la crisis con su hermenéutica personal: “Obsesionado con reconciliar las creencias de mis antepasados y mi propia convicción guadalupana, concluí que la Coatlicue era la Virgen de Guadalupe.”⁴³ El sincretismo asumido a finales del siglo XVIII lo mantiene en los inicios del siglo XXI, cuando determina, nuevamente desde su óptica, que las semejanzas de ambas deidades son más bien de orden simbólico: “una da a luz a Jesucristo y la otra a Huichilobos, ambas después de un embarazo milagroso.”⁴⁴ Y así palia su crisis, no el sentimiento de ser un ente escindido entre el pensamiento mágico de su cultura prehispánica y el pensamiento católico de su cultura occidental, tan maravillosos y extraordinarios uno y otro. En tal estado, conoce a Lupita, primero, y al narrador, después.

Lupita, la Guadalumpen prostituta y mesera, aparentemente una ciudadina huérfana, de suerte adversa, es en realidad, la reencarnación de Coatlicue. Su misión es dar a luz a Huichilobos, quien revitalizará la cultura antigua. Fracasa una y otra vez porque el padre, Borunda, con sus más de ciento cincuenta años cuando se vuelve amante de Lupita, es ya un sol viejo, capaz sólo de engendrar monstruos –niños de dos cabezas, de tres piernas y un brazo–, que mueren apenas nacidos, joyas para

41 *Ibid.*, p. 135.

42 *Ibid.*, p. 136.

43 *Loc. cit.*

44 *Loc. cit.*

el culto a Coatlicue, pero jamás reencarnaciones de Huichilobos. Es la vejez del varón el motivo de la separación de los amantes, que lleva a la diosa a una etapa de espera, hasta que arriba el sol nuevo: el narrador.

Quien narra es un hombre solitario y sin creencia alguna. Su frágil amistad con Borunda, nacida durante las conversaciones ocasionales y el moderado consumo de bebidas alcohólicas en la cantina de la cual son asiduos parroquianos, lo convierte en confidente de aquél, que inusitadamente le devela su extraordinaria existencia, iniciando con el informe de su no menos extraordinaria edad y cómo está ya agotado con la carga de experiencias que implica la inmortalidad. La confianza da paso, primero, a la burla; después a la curiosidad; más tarde, ya en el hogar del interlocutor, al temor ante lo desconocido; y finalmente al rechazo momentáneo de la veracidad de cuanto le ha sido confiado. La recusa de lo fantástico no caerá ni cuando tope con la verdad de la reencarnación, que él califica, racionalmente, como alucinación: Coatlicue, la Virgen de Guadalupe y Lupita son una misma entidad, asumiendo idéntico rol, a saber, dar a luz a una divinidad. Sólo aceptará lo fantástico en el momento de enfrentar la metamorfosis –el narrador ocupa el cuerpo y las funciones de Borunda, perdiendo su propia corporalidad e ingresando a la inmortalidad, marcado este último hecho por la muda de su piel, como si fuese una de las serpientes o cangrejos que forman parte de la imagen pétreo de Coatlicue, símbolos de lo eterno precisamente por esa capacidad de regenerarse–, que da paso a la pérdida de la identidad original para ser el otro, esto es, no un doble del otro, sino el otro: “Ya era Borunda. Lupita regresaría conmigo al anochecer. Había que prepararse para los rituales dedicados a la Diosa. Lupita debía embarazarse de nuevo. Nunca más supe de mí mismo.”⁴⁵ La trama secreta de “La noche de la Coatlicue” emerge, pues, con la inmersión de lo profano en lo sagrado.

45 *Ibid.*, p. 138.

El palimpsesto cultural de la Ciudad de México, la pérdida de la identidad original para ser el otro, la reencarnación y la metamorfosis sostienen el trallazo de lo fantástico. La fusión del mundo prehispánico con la del católico constituye la historia oculta del cuento –es el sincretismo entrevisto por Borunda. Atrás queda la historia de superficie –el diálogo entre dos bebedores moderados sobre el esoterismo mexicano–, cediendo su sitio a la subterránea, sobrenatural, que quiebra las seguridades y conceptos del mundo moderno, racional, civilizado.

La poética de las narraciones fantásticas de Mauricio Molina propone cómo lo irracional, lo imposible, lo sobrenatural, lo anormal, están siempre al acecho, esperando el momento para cuestionar –o derruir– lo natural, lo racional, lo normal. Por este motivo, es común el enfrentamiento entre las leyes de lo fantástico y las de lo real, una lucha de fuerzas en la que las cosmovisiones negadas se insertan en la realidad moderna. La trama oculta de cada una de las historias fantásticas de *La trama secreta. Ficciones, 1991-2011* abre fisuras en los universos de lo real para posibilitar el contacto con otros universos. O en palabras de uno de los personajes de “Postales del más allá”: “morir es como emprender un largo viaje a un país que ya no existe para, desde ahí, ser lanzado en dirección de las estrellas, donde hay playas y caracoles y corales cubiertos de arena, aceite y gasolina.”⁴⁶ En fin, una poética de lo poroso, en la cual los muertos viven, las personas se transforman por vía de la metamorfosis, reencarnan, transitan del sueño a la realidad, habitan distintos tiempos y espacios.

46 *Ibid.*, p. 21.

PROCESOS DE INICIACIÓN HOMOERÓTICA MASCULINA EN TRES NOVELAS MEXICANAS DEL SIGLO XXI

VÍCTOR SAÚL VILLEGAS MARTÍNEZ

PLANTEAMIENTOS INICIALES SOBRE LA LITERATURA MEXICANA DE CONTENIDO HOMOERÓTICO

EL TEMA DEL HOMOEROTISMO MASCULINO en la narrativa mexicana ha estado presente desde el siglo XIX, sobre todo con la representación de un personaje travestido que ocupa dicho ardid para sobreponerse a vicisitudes planteadas: por ejemplo, en las diégesis de los cuentos “Manolito el pisaverde” (1838) de Ignacio Rodríguez Galván, “La excursionista” (1889) de Federico Gamboa y “Aventura de carnaval” (1895) de Amado Nervo. A su vez, la exhibición de personajes con una masculinidad frágil o inacabada tiene cierto auge en dicha centuria, cuyos modelos conductuales son expuestos con la finalidad de mostrar aquello que resultaba inadecuado o pernicioso para la sociedad mexicana decimonónica: verbigracia, “Josecito, en *El fistol del diablo* (1845-1846), de Manuel Payno (1810-1894), Pablito y Chucho el Ninfo en José T. de Cuéllar”.¹ Con estos acercamientos al tema de la disidencia sexo-genérica, inicia la representación del homoerotismo entre varones en la narrativa mexicana, cuyo incremento, en cuanto al tópico se refiere, se dará a lo largo del siglo XX, especialmente en las últimas cuatro décadas de éste. Curiosamente, una de las primeras novelas que se enfoca en dicho tema, a

1 José Ricardo Chaves, “Afeminados, hombrecitos y lagartijos. Narrativa mexicana del siglo XIX”, en Michael K. Schuessler y otros, *México se escribe con J. Una historia de la cultura gay*, comp. de Michael K. Schuessler y Miguel Capistrán (México: DeBolsillo, 2010), p. 72.

inicios del siglo pasado, es *Los 41* (1906), de Eduardo A. Castrejón, quien en dicho texto sanciona con severidad la presencia del “invertido sexual” en la sociedad mexicana. Sin embargo, pocos años bastarán para que, en la década de los veinte y los treinta, la vanguardia, representada por los integrantes de la generación de los Contemporáneos, realice una exhibición notable de la identidad y del deseo homosexual, en particular en la poesía y en el teatro. Igualmente, hacia la mitad del siglo aparecen algunos discursos narrativos, como *El norte* (1956), de Emilio Carballido, donde “la homosexualidad se aborda subrepticamente, recurriendo a unas entrelíneas que sugieren cierta ambivalencia en la sexualidad de los personajes”.² La década de los sesenta del siglo xx fungirá como el detonante de una eclosión de novelas y relatos cuyas historias tocarán directamente el tópico de la disidencia sexual. Los parámetros de la representación de una sexualidad fuera del régimen heteronormativo en estos textos operaron alejados, en el plano del discurso, de la sanción hacia la identidad “abyecta” y proporcionaron miradas más condescendientes con respecto a los protagonistas homosexuales. Son los años de la publicación de novelas como *El diario de José Toledo* (1964) de Miguel Barbachano Ponce, *41 o el muchacho que soñaba en fantasmas* (1964) de Paolo Po y *Después de todo* (1969) de José Ceballos Maldonado. Podría decirse que estos textos son un puente entre esa visión del disidente como sodomita o invertido –tan en boga hacia finales del xix y principios del xx– y una perspectiva centrada en el auge de la identidad gay, cuya novela emblemática será *El vampiro de la colonia Roma* (1979), de Luis Zapata. Precisamente, a partir de dicha obra el narrar ocupando como eje central al homoerotismo será realizado fuera de tabúes y sin el temor de señalar directamente a los actos sexuales. A partir de la década de los setenta, ocurre en México una auténtica avalancha de novelas y cuentos en donde pululan los personajes

2 Víctor Federico Torres, “Del escarnio a la celebración. *Prosa mexicana del siglo xx*”, en *ibid.*, p. 88.

gais, pertenecientes a múltiples interseccionalidades y espacios. Autores como el ya citado Luis Zapata, junto con Jorge Arturo Ojeda, Luis González de Alba, José Joaquín Blanco, Jorge López Páez y Severino Salazar, entre otros, se transforman en escritores de culto para una consolidada comunidad gay mexicana. Las temáticas, por otro lado, muestran las vicisitudes del famoso “salir del clóset”, la (in)estabilidad de las relaciones afectivas, las problemáticas familiares surgidas a raíz de la disidencia de los personajes, las masculinidades vulneradas, los espacios de ligue o *cruising*, la idealización de la juventud, la prostitución, etc., circunstancias, exploradas con detalle, que permiten observar a un personaje gay que padece las infracciones de un dispositivo de deseo hegemónico y, a la par, sobrevive y goza de las libertades conseguidas después de varias décadas de lucha en pro de los derechos del colectivo LGBTQ+.

La crítica literaria no permanece en silencio al respecto y aborda estos textos a partir de diversas coyunturas teóricas, que van desde el estudio del estilo de las obras hasta el uso de marcos teóricos provenientes de las categorías de género y, más recientemente, de las de lo *queer*. Uno de los primeros críticos que abordó el análisis de la literatura de contenido homoerótico fue Luis Mario Schneider, con *La novela mexicana entre el petróleo, la homosexualidad y la política* (1997), así como la famosa antología de Mario Muñoz, *De amores marginales* (1996), reeditada en 2014, en conjunto con León Guillermo Gutiérrez, con el nombre *Amor que se atreve a decir su nombre*. A estos críticos se suma una larga lista de investigadores como Antonio Marquet, Daniel Balderston, David William Foster y José César del Toro, entre otros.³ En esta línea, cabe destacar la

3 Antonio Marquet, *¡Que se quede el infinito sin estrellas!: la cultura gay al final del milenio* (México: UAM, 2001). Daniel Balderston, *El deseo, enorme cicatriz luminosa: ensayos sobre homosexualidades latinoamericanas* (Buenos Aires: Beatriz Viterbo, 2004). David William Foster, *Ensayos sobre culturas homoeróticas latinoamericanas* (Ciudad Juárez: UACJ, 2009). *Producción cultural e identidades homoeróticas: teoría y aplicación* (San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica, 1999), *Gay and Lesbian Themes in Latin American Writing* (Austin: University of Texas Press, 1991).

publicación del volumen *México se escribe con J. Una historia de la cultura gay* (2010 y 2018), compilado por Michael K. Schuessler y Miguel Capistrán, así como *Que se abra esa puerta. Crónicas y ensayos sobre la diversidad sexual* (2010) de Carlos Monsiváis. En este sentido, una y otra vez la crítica apuesta por establecer rutas o caminos de lectura, marcos cronológicos de seguimiento de la representación homoerótica masculina en la literatura mexicana, exploración de las principales constantes en cuanto al tema de la disidencia se refiere y el análisis estilístico de los *corpus* estudiados, para señalar las marcas que, a partir de las diégesis disidentes, aparecen en el plano del discurso.

Después de este brevísimo repaso, cabe preguntarse ¿cuáles son, entonces, las características con las que se reviste la literatura de contenido homoerótico masculino en el siglo XXI? ¿Se mantienen las constantes estilísticas o temáticas de finales de la centuria pasada? ¿De qué forma se han planteado en el discurso literario las nuevas miradas hacia las sexualidades disidentes? Estas preguntas apenas serían el punto de entrada para acercarse a la creación literaria publicada a partir del año 2000, puesto que se podrían incorporar otros cuestionamientos relacionados con el auge de las literaturas regionales, las facetas del mercado editorial y los nuevos soportes tecnológicos para el texto. Pero no es necesario abrumarse en este sentido con planteamientos que exceden los límites de este escrito. En consecuencia, lo imprescindible es destacar el hecho de algunos cambios que la literatura de contenido homoerótico ha planteado en las últimas dos décadas. Quizás el más evidente y complejo es el relacionado con el auge de las identidades y la teoría *queer*, las cuales, surgidas en el contexto de la pandemia generada por el VIH y el revés conservador contra los derechos de las disidencias sexuales en la década de los ochenta, generaron un interés por desestabilizar los sistemas heteronormativos establecidos sobre la linealidad sexo/

José César del Toro, *El cuerpo rosa. Literatura gay, homosexualidad y ciudad. Los espacios de entretenimiento de la Ciudad de México a través de la novela* (Madrid: Verbum, 2015).

género/deseo, tal como lo han planteado los trabajos teóricos de Michael Foucault, Monique Wittig, Judith Butler, entre otros.

El movimiento *queer* trajo consigo una revisión de los postulados que sostienen las identidades. La literatura homoerótica mexicana del siglo XXI apuesta también por problematizar las identidades fijas y romper con la famosa dicotomía heterosexual/homosexual y cuestionar las bases de la identidad y el movimiento gay. En concordancia con este punto, los contextos de las disidencias sexuales planteadas en la narrativa mexicana del siglo XXI plantean escenarios alejados ya del centro del país y ponen sobre la mesa otros sistemas de deseo –como el modelo mediterráneo–, con la finalidad de observar las particularidades de la sexualidad. No hay que olvidar también, en este sentido, el impacto del VIH en las diégesis, pero no desde una mirada de temor, sino desde la asimilación, el orgullo y, en ocasiones, hasta desde el propio deseo, como sería el caso de *Bareback Juke-Box* (2017), de Wenceslao Bruciaga, novela donde el protagonista busca, con constancia, infectarse de VIH como afirmación de su erotismo e identidad.

A modo de ejemplo de estas nuevas propuestas temáticas homoeróticas, es posible mencionar *Fruta verde* (2006) de Enrique Serna, *Falsa liebre* (2013) de Fernanda Melchor y *Hacia las luces del norte* (2018) de Ángel Valenzuela, novelas que, desde latitudes e historias diferentes, problematizan la vivencia del deseo disidente entre varones, el cual trata de liberarse de ataduras de género e identidad para pugnar por una experiencia sexual sin necesidad de demarcaciones aglutinantes. Esta tríada de textos coincide con un acontecimiento singular de los personajes disidentes: el proceso de iniciación. Así, los protagonistas de estas obras asumen un proceso de construcción de su identidad de género, el cual impacta la vida de los individuos de manera especial y crítica durante el periodo que incluye la infancia, la adolescencia y los primeros años de juventud.

A diferencia de la idea hegemónica del proceso de iniciación, donde el sujeto adquiere una identidad masculina contundente, cargada de un

discurso heteronormativo, las iniciaciones en clave disidente poseen un matiz que las aleja por completo de ese discurso: el personaje busca alcanzar su objeto de deseo sexual en un entorno adverso, el cual lo arroja al plano de la abyección. De este modo, el proceso suele ser más doloroso cuando existe en el sujeto una sexualidad que no se ajusta al dispositivo sexo genérico considerado “normal”. Guillermo Núñez Noriega expresa este hecho de la siguiente forma:

Al representar ciertas expresiones eróticas como “normales” y al hacer valer esas representaciones en la mente de los sujetos, se dota de prestigio (un poder simbólico) a aquellos que se adecuan a tal representación; y a los otros (a los que no se adecuan a ella) se les priva de poder, pudiendo así ejercer sobre ellos el poder de la norma: se les estigmatiza, se les manda al mundo de la vergüenza, de la culpa, de la soledad, “a los sótanos clandestinos de la vida social” diría el intelectual mexicano José Joaquín Blanco.⁴

Fruta verde, *Falsa fiebre* y *Hacia las luces del norte* evidencian esta confrontación con el estatuto del poder cuando sus personajes –varones homosexuales jóvenes– establecen un proceso de identificación a partir de su sexualidad. Y puesto que la construcción del género, que puede ser independiente del plano erótico, se afirma mediante el ejercicio del deseo, un individuo –macho/masculino/heterosexual– se transforma en hombre en una sociedad heteropatriarcal y falocéntrica, que lo dota de prestigio y poder, que incluso puede exhibir mediante el uso de la violencia, capaz de sostener su representación social de dominio, según se lo permita su interseccionalidad. En el caso contrario, el individuo que posee una disidencia sexual contraviene esa tríada hegemónica: la sociedad lo puede considerar un macho todavía en el plano biológico,

4 Guillermo Núñez Noriega, *Sexo entre varones. Poder y resistencia en el campo sexual* (México: El Colegio de Sonora/UNAM/CIAD, 2015), p. 51.

pero su masculinidad será puesta en entredicho por la práctica erótica disidente. Así, la tríada se tambalea para el sujeto disidente –macho/masculinidad disminuida o feminizada/homosexual– y no se concreta esa faceta de hombre tan preconizada por la sociedad occidental judeo-cristiana, por lo cual, en el caso mexicano, es tachado de maricón, puto o joto; y a la vez, es vulnerable y puede padecer una violencia física y simbólica.

Germán de *Fruta verde*, Andrik de *Falsa liebre* y Andrés de *Hacia las luces del norte*, se hallan en este periplo formativo cuando descubren que su deseo se orienta hacia los varones. El homoerotismo adquiere un eje primordial al ser el ejecutante de la fractura o desvío de un proceso de iniciación considerado pertinente: la disidencia cruza entonces de ese plano psíquico/social –que conforma la impresionante maquinaria del deseo– hacia el plano de la identidad sexo-genérica que se muestra hacia los otros. En consecuencia, las masculinidades de los personajes se ven trastocadas y no se adquiere esa carta de presentación de poder que otorga la identidad varón/heterosexual. Mark Millington dice al respecto: “Por lo tanto la masculinidad convencional se teoriza como una lucha constante de autoafirmación contra la amenaza de reabsorción a la dependencia del otro femenino denigrado, una dependencia que es, en cualquier caso, fundamental en la misma estructura de la masculinidad.”⁵ Y es en este punto donde se articulan diversas estrategias, en un intento de “normalizar” a los personajes disidentes, tales como el insulto, el rechazo, la marginación, la prohibición, los castigos, entre otras conductas y actividades emanadas del discurso familiar, religioso, jurídico y cultural. La lucha de los personajes disidentes en este trance es doble: no sólo deben luchar por sobrepasar la etapa formativa para llegar al plano de la adultez con una identidad “definitiva” –como sería el caso de cualquier personaje heterosexual–, sino que

5 Mark Millington, *Hombres invisibles. La representación de la masculinidad en la ficción latinoamericana, 1920-1980* (Bogotá: Fondo de Cultura Económica, 2007), p. 41.

deben enfrentarse a los discursos del poder que les demandan el seguimiento de las reglas sexo genéricas establecidas.

Fruta verde, *Falsa liebre* y *Hacia las luces del norte*, elegidas como *corpus* de estudio, convergen en la creación de un cronotopo que ancla a los personajes en un ámbito liminar, en donde su identidad se encuentra tanto en proceso de edificación como en un punto de fuga. El espacio/tiempo que circunda a los personajes genera esa interseccionalidad, en donde no es posible analizarlos únicamente por su disidencia sexual: se debe hacer hincapié en su clase, raza, edad, formación académica, ámbitos familiares, religión, etc. Por este motivo, un aspecto clave – que funciona también como un punto de comparación entre las tres obras– es la geografía habitada por los personajes. Así, mientras *Fruta verde* tiene como escenario la Ciudad de México de la década de los setenta, *Falsa liebre* está centrada en el Puerto de Veracruz en el siglo XXI y *Hacia las luces del norte* toma como escenario el norte de México, especialmente Ciudad Juárez y algunas regiones de los Estados Unidos, también en el siglo XXI. Estas tres latitudes geográficas permiten establecer paralelos en las obras para dar una imagen de la vivencia de esa iniciación disidente en México, hecho que favorece y complejiza el análisis, al implicar tanto el proceso homoerótico formativo como las vivencias individuales de cada personaje, las cuales son asumidas en virtud del entramado simbólico al que pertenecen.

GERMÁN Y LA BÚSQUEDA DE LA LIBERTAD ERÓTICA: *FRUTA VERDE* DE ENRIQUE SERNA

Cuando se piensa en la novela de iniciación en México, es común recordar *Las batallas en el desierto* (1980) de José Emilio Pacheco: el personaje recupera, desde la adultez, el enamoramiento que tuvo cuando era un niño y que le generó un proceso de aprendizaje sentimental. Esta estructura es un elemento común de dicho género y funciona a modo de escaparate, desde donde el narrador puede mirar al pasado y recuperar

aquellos periplos que lo convierten en el sujeto que es en el “ahora”, punto de partida del discurso narrativo. Una situación similar ocurre en la literatura hispanoamericana: *La ciudad y los perros* (1963), de Mario Vargas Llosa, describe en su diégesis las vicisitudes atravesadas por un grupo de jóvenes en un colegio militar de Lima, acontecimientos que transforman a los personajes en “hombres” incorporados a una sociedad cuyos valores oscilan en torno al ejercicio de una masculinidad ortodoxa. En ambos casos, la formación del personaje va hacia el plano de la heteronormatividad; y si llegase a existir un desvío erótico lo será solamente con la finalidad de esquivarlo y pasar al plano de un ejercicio sexual hegemónico. No obstante, la llamada literatura gay hispanoamericana ofrece paradigmas de cómo dichos “desvíos” se convierten posteriormente en la vida erótica del personaje: *La traición de Hayworth* (1968) de Manuel Puig, o *Celestino antes del alba* (1967), *El palacio de las blanquísimas mofetas* (1980) y *Antes que anochezca* (1992) de Reinaldo Arenas. En estas obras, el protagonista pasa un proceso de afirmación de su diferencia, afincada en el homoerotismo y en el reconocimiento de no desear el ejercicio de una masculinidad hegemónica. En este sentido, la literatura mexicana también ofrece varios textos emblemáticos, escritos por Miguel Barbachano Ponce, José Ceballos Maldonado, Paolo Po, Luis Zapata, entre otros.

Y es precisamente en el siglo XXI cuando aparece publicada una novela que tiene como antecedente a toda esta tradición homoerótica marcada por los procesos formativos de los protagonistas: *Fruta verde*. Esta obra, de singular belleza irónica –que hace formidables ejercicios *camp*–, presenta a un protagonista, Germán Lugo, que está por entrar a la edad adulta y dejar atrás su etapa de adolescencia, en un péndulo que lo lleva de la heterosexualidad a la homosexualidad, para instalarse, años más tarde, en una aceptación de su libertad erótica. Por la estructura de la novela se puede afirmar que el protagonista debe sortear una serie de pruebas, que van de la desilusión amorosa heterosexual al goce del encuentro homoerótico. Por ello, el final de la diégesis plantea, para

el protagonista, una asimilación de las pruebas y un punto de equilibrio entre toda la normatividad impuesta por su familia –en especial, por su madre– y la libertad a la que aspira, no solamente en el ámbito de la sexualidad.

Cabe destacar el caso de la interseccionalidad de Germán: las tres novelas a estudiar se concentran en espacios divergentes, donde la disidencia sexual se plantea con estrategias que no necesariamente son comunes a las tres obras. Como bien apunta Nattie Golubov, el género no es la única herramienta que debemos usar cuando nos referimos al tema del binomio masculino/femenino, lo cual puede ser aplicado también al plano de la sexualidad hegemónica frente a la disidente. En esta coyuntura, el protagonista de *Fruta verde* ofrece una interacción clara entre género, raza, clase, edad y sexualidad, puesto que los narradores de la novela –heterodiegéticos, homodiegéticos y autodiegéticos– dan una descripción contundente de él y lo definen como un joven apuesto, blanco, ciudadano, de clase media y con una formación académica amplia. Esta circunstancia en el plano de la sociedad mexicana –como bien se afirma en la novela– le otorga ciertos privilegios frente a los demás, especialmente en el acceso a la educación, a las novedades literarias y al contacto con sujetos que orientan su carácter intelectual. Igualmente, el joven Germán resulta muy atractivo tanto para las mujeres como para los varones.

Como toda novela de iniciación, *Fruta verde* coloca al protagonista en el filo de la decisión: elegir la vida académica, el plano familiar, el ámbito económico, la identidad de género y, claro está, la sexualidad. Germán se enfrenta entonces a todos estos vericuetos desde una perspectiva que resulta un tanto hermética al principio, puesto que, si bien no manifiesta una actitud homofóbica como la de su madre, Paula, tampoco se muestra abierto a participar en actividades sexuales diferentes a las heteronormativas. Así, esta circunstancia está vinculada con lo que Bárbara Aponte menciona: “El protagonista del cuento de iniciación tiene que experimentar un cambio en su percepción del yo que es y del

mundo y, por consiguiente, un cambio de carácter.”⁶ Ese cambio en la percepción del sujeto, efectuado por el protagonista, no se realiza de manera autónoma, ya que está influenciado tanto por los deseos intrínsecos del individuo como por la sociedad, la familia y los amigos que conforman el entorno.

En el caso de Germán, el paso de una sexualidad ortodoxa a una más laxa se produce mediante la participación de Mauro Llamas, quien impactado por la belleza, carácter, inteligencia y formación del primero, decide emprender un largo y detallado proceso de seducción, el cual llevará a Germán a aceptar una práctica erótica disidente. Es interesante observar el planteamiento de este proceso de seducción –el cual, en ocasiones, se convierte en un franco acoso– desde la perspectiva del narrador, focalizado en Mauro:

Nunca antes había esperado a un chavo con tal ansiedad, a pesar de haber estado encladísimo de Farnesio. [Germán] Viene porque me admira, pensó con orgullo, esto ya es una amistad amorosa. En el mundo gay abundaban las aventuras con mariposones que sólo querían quitarse una calentura. A esos amantes de usar y tirar los llamaba “entregos”, pues iban a lo suyo como mercancías o paquetes entregados a domicilio. Germán era distinto: él se había enamorado de su talento y si lo sabía persuadir con tacto, si se armaba de paciencia para tolerar sus rabietas, quizá pudiera encontrar al fin un amor integral, en el que la inteligencia y el sexo no fueran antónimos. [...]. Germán no le gustaba sólo para la cama: era su mejor oportunidad para recuperar la dimensión espiritual del placer.⁷

Haciendo uso de diferentes estrategias de seducción y acorralamiento, Mauro introduce a Germán en el mundo homosexual del México de finales de los setenta y principios de los ochenta del siglo pasado. Así, la

6 Bárbara Aponte, “El rito de la iniciación en el cuento hispanoamericano”, en *Hispanic Review* (Pennsylvania: University of Pennsylvania, 1983), vol. 51, p. 130.

7 Enrique Serna, *Fruta verde* (México: Planeta, 2012), pp. 127-128.

iniciación del protagonista pasa de un ámbito heterosexual a uno disidente, llevado de la mano de un guía, Mauro, quien no sólo le muestra la existencia de un mundo alejado de las costumbres familiares, que había conocido hasta entonces, sino que lo provee de herramientas intelectuales y vitales para afrontar su vida adulta.

En este punto, hay que recordar que la vida de Germán antes de conocer a Mauro, en la agencia de publicidad donde trabajaban ambos, es una existencia que se acerca al paradigma de la normalidad pensada en el seno de la sociedad mexicana: el joven protagonista está integrado a una interseccionalidad privilegiada, por lo que no padece una violencia hacia su persona en cuanto a la conformación de su identidad se refiere, como sería el caso de los personajes de *Falsa liebre*. Para Germán, el proceso de aprendizaje implicaba el romper lazos familiares demasiado aprehensivos, criticar a la sociedad burguesa a la que pertenecía e iniciarse en el erotismo. En este sentido, desde el principio el protagonista afirma su masculinidad y heterosexualidad, pero no en un ámbito exacerbado ni tóxico, sino en otro, más flexible, en donde su identidad sexo-genérica no se ajustaba al paradigma del poder de una virilidad recalcitrante. Y es este último punto el que permite esa fluidez en su identidad.

La coyuntura en la que se encuentra Germán es, a la vez, aprovechada por Mauro para sembrar en él la duda hacia una identidad sexual inamovible. Sin embargo, su relación no se basaba en el encuentro sexual. Ambos personajes buscaban el acercamiento intelectual y amistoso. En consecuencia, Mauro se ofrece como un mentor que amplía la formación literaria de Germán, le ofrece su cariño y le enseña las habilidades para construir un discurso disidente o, en términos más llanos, el “arte de la jotería”, donde el uso hábil del lenguaje es la clave para la construcción de ese humor espontáneo y dinámico que manifiestan Mauro y sus amistades.

Ahora bien, el protagonista de *Fruta verde* lleva a cabo la transformación tan esperada para un joven de su edad en términos que desafían

tanto la heteronormatividad como la homonormatividad. Para explicar esta circunstancia hay que anotar que la vida de Germán, en el plano sexoafectivo, giraba en torno a su última novia, con quien había terminado recientemente. Dicha decepción amorosa y sexual –puesto que su vida erótica está prácticamente limitada a la masturbación hasta ese momento– hace que el personaje se retraiga ante el mundo de la sexualidad y decida abstraerse en los estudios y el trabajo que recientemente su padre le ha conseguido en la agencia de publicidad. La llegada de Mauro a su vida lo saca de dicho eje para revelar cómo puede superar ese supuesto fracaso y entender, de modo parsimonioso, que se trata solamente de un peldaño en la cadena afectiva que todo sujeto transita en su existencia. Sin embargo, antes de continuar con esta parte del análisis de *Fruta verde*, es pertinente recuperar lo que José Luis de Diego menciona sobre estas transformaciones:

Según Susan Suleiman, la novela de aprendizaje se define por dos transformaciones paralelas que afectan al héroe en una secuencia temporal. La primera transformación es el paso del sujeto de un estado de ignorancia de sí a otro de conocimiento de sí mismo, a través de una prueba de interpretación de los acontecimientos vividos. La segunda transformación, derivada de la anterior, es el cambio de la pasividad a la acción. La definición, que plantea dos características de la novela de aprendizaje que se han discutido insistentemente, adolece, a mi juicio, de dos problemas: el primero es focalizar la definición en la evolución del personaje; el segundo, olvidar un rasgo esencial del género: su carácter ejemplar –o contra-ejemplar, según el caso–.⁸

Estas reflexiones llevan a revisar varios aspectos de la novela de Serna en cuanto a los cambios que efectúa el personaje: la obra muestra un

8 José Luis de Diego, “La novela de aprendizaje en Argentina: primera parte”, en *Orbis Tertius* (La Plata, Universidad Nacional de La Plata, 1998), p. 7.

Germán en un punto “a” que se desplaza hacia un punto “b”, el primero con una carga social normativa y el segundo con una perspectiva más incluyente hacia la sexualidad y los afectos. En el punto “b”, que se da hacia el final de la diégesis, el protagonista se reconoce a sí mismo a partir del ejercicio de una sexualidad libertaria, pero sin renunciar a la familia ni a sus responsabilidades sociales. No obstante, entre esos dos puntos se encuentra un joven Germán rebelde e inestable que, cuando comprende que su sexualidad puede fluir sin menoscabo de su persona y que puede llevar a cabo dicha estrategia sin necesidad de romper enteramente con su familia y entorno, alcanza el grado de plenitud y felicidad deseado desde el principio, como el mismo protagonista lo afirma cerca del final de la novela:

Después de tanto sufrir por mis fluctuaciones sexuales, por fin encuentro la recompensa de haberme abierto a todas las experiencias. [...]. Superado el impacto psicológico de ser tratado como marica, empiezo a encontrar divertida mi doble personalidad. Tengo una licencia para jotear y lo mejor de todo es que me estoy atreviendo a usarla. ¡Cómo me gusta hablar en femenino con mis queridas hermanas! [...]. Es un alivio físico y mental desprenderse un momento de los modales viriles, como quien se quita una impedimenta militar, para observar la vida y nombrar las cosas desde el lado femenino [...] pues ahora tengo el consuelo de pertenecer a dos familias que me quieren por igual: mi familia biológica y la familia adoptiva de la oficina. En una soy varón y en la otra una monja ilustre, pero no hay discordancia entre mis dos mitades: al contrario, siento que al fundirlas en un género epiceno me estoy volviendo un ser humano más completo, como los hermafroditas del banquete platónico.⁹

Con respecto a lo anotado por José Luis de Diego sobre el tema de la pasividad a la acción, queda claro que Germán no busca necesaria-

9 Serna, *Fruta verde*, pp. 263-265.

mente realizar una actividad como tal, sino confrontar sus valores previos para convertirse en un sujeto más abierto, circunstancia que incluso favorece su labor como autor de narrativa. Y este punto del análisis es importante también en cuanto a lo mencionado por De Diego, sobre que no necesariamente la novela de aprendizaje –como él la llama– implica realizar alguna actividad que impacte la vida o la sociedad del protagonista: Germán no será un héroe en el sentido clásico, pero sí se transformó en un sujeto diferente, que fue capaz de desligarse de esos “mecanismos psíquicos del poder” –denominados así por Judith Butler¹⁰ para trasladar la identidad sexo-genérica a un binomio incluyente.¹¹ La iniciación homoerótica le sirve, pues, al personaje para entender su propia bisexualidad y, a la par, para no privarse de la “licencia para jotear”, de la que tanto goza.

El protagonista de *Fruta verde* “evoluciona”, aunque no hay un carácter ejemplar desde la perspectiva de una sexualidad heterodoxa. Por el contrario, la novela pone sobre la mesa cómo los procesos de iniciación de un varón no tienen que conducirlo a la idea de convertirse en ejemplo de masculinidad, circunstancia que incluso lo puede lacerar, en vez de beneficiarlo. Y justo aquí se encuentra la paradoja subsanada de la novela: en su carácter contra-ejemplar, con respecto a un dispositivo de género hegemónico, hay un modo ejemplar en función de la disidencia sexual.

10 Judith Butler, *Mecanismos psíquicos del poder: teorías sobre la sujeción* (Madrid: Cátedra, 2001).

11 Es importante acotar que en este análisis se partió de la visión del protagonista y su proceso de iniciación homoerótico. No obstante, la novela de Serna expone otros procesos del mismo calado: tales son el de Mauro y el de Pedro Lucero, en el capítulo VI, donde ambos personajes, al calor de la efusividad alcohólica, recuerdan cómo se adentraron en el descubrimiento de su propia homosexualidad. Ambos casos son muy diferentes al de Germán, ya que mientras que éste tuvo una iniciación homoerótica afortunada, por no tener que enfrentarse de forma ruda a la violencia simbólica y física, aquellos dos sí tuvieron que lidiar con un rechazo familiar absoluto, al que debe sumársele incluso golpes y la salida de su lugar de origen, para sobrellevar de mejor modo su disidencia sexual. Igualmente, se encuentra el proceso formativo de Pável, el joven amigo de Germán, quien intenta seducir a la madre de éste: Paula.

ANDRIK Y LA VIOLENCIA COMO EJERCICIO DEL DESEO: *FALSA LIEBRE* DE FERNANDA MELCHOR

La presencia de la violencia en la literatura mexicana es un ejercicio reiterado desde hace ya varios siglos. En el xx, la llamada literatura del norte puso sobre la mesa escenarios y personajes en donde se observaba un uso frecuente de dicho discurso. Y no es para menos, la realidad del país ha confrontado, como se dice de forma cotidiana, los límites de la propia ficción. En el siglo xxi, el uso del discurso que aborda el tema de la violencia continúa vigente, pero no se ha focalizado únicamente en el norte del país, sino que se ha enfocado en otras latitudes. El caso de la obra de Fernanda Melchor es uno de ellos, puesto que desde *Aquí no es Miami* (2013) hasta *Páradais* (2021) la autora se ha acercado con detalle a los vericuetos que constituyen el ejercicio de la violencia en regiones como el estado de Veracruz.

Falsa libre recupera la construcción de un escenario tropical, en donde los personajes masculinos son expuestos en sus fibras más íntimas, para delatar cómo la masculinidad adquiere esa idea de dominio o control que termina por traducirse en una clara intención de sujeción hacia el otro, ya sea desde el ámbito afectivo, sexual, simbólico o físico. En este sentido, la violencia en la novela se ejerce desde múltiples aspectos, para delatar el proceso de la construcción de la identidad de un sujeto en plena adolescencia, como es el caso de Andrik, personaje que, junto con Zahir, Pachi y Vinicio, constituye un cuarteto exploratorio del concepto de “hombre” y las múltiples vicisitudes que dicha identidad conlleva.

A diferencia del proceso de iniciación homoerótico de Germán, en *Fruta verde* –que no rozó los escarpados territorios de la violencia y concluyó con un final afortunado–, la novela de Melchor ofrece un panorama terriblemente distinto. Andrik, desde su interseccionalidad, no goza de un lugar privilegiado dentro de su sociedad y la única carta que puede usar a su favor es su atractivo físico, aunque poco sabe explotarlo a cabalidad. El personaje se encuentra atravesado por una serie de

categorías que no le favorecen en cuanto a su proceso de iniciación: Andrik es un adolescente pueblerino, con una formación académica casi nula y perteneciente a una clase baja, circunstancias que lo mantienen en desventaja en su colectividad.

Al ser casi un niño, el personaje se enfrenta a un intento de manipulación múltiple por parte de los varones de mayor edad, especialmente en cuanto al intento de obtener un encuentro sexual con él. De este modo, Andrik padece por ese ejercicio de la masculinidad, en cuanto al poder que se puede establecer sobre los otros. Enrique Gil Calvo menciona:

El otro elemento que define a los géneros es sintáctico, pues se refiere a las relaciones estructurales de simetría y oposición y jerarquía o subordinación que se establecen tanto entre los códigos de cada género como entre los distintos géneros. [...] Y aquí se analizará el género masculino no tanto por sus relaciones de dominio sobre el género femenino como por las relaciones de oposición que se establecen entre las masculinidades o subgéneros masculinos. Pues si la semántica implica definir el repertorio de clases de masculinidad, a las que aquí se denominan máscaras, la sintáctica busca descubrir sus leyes clasificatorias, a partir de las relaciones que se establecen entre ellas.¹²

El análisis de Gil Calvo puede realizarse en lo que, simbólicamente, Andrik representa en *Falsa liebre*, puesto que la novela delata cómo se construyen las redes culturales del poder en cuanto al ejercicio de la virilidad como estrategia de supervivencia y superioridad. Por ello, la iniciación del personaje adquiere una caracterización dolorosa que cubre aspectos físicos, verbales y psicológicos, sobre todo por el estado de vulnerabilidad en el que se encuentra.

12 Enrique Gil Calvo, *Máscaras masculinas. Héroes, patriarcas y monstruos* (Barcelona: Anagrama, 2006), p. 45.

A este hecho se agrega su deseo homosexual, el cual se manifiesta desde el principio, tal como lo acota el narrador durante el ritual de iniciación alcohólico y sexual que el personaje lleva a cabo, con la injerencia de Esteban, una persona mayor que él, quien lo conduce a la feria de un pueblo cercano al lugar donde el primero radica con su madre. Durante esta actividad, Andrik se percató del deseo y curiosidad que tiene sobre el cuerpo de Esteban. El narrador plantea:

¿Cómo era, como sería tener a Esteban encima? ¿A qué le sabría la boca, el sudor que seguramente le resbalaba por la cara y el pecho? ¿Le habría complacido a la muchacha el olor intenso que seguramente despedía el vello de su entrepierna? ¿Habría tenido tiempo de verlo, de ver su sexo, de probarlo? ¿Lo habría sujetado con ambas manos, grueso y jugoso o, por el contrario, pequeño, flácido, decepcionante?¹³

Y más adelante señala:

El cuerpo de Esteban ondulaba y el chico se tocaba por encima de la ropa, los ojos fijos en aquella espalda, en las caderas, en el brazo musculoso que sujetaba una de las piernas de la chica. Pero algo no estaba bien; pasaba algo que Andrik no acababa de comprender. Esteban arremetía, imparable, y de pronto los gemidos roncós de la chica cobraron un dejo de angustia, más parecidos a sollozos que a suspiros, Esteban, desconcertado, lo notó también, y terminó por apartarse de aquel cuerpo quejumbroso para sentarse detrás del volante. Cuando encendió un cigarro, Andrik pudo ver claramente su rostro. Los ojos somnolientos de Esteban se volvieron hacia la oscuridad, hacia el lugar desde donde Andrik lo espía, la mano en la bragueta abierta.¹⁴

13 Fernanda Melchor, *Falsa liebre* (México: Random House, 2022), p. 185.

14 *Ibid.*, p. 187.

El encanto por el cuerpo de Esteban se ve opacado por la presencia de la violación sexual que Sáenz, un amigo de éste, ejerce sobre Andrik durante dicho rito iniciático. Ante el fracaso que Esteban y Sáenz tienen en su intento de mantener un encuentro sexual con un par de mujeres, este último decide aprovechar el cuerpo del joven imberbe Andrik para desfogar esa pasión que, probablemente, quedó contenida durante el sexo frustrado anterior. El hecho marca el inicio de una vorágine de acontecimientos que provocarán cambios importantes en la trayectoria de vida de Andrik. El más importante de ellos es el cambio de residencia, puesto que su madre –ante el deseo de fugarse con un amante a la frontera norte– decide abandonarlo con la tía Idalia, en el puerto de Veracruz. A partir de este punto, la vida de Andrik se torna más sórdida y el anhelo de mantener una vida sin maltrato se convierte en una constante.

El doloroso proceso iniciático del personaje es llevado a cabo con el acompañamiento de los regaños y golpes propinados por la tía Idalia, lo cual acerca a Andrik al terreno de la prostitución. Y aquí, nuevamente, cae en las redes de los agravios que dicha labor conlleva para un adolescente como él, quien poco conoce al respecto y es presa fácil por parte de sus clientes. No obstante, la prostitución es vista como la única escapatoria ante el estado de orfandad en el que se encuentra el personaje y el rechazo generado hacia él por parte de Idalia, sobre todo cuando ésta descubre los encuentros sexuales que el personaje mantiene con su sobrino Zahir. Dicha repugnancia la lleva a recrudecer el maltrato hacia Andrik, quien huye del espacio proporcionado por Idalia para guarecerse en las calles y poner en práctica otras estrategias de supervivencia.

Cada una de las etapas de Andrik, por la misma velocidad en la que son realizadas, acumula una carga de violencia, que no propicia una formación o aprendizaje al personaje. Por el contrario, Andrik se mantiene en espacios rapaces, donde, si bien encuentra algunos jóvenes que tratan de mostrarle cómo ejercer la prostitución, no tiene la posibilidad de un adiestramiento inmediato que le permita practicar el trabajo sexual

sin menoscabo de su persona. Nuevamente, es significativo reconocer la interseccionalidad para comprender los alcances de la novela, puesto que, desde la perspectiva del narrador, Andrik es un novato que transita por escenarios cargados de violencia, donde la rapidez de los acontecimientos le impide acceder a una exploración de sí mismo. Además, es evidente que su adolescencia flagelada, junto a la opresión sostenida de su entorno, no le va a permitir hallar una situación favorable. Abandonado por su madre, rechazado y vilipendiado por la tía Idalia, así como explotado sexualmente por los clientes que abusan de él al saberlo menor de edad y sin experiencia, Andrik no posee un refugio ni una estrategia de vida que le favorezca la insostenible situación en la que se halla. Esto se acerca a lo mencionado por José Manuel Suárez Noriega cuando recapitula brevemente algunas características de la obra de Melchor:

En su narrativa aparecen mundos en los que la ficción es auténticamente corrosiva; el uso del lenguaje es inteligente, mordaz y sensible, y la armonía entre forma y contenido se da a través de una poética transgresora. Sus personajes parecen estar subyugados al imperativo del destino que recuerda a la irrevocabilidad del sino griego y sus acciones llegan a traspasar los límites de lo socialmente aceptable.¹⁵

Esa corrosión se manifiesta en la vida del joven personaje mezclado con la idea del sino fatal, del que parece no existir una salida. El único personaje que apoya a Andrik en esta circunstancia es Zahir, un joven mayor que él, quien pronto sucumbe ante la belleza del adolescente abandonado. Desde su estancia en la casa de la tía Idalia, Zahir realiza un acercamiento continuo hacia Andrik, quien acepta dichos encuentros con facilidad:

15 José Manuel Suárez Noriega, "Lo neofantástico y lo abyecto en *Falsa liebre y Temporada de huracanes* de Fernanda Melchor", en *Connotas. Revista de Crítica y Teoría Literarias* (Hermosillo, Universidad de Sonora, 2020), núm. 21, p. 87.

Zahir [...] aprovechaba cada segundo de ausencia o distracción para arrinconar a Andrik, para suplicarle que se quitara la ropa. Nunca se negaba: era tan dócil que a veces le dan ganas de comérselo. Su boca sabía a melaza, su cuerpo a mantequilla dulce. Sus manos pequeñas lo tocaban con ternura, y eso nunca nadie lo había hecho; nunca nadie había acariciado el cuerpo de Zahir, aquel cuerpo que a todo el mundo –incluso a sí mismo– le parecía monstruoso, repugnante. Nadie nunca lo había despertado por las noches para buscar su calor, su lengua, sus besos.¹⁶

El contacto homoerótico representa para Zahir una afirmación de sí mismo y es evidente su enamoramiento de Andrik, quien desvanece el sentido de repugnancia que representaba el cuerpo del primero. Las cuestiones relativas a la corporalidad y su revestimiento semiótico son otro de los aspectos que cobran vigencia en los procesos de iniciación. En este sentido, la novela de Melchor ofrece en la perspectiva de Zahir y Andrik –y por el tipo de descripciones realistas e, incluso, escatológicas– el acercamiento al cuerpo juvenil desde una mirada cruda y desprovista de tabúes. Por ello, el contacto sexual entre ambos jóvenes significa la revelación de la sexualidad disidente anclada a la concepción de la propia corporalidad, es decir, trasponer las barreras de un discurso sexo-genérico hegemónico que somete a un severo escrutinio los cuerpos para otorgarles estrictas normas conductuales. El aprendizaje de ambos personajes se logra en el hallazgo de las posibilidades placenteras que el uso de su propia corporalidad les ofrece.

No obstante, la historia de vida de Andrik y las circunstancias que lo rodean le impiden acceder de un modo placentero a dicha exploración de sí mismo. Y aquí cabría mencionar uno de los personajes más importantes de la novela, el “hombre del coche amarillo”, quien, para satisfacer sus necesidades sexuales y pulsiones sádicas, secuestra a

16 Melchor, *Falsa liebre*, pp. 250-251.

Andrik. Este hombre congregaría, en palabras de Enrique Gil Calvo, la caracterización masculina del monstruo:

En suma, el monstruo es alguien que no respeta normas, convenciones ni reglas, que no busca la aprobación de los demás, no teme sus castigos o represalias ni espera tampoco alcanzar ningún premio de ellos, obedeciendo tan solo al dictado de su propio *daimon* o genio interior (como lo llama Agamben), que anida en su fuero interno sin comunicación alguna con los otros [...], un calculador racional que sólo busca su propio bien a costa del daño que sufren los demás.¹⁷

Esta mención del sujeto monstruoso como un ser que, basado en su máscara masculina, puede ejecutar un daño hacia los demás describe las acciones realizadas por el “hombre del coche amarillo” hacia Andrik, puesto que no sólo secuestra al muchacho, sino que lo viola y tortura tanto física como psicológicamente. Estas circunstancias conducen a la idea de poseer al otro como si de un trofeo se tratase, en una perspectiva que ronda los linderos de la sumisión y esclavitud.

Es preciso mencionar que la presencia del “hombre del coche amarillo”, la tía Idalia y la propia madre de Andrik conducen a este personaje a la huida y a la necesidad de emprender un viaje que coadyuve a la mejoría de sus circunstancias. Esta huida no necesariamente implica una larga distancia, sino un movimiento que pudiera traer cierta satisfacción y hacer menos dolorosa la existencia del personaje. Lamentablemente, estos hechos, lejos de colaborar en una formación benéfica para Andrik, lo insertan más en la incertidumbre: la realidad rebasa al personaje y se transforma en un autómatas que recorre las calles y playas sin un punto fijo a donde dirigirse. Andrik se encuentra a la deriva, en una situación tormentosa, por donde quiera que se observe, y poco o nada puede hacer para solventarla. Ni siquiera la intervención de Zahir, casi

17 Gil Calvo, *Máscaras masculinas. Héroes, patriarcas y monstruos*, p. 309.

al final de la novela, quien rescata a su primo del cautiverio donde lo mantenía el “hombre del coche amarillo”, representa una ruta segura de “salvación”. De este modo, la última huida de Andrik –alejado ya de Zahir, en mitad de una playa distante y agreste– es otra estrategia más de esa necesidad de mantenerse a salvo. Cabría preguntarse, ¿comienza o termina aquí el proceso de iniciación del personaje? El narrador no da más respuestas y sólo muestra la desaparición del personaje como el corolario de un adolescente rodeado de sanciones agudas, donde la única formación que adquiere es una pedagogía disidente y marginal, que lo aferra con brío a lo sórdido.

ANDRÉS Y LA FRUSTRACIÓN EN LA BÚSQUEDA DEL OBJETO AMADO: *HACIA LAS LUCES DEL NORTE*

Hacia las luces del norte plantea el viaje como actividad esencial –incluso para el desarrollo de la diégesis–, un viaje emprendido por dos personajes que se conocen de “toda la vida”: Andrés y Demetrio. Deciden emprender un largo periplo por carretera, desde Ciudad Juárez hasta Canadá, con la finalidad de contemplar las auroras boreales. No obstante, la travesía, si bien implica la contemplación de un prodigio de la naturaleza, es, a la par, el proceso de descubrimiento de la identidad, afectos y pulsiones eróticas de los personajes. Esta idea del viaje encaja de modo pertinente entre uno de los rasgos arquetípicos de la novela de iniciación: la salida del protagonista de su hogar o entorno familiar para internarse en un desplazamiento que le genere un grado de aprendizaje, que redunde en una consolidación de la identidad y en una confrontación de los valores.

Para iniciar, es preciso considerar la interseccionalidad de los personajes, a fin de comprender los alcances del proceso iniciático. Andrés es un joven blanco, apuesto, perteneciente a una clase media del norte de México y con una formación académica amplia. Demetrio es muy parecido a esta categorización de Andrés, sólo que, desde la perspectiva

de este último –quien a la vez funge como narrador autodiegético de la novela–, la belleza del primero es apabullante, hecho que lo convierte en un sujeto atractivo tanto para mujeres como varones. Es importante mencionar en este punto que *Hacia las luces del norte y Fruta verde* presentan personajes cuya interseccionalidad está marcada por la presencia de esa clase media –aburguesada, en ocasiones–, blanca y con estudios, en donde las historias no desembocan en finales que impliquen una tragedia y, a la par, la concepción del homoerotismo fluye de un modo menos punzante. *Falsa liebre* muestra a personajes anclados en una interseccionalidad centrada en la pobreza y la falta de educación, donde el ejercicio de la práctica homoerótica conlleva elementos más dramáticos y lacerantes para los sujetos. Desde la perspectiva de las categorías económicas, académicas y raciales, Andrés y Demetrio conforman identidades masculinas con prácticas eróticas diferentes. Desde el principio de la novela, Andrés da a conocer su homosexualidad y deseo hacia Demetrio, mientras que de éste conocemos su deseo heterosexual e, incluso, su boda próxima con Mariana, hecho que propicia el viaje como un ejercicio de esparcimiento antes del inicio del matrimonio, muy similar a la concepción de las despedidas de soltero. Por tanto, las identidades masculinas que se plantean en la novela están edificadas desde una perspectiva clara: el mostrar la virilidad frente a los otros, independientemente de la preferencia sexual, es decir, ambos personajes exhiben un ejercicio de su masculinidad en una actividad que refuerza ciertos estereotipos de ser “hombre”. Siguiendo a Judith Butler, el concepto de performatividad conviene a esta parte del análisis:

Cuando se entiende la identificación como una incorporación o fantasía hecha realidad queda claro que la coherencia es anhelada, esperada e idealizada, y que esta idealización es efecto de una significación corporal. En otras palabras, actos, gestos y deseo crean el efecto de un núcleo interno o sustancia, pero lo hacen *en la superficie* del cuerpo, mediante el juego de ausencias significantes que evocan, pero nunca revelan, el prin-

cipio organizador de la identidad como una causa. Dichos actos, gestos y realizaciones –por lo general interpretados– son *performativos* en el sentido de que la esencia o la identidad que pretenden afirmar son *invenciones* fabricadas y preservadas mediante signos corpóreos y otros medios discursivos.¹⁸

Incluso, podría hablarse de una intención performativa de la novela, en cuanto a la reiteración de la masculinidad como identidad que presentan hacia el exterior ambos personajes. La misma mirada del narrador autodiegético enfatiza en las descripciones el cuerpo de Demetrio, junto con sus gestos y actitudes, todo ello para brindar al lector un escaparate desde el cual se pueda constatar el ejercicio de una masculinidad sólida. Así, cuando mediante una analepsis es planteada la adolescencia de este personaje, el narrador acota: “Demetrio Lontano. Tenías catorce años y una masculinidad incipiente que se te escapaba de ese cuerpo inquieto ligeramente musculado.”¹⁹ En el caso de Andrés, es enfático cuando señala que se siente orgulloso de que nadie note su disidencia sexual: “Tengo que confesarlo, me sentía muy bien de ser aceptado por los otros hombres. Sentía una gran satisfacción de que ninguno pusiera en duda mi masculinidad. Que nadie me supiera marica.”²⁰ Y más adelante, afirma Andrés de sí mismo: “Yo debí haber nacido en otra época, en una en la que los hombres fueran considerados hombres al margen de sus gustos. [...] Yo soy un hombre que se acuesta con hombres y ya está.”²¹ De este modo, puede observarse que la obra insiste en mostrar cómo debe configurarse una identidad masculina a partir de diversos procesos formativos, los cuales entran en disputa con los temas de la sexualidad,

18 Judith Butler, *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad* (Barcelona: Paidós, 2015), p. 266.

19 Ángel Valenzuela, *Nothern Lights*, introd. de Alberto Fuguet (Ciudad de México: Casa Editorial Abismos, 2016), p. 24. Citamos por esta edición. Véase también *Hacia las luces del norte* (España: Dos Bigotes, 2018).

20 *Ibid.*, p. 27.

21 *Ibid.*, p. 39.

dígase normativa o disidente. Sin embargo, el narrador aboga por deslizar ambas categorías. En consecuencia, ambos personajes son mostrados como representantes rígidos de una masculinidad hegemónica, aun que con una sexualidad que desborda los parámetros ortodoxos.

Es preciso recordar que la novela marca el tema del viaje en tanto desplazamiento del lugar de origen como una última etapa formativa. Si Demetrio se va a casar con su prometida, es preciso que dicho periplo represente el postrimero sorbo de aquello que pudiera ser considerado como divertido o fugaz, antes de ingresar por completo a una relación que, posiblemente, pudiera alejarlo de los placeres furtivos. A su vez, el viaje es también hacia el pasado: Andrés y Demetrio reconstruyen durante su itinerario las diferentes facetas que ha atravesado su amistad desde la adolescencia. Esto implica el señalamiento de cómo se forjó su personalidad. Por lo tanto, el lector se encuentra ante dos procesos de iniciación: el primero corresponde al viaje y engloba el discurso narrativo del presente; el segundo alude a las vivencias anteriores, durante la adolescencia, que llevaron a los personajes al punto de partida actual. Alberto Fuguet, en la introducción a esta novela, indica: “*Hacia las luces del norte* es de esos viajes iniciáticos que no se olvidan. Tal como sucede en esta corta, magra, inspirada y romántica novela que destila testosterona y ternura.”²²

El *leitmotiv* del viaje sirve al autor para colocar frente a frente a dos personajes en una compleja vivencia erótica y afectiva, puesto que Andrés vive enamorado de Demetrio desde años atrás, pero el único contacto entre ambos ha sido desde el plano amistoso. Por otro lado, Demetrio sabe que Andrés tiene una fijación hacia él, circunstancia que aprovecha durante el viaje para saciar su curiosidad al respecto del homoerotismo y mantener frenéticos encuentros sexuales. En este sentido, el lector esperaría que el final estuviera orientado hacia la aceptación de la homosexualidad por parte de Demetrio y el dejar a un lado la amistad con Andrés para establecer una relación afectiva con él; sin

22 Alberto Fuguet, “Introducción”, en Valenzuela, *Hacia las luces del norte*, p. 11.

embargo, el final de la novela se bifurca: la iniciación es homoerótica para Demetrio, mediante los contactos sexuales que mantiene con su amigo, mientras que para Andrés la iniciación es hacia el terreno de lo afectivo, al darse cuenta que sólo es un objeto de descubrimiento sexual para aquél. Además, esta bifurcación hacia el final puede interpretarse como una afirmación de una identidad y sexualidad estratégicas: Andrés se inicia entonces en el ámbito del desamor para comprender los alcances de la personalidad de su amigo Demetrio, quien no participa de un deseo homosexual constante, sino ocasional.

La novela de Valenzuela trae a colación la ruptura de una visión arquetípica de la homonormatividad –perspectiva asimilada, sobre todo, por Andrés– en cuanto a considerar el ejercicio erótico como una actividad inamovible. Así, la apuesta del discurso narrativo se orienta hacia la conflagración de las fronteras sexo-genéricas cuando cuestiona la rigidez de la homosexualidad, es decir, cuando se realiza un ejercicio de lucha contra la imagen de un sujeto que debe practicar un mismo ejercicio erótico durante toda su existencia. Y en este punto, *Hacia las luces del norte* se acerca bastante al tema planteado en *Fruta verde*, que puede definirse como “tránsito homoerótico”. Este proceso implica el reconocimiento de los personajes de su propia disidencia, pero también de su deseo de permanecer en el plano de la identidad y sexualidad normativas. La bisexualidad aparece nuevamente como un péndulo que hace a los personajes partícipes de un ejercicio sexual más abierto y sin necesidad de replicación de las reglas convencionales al respecto. La crítica va entonces hacia la consideración de una sexualidad fija, sea homo o hetero: Demetrio se afirma en su masculinidad y desde ahí apela a su derecho de desplazarse de uno a otro ejercicio erótico, sin menoscabo de su “vida heterosexual”. No obstante, esta práctica de libertad implica, como en todo sujeto en cuanto a sus decisiones, el uso de la responsabilidad. Y aquí es cuando el personaje se encierra en ese famoso “clóset”, al decir que la aventura con Andrés es un hecho pasajero, del cual su prometida no deberá estar enterada. De modo lamentable, la responsabilidad es evadida por Demetrio al

manifestar su rechazo a que su futura esposa conozca esa práctica sexual y, a final de cuentas, decida si desea concretar un matrimonio con una persona que ostenta este ejercicio erótico.

Por el contrario, Andrés ha tenido un proceso de iniciación homoerótico que lo ha entrenado ya en el reconocimiento de su corporalidad, por lo que los encuentros sexuales no significan lo mismo para él que para Demetrio. Es evidente que el primero desea mantener una relación sexual con el segundo, pero el amor que hacia éste manifiesta le impide quedarse únicamente en el terreno de lo corporal. Además, para Andrés no hay un “tránsito homoerótico”, sino una vivencia completa de la disidencia que permea diversos ámbitos del sujeto. Y aquí radica la sorpresa de Andrés al sentirse rechazado por Demetrio para mantener una relación de pareja homosexual, porque el primero observa ese *road trip* a Canadá como una nueva iniciación sexoafectiva, pero la etapa final lo desconcierta, al vulnerar la concepción que posee al respecto de los modos de convivencia homosexual: Andrés desea entonces no solamente un encuentro erótico con Demetrio, sino toda una vida amorosa en pareja. Sobre este punto reflexiona Cristian Alexis Muñoz Rubio cuando compara *Hacia las luces del norte* con *El vampiro de la colonia Roma* de Luis Zapata:

Hacia las luces del norte está inscrita en el siglo de las redes sociales y la lucha por los derechos de la población LGTBQ+, que en principio plantean la diversidad. A diferencia de la novela de Luis Zapata, no se vio envuelta en la ignorancia de su tiempo y, debido a ello, la reivindicación deviene de formas diversas. El conflicto en esta obra, a diferencia de la escrita por Zapata, no es la orientación sexual que la hegemonía intenta ocultar ni mucho menos una homofobia interiorizada, ahora la incertidumbre reside en las limitaciones que conllevan las clasificaciones dadas por la norma social.²³

23 Cristian Alexis Muñoz Rubio, “El personaje homosexual en *El vampiro de la colonia Roma* y en *Hacia las luces del norte*”, en *Cuadernos fronterizos* (Ciudad Juárez, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 2020), p. 13.

Desde esta perspectiva, la novela asume el proceso de iniciación tanto en el plano de lo corporal como en el redescubrimiento de los modelos socioafectivos. Por ello, las categorías que Andrés asocia para el contacto homosexual se ven fracturadas con la representación más libre que Demetrio pretende. Por estos motivos, los procesos de iniciación para esta novela promueven la indagación en las estructuras de poder que permean las relaciones entre los sujetos, a la par que se apela a un discurso que desvincule la identidad de género de la identidad sexual. Estos dos aspectos fungen como detonadores de una serie de cuestionamientos que, a lo largo del viaje, valorará el narrador autodiegético, con las alusiones a su adolescencia. Por ello, esa oscilación entre el afecto y la sexualidad cobra un brío espléndido cuando la enseñanza del viaje se plantea en función del reconocimiento del pasado y el análisis de las acciones presentes o más recientes. El equilibrio entre esos dos tiempos y la tajante separación entre el plano afectivo y el sexual promueven en Andrés un lamento sobre lo que esperaba construir con el objeto amado: “Pienso que uno mismo construye su patria. Tal vez parezca ingenuo, pero yo creí que eso hacíamos Demetrio y yo, que construíamos juntos. No sé bien qué, pero este viaje, de algún modo, parecía levantar los cimientos de algo.”²⁴ En este caso, la iniciación es el hallarse frente a las fronteras del deseo y el amor, las cuales son filtradas mediante complicadas estructuras simbólicas. En consecuencia, Andrés advierte el final del viaje como un “significado inefable”, que no le permite determinar exactamente los alcances de lo ocurrido, los cuales tendrán una repercusión honda y prolongada en su existencia.

A MODO DE CIERRE

Con el análisis de *Fruta verde*, *Falsa liebre* y *Hacia las luces del norte*, es posible plantear algunas características que posee la novela de iniciación

24 Valenzuela, *Hacia las luces del norte*, p. 105.

–adicionales a las que la teoría literaria ha dado para este tipo de textos de modo general– que toca el tema de la disidencia sexual masculina.

a) Exploración sexual. Las tres obras parten siempre de un paradigma erótico que permite el reconocimiento del deseo, que en estos casos se torna disidente en virtud de las características hegemónicas de los sistemas heteronormativos aludidos en cada una de ellas. Dicha exploración es, en un primer momento, un reconocimiento de la propia corporalidad del personaje, la cual pasa de un ámbito punitivo a uno más festivo, es decir, se rompen las barreras o tabúes desde las que se contemplaba el propio cuerpo. Este hecho, si bien está presente en las tres obras, puede ser observado con mayor efusividad en el caso de Germán, en *Fruta verde*. Dicha ruptura puede ser generada por la presencia de un guía o compañero sexual, quien detonará en el protagonista el reconocimiento y la disminución paulatina de las barreras planteadas al simbolismo corporal colectivo y normativo. A su vez, desde el punto de reconocimiento de la propia corporalidad se parte al descubrimiento del cuerpo del *otro*, sobre todo a partir del ejercicio de una práctica erótica placentera que sacia esos primeros pasos exploratorios en cuanto se encuentra frente a una corporalidad viril. Dicho tránsito no necesariamente es dúctil: recuérdese aquí el caso de Andrik, en *Falsa fiebre*, y el uso de la violencia en ese proceso de iniciación.

b) Consolidación de una identidad masculina. Pudiera parecer que cuando se habla de la consolidación de una identidad masculina se alude a una circunstancia hegemónica, pero hay que establecer una diferencia entre dicha categoría y el ejercicio de una masculinidad más abierta. Una identidad masculina hegemónica plantea el uso de cierto poder sobre los otros, el ejercicio de la violencia, el rechazo absoluto de cualquier afeminamiento y la indiscutible visión del hombre como sujeto fuerte, proveedor y con una apariencia viril; mientras que la puesta en práctica de la masculinidad, en su sentido abierto, convoca a características en donde lo masculino no se emparenta con la violencia, sino con una identidad más sensible en cuanto a las necesidades de los

otros y sin la afirmación constante de una virilidad inescrutable. Ambos casos pueden ocurrir, puesto que esta “máscara” –como bien la denomina Enrique Gil Calvo– es un ardid representativo que permitirá al personaje mantenerse a flote en su colectividad. Para algunos personajes será necesario dar la impresión de ser un sujeto “ultra masculino”, con el objetivo de responder a los parámetros de su entorno, mientras que otros podrán usar una masculinidad disidente o, incluso, cambiar dicho género por el femenino. En cualquier caso, el personaje atraviesa ese filtro que le permite valorar la conformación de su identidad sexo genérica. Andrés, de *Hacia las luces del norte*, por ejemplo, recupera la forma en la que su masculinidad se acercó a los terrenos de la hegemonía para no demostrar un posible afeminamiento, hecho que el personaje afirma haber realizado en virtud de una elección propia.

c) Ruptura de los valores hegemónicos aprendidos. Como en toda novela de iniciación, el personaje siempre plantea una confrontación con respecto a la familia, la religión, las instituciones, el Estado, etc. Ocasionalmente, dicha confrontación es eventual y el proceso de aprendizaje le sirve para reconocer los valores de los que en algún momento renegó y que, posteriormente, decide perseguir. En otros casos, la confrontación permanece, hecho que es común cuando se habla del homoerotismo, puesto que se estará en un ámbito fronterizo durante el resto de la existencia. Para los personajes de las novelas aquí estudiadas, la confrontación es un sitio del que no puede salirse: Germán, Andrik y Andrés representan al sujeto que tiene que adaptar estrategias de vida para mantenerse a flote, en virtud de su sexualidad.

d) Gestación de una pedagogía disidente. Este concepto se planteó durante el análisis de *Falsa liebre*, sobre todo vinculado con el tema de la marginalidad en la que habitan los personajes de dicha obra. Sin embargo, las tres obras ofrecen un buen caudal de lecciones de aprendizaje que se manifiesta a través de posturas consideradas como inadecuadas. Un buen ejemplo de ello es Mauro, de *Fruta verde*, quien como mentor/amante de Germán le muestra a éste las diversas formas del uso

del lenguaje en el mundo gay del México de los setenta, así como otros incuantificables elementos de sociabilidad en ese ámbito. Lo mismo ocurre con los jóvenes que tratan de mostrar a Andrik las estrategias para obtener dividendos y seguridad en el ejercicio de la prostitución. La pedagogía disidente va de la mano con la concepción de la ejemplaridad de la novela de iniciación, generando con ello una paradoja: la novela es contraejemplo para la sociedad heteronormativa, pero suele ser ejemplar para los practicantes de una sexualidad más diversa.

e) Dominio o ejercicio del poder –simbólico o físico– en las relaciones sexuales y no sexuales. El proceso de iniciación en sí mismo determina parámetros de poder que los sujetos deben asumir para integrarse en una colectividad. En cuanto a la conformación de una identidad masculina, esta utilización del poder se asume con una violencia que implica varios aspectos: desde el insulto hasta los golpes o, incluso, la muerte. En la novela de contenido homoerótico, la iniciación suele tornarse aún más impregnada de estos tránsitos de exhibición del dominio: un sujeto puede hacer uso de una “máscara” dominante para zaherir a otro en virtud de su supuesta jerarquía. También, esta exhibición del poder es una coartada para evitar el ser señalado como disidente, puesto que implicaría la eliminación de una supuesta “feminidad”. Por otro lado, en el ámbito sexual dicha dominación se acentúa más en ciertas condiciones, especialmente en aquellas donde el sistema de deseo mediterráneo –donde el activo en una relación sexual es quien detenta el poder– se pone en práctica. Es común ver esto en *Falsa liebre*, cuando “el hombre del coche amarillo” mantiene encuentros sexuales con Andrik y afirma, con ello, su dominio. Algo similar ocurre en *Hacia las luces del norte*, donde el eje activo/pasivo guarda importancia en cuanto a la concepción erótica del encuentro entre Andrés y Demetrio. En *Fruta verde* se manifiesta sobre todo en la recapitulación de la iniciación de Mauro, aunque ocasionalmente este personaje también hace alarde de dicha dominación cuando señala, ante sus amigos, las características de las relaciones

sexuales que mantiene con Germán y el especial deseo de penetración que tiene el primero hacia este último.

A partir de estas características sería posible hacer un análisis y valoración de otras tantas novelas que muestran un proceso de iniciación homoerótico en sus personajes. Y esto sería importante debido a la cercanía que dicho evento guarda con respecto a la formación de una identidad sexo genérica. Adicionalmente, es posible hacer un cruce entre la teoría literaria que existe al respecto de este género y los enfoques multidisciplinarios que abordan el tema de la masculinidad y la disidencia sexual. Es inquietante también advertir que, a pesar de estar en pleno siglo XXI, el tema de la iniciación homoerótica en la narrativa mexicana continúa en un plano de ambivalencia entre lo prestigiado y lo sancionado: los imaginarios colectivos acentúan categorías que no son fáciles de reformular y, por ello, estudios como este posibilitan el entendimiento de las vicisitudes que rodean al inacabable proceso de formación de la sexualidad y la identidad.

TRÍPTICO DE LA FAMILIA¹

(FERNANDA MELCHOR, TERESA MUÑOZ,
ALAÍDE VENTURA MEDINA)

ALFREDO PAVÓN

RESPECTO DE LA TEMÁTICA DE LOS NARRADORES MEXICANOS del siglo XXI, la crítica observa la de la familia, la pareja y el individuo, siempre bajo la influencia del entorno social.² No se trata ya de una tríada

-
- 1 Una síntesis del análisis sobre *Temporada de huracanes* se presentó en el Coloquio internacional, Imaginarios literarios y culturales del margen: recentrar las periferias, deconstruir las hegemonías, pensar la disidencia, celebrado en la Universidad de Limoges, Francia, del 27 al 30 de junio de 2023.
 - 2 Véase Alfredo Pavón, “El novísimo cuento mexicano”, en Beatriz Mariscal y otros, *Cuento que no has de beber (La ficción en México)*, ed., pról. y notas de Alfredo Pavón (Tlaxcala: Universidad Autónoma de Tlaxcala/University of California-Santa Barbara/Brigham Young University/Universidad Autónoma Metropolitana/Universidad Autónoma de Puebla, 2006), pp. 33-34. Alicia Rueda Acedo, “Extinción de la llama (doble). Nueva visión de la sexualidad en la cuentística mexicana reciente escrita por mujeres”, en *ibid.*, pp. 61-78. José Carlos González Boixo, “Introducción. Del 68 a la generación inexistente”, en Rosa María Diez Cobo y otros, *Tendencias de la narrativa mexicana actual*, ed. e introd. de José Carlos González Boixo (Madrid/México: Vervuert/Bonilla Artigas Editores, 2009), pp. 7-23. José Eduardo Serrato Córdova, “Arquetipos de la narcocultura en *Trabajos del reino* de Yuri Herrera”, en Raquel Mosqueda Rivera y otros, *Nada es lo que parece: estudios sobre la novela mexicana, 2000-2009*, ed. y prels. de Miguel G. Rodríguez Lozano (Ciudad de México: UNAM, 2012), pp. 69-82. Juan Tomás Martínez Gutiérrez, “El monstruo como instrumento cognitivo y último refugio ante el mundo. Acercamiento a *Bestiaria vida*, novela de Cecilia Eudave”, en *ibid.*, pp. 123-144. Miguel G. Rodríguez Lozano, “Breve acercamiento a *Temporada de caza para el león negro*, de Tryno Maldonado”, en *ibid.*, pp. 165-173. Maricruz Castro Ricalde, “Cuerpo y violencia. Novísimas novelistas mexicanas: Daniela Tarazona y Bibiana Camacho”, en *Les Ateliers du SAL* (Paris, Sorbonne Université, 2013), núm. 3, pp. 67-79. Gabriela Valenzuela Navarrete, en “La poética del ‘Yo que no soy yo’ (¿Qué y cómo cuentan los cuentistas mexicanos de la generación de los setenta?)”, en *Texto Crítico* (Xalapa, Universidad Veracruzana, julio-diciembre de 2013), nueva época, año XVI, núm. 33, pp. 131-170. *Cuento 2.0 Consideraciones sobre el cuento mexicano en la era de Internet*, “Por qué estudiar el cuento mexicano actual” de Lauro Zavala (Ciudad de México: Universidad Iberoamericana, 2016), 233 pp. Tarik Torres Mojica, “Sueño de arena” de Iris García: la violencia en un cuento mexicano contemporáneo”, en Gloria Vergara y otros, *Romper con la palabra. Violencia y género en la obra de escritoras mexicanas*

influida por los buenos augurios y regocijos sin fin del “milagro mexicano” (1954-1970) –que diese origen, por ejemplo, a las narraciones sobre la familia aparente o genuinamente feliz de Rosario Castellanos, Sergio Galindo o Juan García Ponce–, sino de la gestada por la masacre del 68, la falsa democracia, el dilapidado crecimiento económico, la guerra sucia, el manejo de la abundancia, la defensa canina del peso, la macrodevaluación, la renovación moral de la sociedad y no la enmienda de la crisis económica, el ingreso al primer mundo con la firma del Tratado de Libre Comercio de América del Norte, la privatización de las empresas del Estado, la presencia de programas estatales para paliar la pobreza mexicana, las nuevas devaluaciones, el robo nacional con el pretexto de apoyar al sistema bancario, el simulacro de la alternancia política, las bufonadas y desatinos presidenciales, los fraudes electorales, otras recesiones económicas, la guerra contra el narcotráfico entre copas y metralla, el ataque artero contra Luz y Fuerza del Centro, el demoniaco pacto por México, las cruzadas contra el hambre, las reformas eléctrica, educativa y energética, la galanura como mecanismo político, el “compló” de los privilegiados, las votaciones apabullantes, las becas sociales, la pandemia, los cobros puntuales a los tributarios morosos –entre otras razones, porque “me canso ganso”–, el nacimiento de la cuarta transformación, aderezado todo por la era global, las maquinaciones y despojos de las transnacionales, la revolución digital, la labor de zapa de los medios masivos, la atávica pobreza y el eterno reparto inequitativo de la riqueza. A esta diferencia de entornos se debe el tratamiento distinto de dicha problemática en *Temporada de huracanes* de Fernanda Melchor, *Días de ceniza* de Teresa Muñoz y *Como caracol...* de Alaíde Ventura Medina,

contemporáneas, coord. y est. introductorio de Adriana Pacheco Roldán (Ciudad de México: Eón, 2017), pp. 85-109. Adriana Pacheco Roldán, “De cómo devorar y ser devorada. Mitos, muerte y la desarticulación de lo femenino en ocho cuentos de *El cuerpo incorrupto* de Marina Herrera”, en *ibid.*, pp. 111-139. Francesca Dennstedt, “Una feminazi, una teibolera y una lesbiana: acercamientos al feminismo en la literatura mexicana actual”, en *ibid.*, pp. 141-171.

algunos de cuyos detalles se analizarán ahora, con la optimista finalidad de contribuir a la clarificación de los caracteres definitorios de la narrativa inicial del siglo XXI.

¿Qué entorno social y qué tipo de familias convocan Melchor, Muñoz y Ventura Medina? En principio, se trata de una sociedad androcéntrica, donde la supremacía de lo masculino –del hombre como medida del pensamiento, las acciones y los valores, a la cual debe plejarse lo femenino–³ afecta las interacciones de los miembros de los dos tipos de familia dominantes en el México del siglo XXI:⁴ la familia heterosexual conyugal o nuclear, compuesta por la pareja fundante y los hijos,⁵ o la familia heterosexual consanguínea, compuesta por padre, madre e hijos, más los parientes –en línea ascendente o descendente– de los cónyuges.⁶ Del sistema androcéntrico heterosexual, ya nuclear o consanguíneo, derivan la familia patriarcal –esto es, “un grupo de mujeres y de jóvenes dominados por un varón viejo, irascible y altamente celoso”,⁷ o bien un “sistema social o de gobierno basado en la autoridad de los hombres de mayor edad o de los hombres que han sido padres –o más bien de los varones que tienen hijos, preferentemente varones, que forman una parte importante de su capital simbólico”–,⁸ la familia moderna –es decir, un grupo de hombres y mujeres regidos por

3 Araceli González Vásquez, “Los conceptos de patriarcado y androcentrismo en el estudio sociológico y antropológico de las sociedades de mayoría musulmana”, en *Papers. Revista de Sociologia* (Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, julio-setiembre de 2013), vol. 98, núm. 3, pp. 489-504.

4 No consideramos por ahora las familias gays, lésbicas, transexuales, bisexuales, como sí lo hace Roudinesco. Élisabeth Roudinesco, *La familia en desorden* (Barcelona: Anagrama, 2004).

5 Ralph Linton, “Introducción. La historia natural de la familia”, en Talcott Parsons y otros, *La familia*, introd. de Ralph Linton (Barcelona: Ediciones Península, 1978), p. 8. Talcott Parsons, “La estructura social de la familia”, en *ibid.*, p. 32.

6 Linton, “Introducción. La historia natural de la familia”, en Parsons y otros, *La familia*, p. 8.

7 *Ibid.*, p. 7.

8 González Vásquez, “Los conceptos de patriarcado y androcentrismo en el estudio sociológico y antropológico de las sociedades de mayoría musulmana”, en *Papers. Revista de Sociologia*, vol. 98, núm. 3, p. 491.

los rígidos e inequitativos principios del *pater familias*⁹ o la familia moderna democrática –a saber, un grupo de hombres y mujeres guiados por los principios de libertad, igualdad, respeto mutuo, así algunas canonjías aún correspondan al varón: por ejemplo, la imagen de líder familiar o la menor participación en el aliño hogareño. Cada uno de estos tipos de familia –pertenecientes, desde el punto de vista económico-social, ya a la clase de baja posición social, ya a la clase media alta o a la clase media media¹⁰ está convocado, respectivamente, en *Temporada de huracanes*, *Días de ceniza* y *Como caracol*...

-
- 9 El *pater familias* ejerce de autoridad respecto de las personas sometidas a su poder doméstico; es el titular de los derechos y el representante de todas las personas sometidas a su potestad. Véase Rosa Mentxaka Elepe, “Nota mínima sobre algunos modelos familiares en los tres primeros siglos del imperio romano”, en *Iura Vasconiae* (San Sebastián, País Vasco, Gipuzkoako Foro Aldundia, 2013), núm. 10, pp. 517-542. Ma. Luisa López Huguet, “Consideraciones generales sobre los conceptos de *patria potestas*, *filius*-, *pater*-, y *materfamilias*: una aproximación al estudio de la familia romana”, en *Radur. Revista Electrónica de Derecho* (Logroño, Universidad de La Rioja, 2006), núm. 4, pp. 193-213.
- 10 Sin entrar en detalles, asumimos aquí a la clase media como “aquellos sectores de la sociedad que principalmente obtienen sus ingresos a través del desempeño de trabajos que no involucran tareas manuales de manera prioritaria, que cuentan con niveles educativos relativamente altos, y con un acceso privilegiado a los servicios culturales, de salud y de recreación disponibles principalmente en las zonas urbanas del país”. Emilio Coral, “La clase media mexicana: entre la tradición, la izquierda, el consumismo y la influencia cultural de Estados Unidos (1940-1970)”, en *Revista Historias* (México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, enero-abril de 2006), núm. 63, p. 106. La tipificación en alta y media la derivamos, aunque reduciendo peligrosamente las reflexiones de los autores, de *Clases medias en tiempos de crisis. Vulnerabilidad, desafíos para la cohesión y un nuevo pacto social en Chile*. Consideramos clase de baja posición social aquella que, desde un punto de vista económico, se halla fuera de la economía de subsistencia, es decir, trabajo informal y ocasional, ingresos sumamente precarios, vulnerabilidad extrema, nula o escasa educación; clase media alta y clase media media aquellas cuyos ingresos, por lo general provenientes del trabajo, aseguran una vida digna, con amplias posibilidades de ascenso social, tiempo libre, consumo, hábitat, cuidado de la salud y desarrollo educacional, diferenciándose sólo en que la primera puede cubrir los gastos de subsistencia, vivienda, salud, educación, tiempo libre e incluso derroche sin caer en el endeudamiento y la segunda no, siendo, por tanto, más vulnerable a las variaciones económicas. Véase Emmanuelle Barozet y otros, *Clases medias en tiempos de crisis. Vulnerabilidad, desafíos para la cohesión y un nuevo pacto social en Chile* (Santiago de Chile: Naciones Unidas/Cepal/Coes/Ministerio de Asuntos exteriores, Unión Europea y Cooperación, 2021), pp. 11-14. No consideramos, por desgracia, ni la visión de mundo ni la postura político-ético-moral de cada una de ellas, que sí pueden hallarse en el texto de Coral. Véase también Marcos Cuevas Perus, “Clase

Crítica severa al androcentrismo heterosexual patriarcal, misógino, sexista, clasista, machista, represivo, violento –en lo social, psicológico, simbólico y oral–, es *Temporada de huracanes* (2017), de Fernanda Melchor (Boca del Río, Veracruz, 3 de junio de 1982). Con recursos de la crónica, la nota roja, las actas del ministerio público, la narrativa del realismo sucio, se arma con varios narradores y perspectivas, más diversas diégesis entrecruzadas, gestadas por un incidente único –donde cada historia complementa o aclara detalles dejados en suspenso por las otras, técnica usual en películas como *Amores perros* (2000) de Alejandro González Iñárritu y *Vantage point* (2008) de Pete Travis–, a saber, el homicidio de la Bruja y de los involucrados en éste. Da cuenta así del mundo gangrenado de tres comunidades rurales y marginales, con familias devastadas por el androcentrismo patriarcal y la enajenación femenina –en la conciencia de la mujer enajenada opera lo patriarcal como única visión de vida–, parejas perniciosas e individuos viles y cochambrosos: en fin, un mundo atravesado por el mal.

La Matosa y Villa, dos pueblos rústicos del Veracruz ficcional de *Temporada de huracanes*, son hervidero de criminales, drogadictos, alcohólicos, pedófilos, meretrices, prostitutos, vagos, amasios, chismosos, mentirosos, golpeadores, violadores individuales y colectivos, esposas abandonadas, maridos desobligados, padrastros depredadores, huérfanos indefensos, adolescentes ignaros y jariosos, jóvenes con toda esperanza clausurada, religiosos fanáticos, transeúntes peligrosos y ruines, autoridades corruptas, contaminadores industriales y grandes o pequeños comerciantes voraces. Es una sociedad sadomasoquista, regida por la ley del más fuerte, la rajadura, la desarticulación, la iniquidad, la depravación, el egoísmo, lo infecto, ante la cual qué inocuas parecen Sodoma y Gomorra. Y de tal tronco, tal astilla. Cada familia de

media, poder y mito en el México posrevolucionario: una exploración”, en *Estudios políticos* (México, UNAM, mayo-agosto de 2010), vol. 9, núm. 20, pp. 105-129. Este excelente escrito remite a fuentes claves para el estudio de la clase media mexicana.

esta novela del realismo sucio mexicano será culmen de las bajezas de La Matosa y Villa.

La familia de la Bruja no existe. Fue su madre la Bruja Grande, amante de Manolo Conde, nieto de Chucita Villagarbosa de los Monteros de Conde, hombre éste que no pudo ser la raíz paterna pues murió antes, mucho antes, de la concepción y nacimiento del futuro exhibicionista, travesti y homosexual. El origen permanecerá en el misterio, aunque las leyendas hablen del diablo, de un robo a otra familia o de un estupro colectivo. Educado únicamente por su mamá, con groserías y sobajamientos, este homosexual de horrible físico, sin “nombre de pila y apellidos”,¹¹ creció en la marginalidad, vivió en la marginalidad –aprendiendo los saberes maternos que la convirtieron en prestamista, yerbera, partera y espanta cigüeñas– y en la marginalidad murió, asesinada por dos de sus múltiples amasios.

Maurilio Camargo Cruz, alias el Luis Miguel o el Luismi, fue hijo de Maurilio Camargo –paternidad cuestionada pues aquél “no se parecía a nadie de la familia”–,¹² guitarrista y cantor, borracho, mujeriego, mantenido, drogadicto, homicida, probablemente fallecido a causa del SIDA, y de Chabela Cruz, prostituta y madrota, quien antes de abandonarlo lo tenía todo “gusaniento, todo zurrado y muerto de hambre en un huacal”.¹³ Crecerá con los familiares paternos: la tiránica doña Tina, madre de Maurilio, la tía Balbi y la Negra. Al amparo de la abuela –autoridad malévola de esta familia consanguínea que también se hace cargo de Yesenia, la Bola, la Picapiedra, la Baraja y la Vanessa, parida ésta por la Bola, todas sin padre conocido, cuando sus progenitoras, la Balbi y la Negra, dejan el hostil hogar, sin jamás tornar–, disfrutará de una existencia libérrima, que le hace posible el vivir en una casa perdida por una mujer de conciencia patriarcal, para la cual los hombres,

11 Fernanda Melchor, *Temporada de huracanes* (Ciudad de México: Penguin Random House, 2017), p. 13.

12 *Ibid.*, p. 37.

13 *Ibid.*, p. 36.

por ser hombres, merecen todas las canonjías. Mientras sus primas, sobre todo Yesenia, la mayor, eran golpeadas, insultadas, vejadas, el infantil Luismi inició sus turbias correrías –en la infancia, robos, abuso de menores, pasajera piromanía; en la adolescencia, abandono de estudios secundarios, vagancia, homosexualidad, alcoholismo, drogadicción–, que concluirán, a sus dieciocho años, con el amasiato con Norma –fuereña menor de edad, trece años, embarazada por el padrastro, recogida por Luismi, guiada al aborto por Chabela, madre de éste– y el homicidio de la Bruja, más el encarcelamiento en el Puerto de Veracruz, a donde lo llevó la denuncia de Yesenia, quien así satisfizo sus antiguos deseos de matarlo para cobrar venganza de las tantas y tantas tundas de la abuela por culpa de las tantas y tantas tropelías del niño, adolescente, joven crápula.

Nativo de Gutiérrez de la Torre, Veracruz, donde transcurrió su infancia y adolescencia, acompañado sólo por su mamá y por su abuela, Mircea Bautista, propietaria del hogar, el rengo Munra –Isaías como nombre de pila–, ya avecindado en La Matosa, y después de concluir el único trabajo de su vida –“promotor del candidato a la alcaldía de Villagarbosa”–,¹⁴ tiene por profesión la de muñeco sexual, golfo y mantenido, dedicando su inagotable tiempo libre al ingente consumo de cerveza, aguardiente y marihuana. Esa envidiable trayectoria finalizará con el encarcelamiento, al participar, en tanto cómplice por encubrimiento, en el asesinato de la Bruja, golpeado y acuchillado por el Luismi –hijastro del Munra–, asociado con el Brando.

Autor intelectual y participante directo del fallido robo a la Bruja, que concluyó con el acuchillamiento de éste, el Brando nació, creció y vivió –hasta antes de su captura, encarcelamiento y tortura– en la casa de su madre, una irredimible fanática religiosa. Ensimismado, dócil, durante la infancia, quizá por la herida afectiva que le produjo el alejamiento del padre –fundador, años más tarde, de una nueva familia “con

14 *Ibid.*, p. 72.

otra vieja e hijos pequeños, y que nomás era por lástima que el bato seguía mandándoles dinero, para que no se murieran de hambre”¹⁵ entre los doce y catorce años de edad este hijo único descubrirá, por medio de las revistas de la farándula y las películas porno, el canto de la sexualidad, que en él es un aullido desgarrador. Sin modelo materno y paterno –la madre embriagada con los rezos, en la iglesia; el padre ausente, quizá ahuyentado por el fanatismo religioso de la esposa, para quien la caricia y el ayuntamiento carnal son el mal sumo–, este inseguero adolescente caerá, no sin grandes sensaciones de culpa, en el voyerismo y el onanismo obsesivo. En esta etapa de formación, también buscará definir su identidad individual, social y genérica. Abandona, entonces, su aislamiento y se une a un grupo de golfos castrantes –entre ellos, el Willy, el Gatarrata, el Mutante, el Luismi, la Borrega, el Canito–, empeñados en destruir honras y virginidades; consumir alcohol, tabaco, marihuana, pegamento, cocaína; prostituirse; cumplir actos sexuales con niñas, niños, mujeres, hombres o animales. Bajo su nefasta guía arribará el momento de su iniciación carnal –no erótica ni amorosa, matices jamás incorporados a su experiencia vital– cuando participe en el consensuado ayuntamiento colectivo con una jariosa fuereña, durante el carnaval en Villagarbosa. Este trance le revela sus ocasionales impotencias y anorgasmias, que se mantendrán con su amante Leticia, una negra cachonda, casada con un obrero de la compañía petrolera. Sólo se atenúan ambas cuando el muy varonil Brando, tan orgulloso de su hombría, fantaseando con las caricias del Luismi, de quien se ha enamorado, se prostituya con los despreciados putos, chotos, maricones. El aminoramiento de estas anomalías coincide con la definición de la identidad genérica, aunque él, al asumirse como el amante activo,¹⁶

15 *Ibid.*, p. 169.

16 Comenta Águeda Gómez Suárez: “El «activo» es el que penetra, «el pasivo» es el penetrado. Son estos roles los que fijan un modelo de identidad, no el hecho de que la relación tenga lugar entre dos hombres o entre un hombre y una mujer. El individuo activo no se etiqueta como homosexual y sigue conservando intacta su hombría; el pasivo recibe toda una serie de calificativos despectivos según la cultura:

niegue su homosexualidad. El rechazo de la real identidad genérica –remarcada ésta por la pasión hacia el Luismi, con quien tiene una experiencia amorosa mientras éste yace, totalmente inconsciente, sobre un colchón tirado en el piso, aturcido por las pastillas psicotrópicas–, más el repudio a su modo de vida, “completamente ociosa e inservible”,¹⁷ lo incentivan a imaginar –a los diecinueve años– una edénica existencia en Cancún, distinta a la vivida en La Matosa –aunque las transformaciones serían mínimas: trabajar, aprender inglés, alinear un espacio habitacional propio, para después “chupar, coger y cotorrear ante aquel mar azul turquesa casi verde”–,¹⁸ y a retomar un antiguo deseo tanático –había ansiado la muerte de su mamá mucho antes de anhelar el exterminio de Luismi, Munra y él mismo, incluyendo, desde luego, “a todos los putos maricones del pueblo”–,¹⁹ que jamás lleva a la realidad. Intenta conquistar, a cambio, el imaginado paraíso de Cancún, que requiere como primer paso el robo de la supuesta fortuna de la Bruja. Sin revelar los detalles, para cumplir el atraco se asocia con el Luismi, quien después de hacerse el remolón durante un breve tiempo acepta participar, impulsado por el deseo de castigar a la Bruja, que había dañado a Norma cuando la hizo abortar. El plan original fracasa porque el famoso caudal del travesti y homosexual resulta un espejismo, creado por las habladoras del pueblo. Deriva de este fiasco la golpiza al comadrón y su posterior asesinato, cumpliéndose así la venganza del Luismi; el homicidio, el encarcelamiento y tortura de los tres participantes –el Munra, ignorante de las verdaderas intenciones de los dos golfos, trasladó a éstos, en su camioneta, a la casa de la Bruja y trató de encubrir los hechos–; el confinamiento carcelario, las vejaciones a los prisioneros, uno de los

maricón en España y América Latina, *ricchione* en Italia, *bicha* o *veado* en Brasil y *zamel* en el norte de África.” Águeda Gómez Suárez, “Los sistemas sexo/género en distintas sociedades: modelos analógicos y digitales”, en *Reis. Revista Española de Investigaciones Sociológicas* (Madrid, Centro de Investigaciones Sociológicas, 2010), núm. 130, p. 75.

17 Melchor, *Temporada de huracanes*, p. 195.

18 *Ibid.*, p. 196.

19 *Ibid.*, p. 158.

cuales, el Brando, quizá obtenga una gracia en medio de tantas calamidades: “el Luismi en persona, el hijo de su puta madre maricón de mierda de Luismi, ahí frente a los ojos acusos de Brando; suyo, carajo, finalmente suyo; suyo para estrujarlo entre sus pinches brazos.”²⁰

El calamitoso sino familiar de los habitantes de La Matosa y Villa no es santo y seña sólo de los varones; determina además el derrotero de las féminas, otros desgraciados perros de la infelicidad, salvo por el ejemplo de Chabela Cruz.

Del pasado de la Bruja Grande, nada se sabe, salvo que fue amante de don Manolo Conde, quien la “sacó de un bohío en la selva para tener con quien desahogar sus más bajos instintos en la soledad de la llanura”.²¹ Después de la muerte de éste, vivirá aislada en la casa del amasio –pues “no volvió a conocerse hombre alguno”, no por fidelidad, sino por desprecio a todos los varones, unos “borrachos” y “huevones”, “unos pinches perros revolcados, unos puercos infames”–,²² con su oficio de yerbera, comadrona, espanta cigüeñas, aislamiento que no se altera cuando arriba a sus dominios la Bruja Chica, futura heredera de sus pertenencias y saberes. Solitaria, morirá muchos años más tarde, durante las inundaciones y deslaves provocados por la furia de un huracán, en compañía sólo del enlutado travesti que, como si se tratase de la muñeca reina de Carlos Fuentes,²³ no la entierra, sino la acuesta en su cama de roble, clausurando después la habitación, esa habitación que violaron más tarde los captores corruptos de Munra, Luismi y Brando, con el fin de hallar las resguardadas “monedas de oro y plata, y joyas valiosas, y aquel anillo que parecía de vidrio de tan grande que era la piedra que llevaba montada”.²⁴

Una de las familias con más desdichas es la de Luismi. Con ausencia del padre, jamás explicada en la novela, está presidida por doña

20 *Ibid.*, p. 213.

21 *Ibid.*, p. 15.

22 *Ibid.*, p. 17.

23 Carlos Fuentes, “Muñeca reina”, en *Cantar de ciegos* (Ciudad de México: Joaquín Mortiz, 1992), pp. 25-48.

24 Melchor, *Temporada de huracanes*, p. 216.

Tina, dictatorial mamá de inquebrantable pensamiento androcéntrico. Sostén económico y moral de la familia desde los trece años, cuando parió a la Negra, dirige al grupo de hijas, nietas y bisnieta con mano dura y pita mojada, relajando su rigor cuando del hijo y el nieto –Maurilio y Luismi– se trata. Pese al recurso del terror, fracasa en la tarea de educar al grupo dentro de los cánones de su concepto de decencia, a saber, obedecer irrestrictamente, contribuir a la economía familiar, desterrar vicios embrutecedores y fornicios prostibularios: sobreprotegidos por doña Tina, el vividor Maurilio se dedica a la vagancia, el alcohol, las drogas, terminando en la cárcel, por homicidio doloso, donde muere a causa del SIDA, y el bisexual Luismi se vuelve un crápula sin límites, encarcelado por el asesinato de la Bruja; apabulladas por el autoritarismo y la violencia diaria, Balbi y la Negra, madres solteras, se alejan para siempre del hogar, dedicándose después a la prostitución; castradas por la dictadora, Yesenia asume las conductas sádicas de la abuela, convirtiéndose en su sustituta en el hogar, la Bola continúa la tradición familiar de las madres solteras, la Picapiedra, la Baraja y Vanessa terminan como fantasmas, sin esperanza alguna. Tal fracaso no le afecta cuando daña a las mujeres; sí cuando lastima a sus querubines. Sufrir por sus hombres, los únicos varones “que Dios le había dado y quitado”.²⁵ Y por uno de ellos, Luismi, sufre dos apoplejías, quedando paralizada de medio cuerpo en el primero y muriendo en el segundo, acompañada sólo por Yesenia, a quien no cesa de odiar durante este trance, por considerarla culpable de la suerte nefasta de su adorado nietecito. Violencia, inquina y clausura de las ilusiones han conquistado para siempre este hogar de la desventura.

Nacida para cumplirle caprichos al cuerpo, Chabela Cruz –de cuya progenitora nada se sabe– proviene de una familia patriarcal, en la cual el padre derrochaba el dinero en alcohol y apuestas, mientras las hijas, ella y Clarita, gastaban la piel en la cosecha de limones. Durante el trán-

25 *Ibid.*, p. 39.

sito de la infancia a la adolescencia confirma, a través del voyerismo, su naturaleza erótica y sexual, satisfaciéndola de inmediato, porque así lo decide, con copulaciones colectivas con sus vecinos pubertos. Más tarde, descontenta con las expoliaciones paternas sale de Matadepita en busca de mejor vida, cortando todo lazo con el papá y la hermana. Será en Villa donde conocerá a Maurilio, volviéndose su pareja, no por amor sino por sexo: el futuro padre de Luismi era excelente amante, comenta ella. Cuando aquél muere, abandona al hijo con doña Tina, la abuela, porque dentro de su visión de mundo no tiene valor alguno el formar una familia y ser madre y esposa fiel, como sí lo tiene gozar de las alegrías de la carne, su único centro existencial. Se dedicará, desde entonces, a la prostitución como forma de vida y deleite. Muchos hombres disfrutarán su belleza inagotable, aunque sólo uno de ellos, el Munra, volverá a satisfacerla sexualmente –no afectivamente. Las habilidades amatorias del varón la llevan a mantenerlo –como lo hará después, por compasión, con Luismi–, dedicándose de lleno a la putería –como afirma una y otra vez–, hasta convertirse, con los años, en bellísima madrota y consumidora de whisky y cocaína, complementos de su inagotable ninfomanía. Rebelde, independiente, firme, misándrica, esta mujer, a su manera conquista la presea de la felicidad tan negada a las demás mujeres de *Temporada de huracanes*.

Mas golondrina no hace verano. Otra caída en desgracia será la adolescente Norma. Y nuevamente el círculo familiar será determinante en el derrumbe femenino. Integrante de un grupo en el cual el padre exige descendencia continua, preferentemente masculina, y la madre acepta cumplir los deseos del cónyuge, buscando goce sexual e impedir el divorcio o el abandono –proyecto éste fracasado pues aquél rompe con esposa e hijos–, Norma –y sus tres hermanos, asmático el menor, causa de su temprana muerte– pasa de la pobreza a la pobreza extrema, paliada apenas por los empeños de la madre, obrera en una fábrica de ropa. Este estado adverso no mejora mucho cuando la mamá, agobiada por la precariedad y frustrada sexualmente –origen de sus

salidas nocturnas para consumir alcohol-, se amanceba con Pepe, un joven de aparente bonhomía. Será con el padrastro que Norma, por curiosidad, juego e incremento de autoestima, conocerá los escarceos eróticos, “cuando ella tenía doce y él veintinueve”,²⁶ y después la sexualidad, cuya consecuencia es el embarazo, a los trece años. Abrumada por la gravidez y por la felonía hacia su madre, huye de Ciudad del Valle, arribando a Villa, en tribulación y desamparo, donde se ligará con Luismi, inesperado protector y anómalo compañero. Encuentra, además, el apoyo de Chabela Cruz, quien, al advertir su preñez y guiándose por su particular visión de mundo –no a la familia, la maternidad, la fidelidad amorosa y la obediencia a los principios masculinos–, le lleva a la práctica del aborto. El infecto trabajo de la Bruja origina una intensa hemorragia que concluye con Norma en el hospital de Villa –y no en el Puerto, sitio elegido desde su huida para el suicidio–, clamando por el perdón materno. Traición, culpa, arrepentimiento y castigo entornan la historia de vida de una joven dañada por la familia anómala y la inexperiencia.

Las historias entrecruzadas de los hombres y mujeres de *Temporada de huracanes* revelan cómo la familia devastada mexicana es la reunión de varios sujetos ligados únicamente por la sangre y la carne. Sus integrantes carecen de solidaridad entre sí; jamás beben de las aguas de la ternura, así en ocasiones algo precariamente parecido al afecto asome por entre los escombros y podredumbres de su existencia cotidiana; desprecian los lazos consanguíneos si el deseo carnal les lleva al cuerpo del padre, la madre, los hermanos o los parientes cercanos o lejanos, un cuerpo electo sólo para la satisfacción inmediata, aunque implique la herida y el asco; nulos intelectualmente y sin valores morales y éticos, son puro instinto en busca de sobrevivencia y placer personal. De esta familia, el Estado y sus instituciones –gestores de una economía neoliberal inequitativa y excluyente, y de una política de pri-

26 *Ibid.*, p. 122.

vilegios y represiones– y gran parte de la sociedad –sobre todo, la clasista, racista, fundamentalista– sólo obtienen, al ser su origen y depósito, ingentes grupos de pordioseros, homicidas, narcotraficantes, violadores, alcohólicos, drogadictos, sicarios, meretrices y prostitutas, esa carne de cañón que combaten con denuedo, como si fuesen los portadores de un virus pandémico. En fin, *Temporada de huracanes* evidencia cómo la familia devastada impacta en el destino de parejas e individuos y cómo de la entropía familiar nadie, nada, se salva, según la perspectiva de Fernanda Melchor, creadora de esta novela de rajaduras, odios y caídas abismales.

Teresa Muñoz (Minatitlán, Veracruz, 1967) retoma, en *Días de ceniza* (2022), algunos rasgos de la familia androcéntrica heterosexual, con *pater familias*, de *Temporada de huracanes*, pero ahora bajo su matiz de familia conyugal moderna de la clase media alta citadina, bajo la sola regencia del *pater familias*. Y con ese trasfondo evidencia el actuar masculino soterrado, esto es, las actitudes misóginas, sexistas, clasistas, machistas, represoras, violentas, existen y operan cotidianamente en el hogar, pero se enmascaran para la mirada social mediante un actuar políticamente correcto. Agrega, con óptica sutil, un aspecto poco usual en los narradores mexicanos atentos a la problemática de la familia: cómo el poder engendra a quien lo confronta y vence, cuando menos en ejemplos individuales que aparentemente dejan incólume al supuesto sistema único y eterno del androcentrismo heterosexual, aparentemente porque, como lo escribiera Atahualpa Yupanqui en *El payador perseguido*, “La arena es un puñadito / pero hay montañas de arena”. Con ambos ingredientes, Muñoz combate tiranías familiares capaces de anular o desorientar a los otros miembros del grupo conyugal, entregándonos una novela sobre la familia disfuncional, primero, y desintegrada, después.

Días de ceniza se centra en el proceso formativo de la protagonista, Clarisa, que concluirá –ya con el grupo familiar desintegrado– con la definición básica de su identidad. Aunque impactan mucho en aquélla

los impulsos naturales y el entorno adolescente, vivido éste en el Minatitlán de los ochenta, la influencia más determinante debe remitirse a las figuras paterna y materna.

Los futuros padres de Clarisa y Esteban habitan originalmente un pueblo del norte mexicano, donde el conservadurismo y el catolicismo fanático –raíz éste de los sentimientos de pecado y culpa, ingredientes para fundar una cultura del temor– son basamento de la familia decente, con “apellido conocido, de buena estirpe”,²⁷ esa en la cual debe existir unión y excelentes costumbres, rechazarse el divorcio, respetarse acríticamente a los adultos, recurrirse a la sexualidad sólo para procrear, mantenerse incólume la virginidad –pues ésta es puntal del honor y única vía para el matrimonio–, optarse por el noviazgo único y sancionado, concretarse estudios si se aspira al progreso y a ser gente de bien, valores que si se siguen reciben el premio social, aunque ello implique la pérdida de los proyectos y deseos individuales; que si se desacatan dan paso a la doble moral: rostro inocente para los otros; piel atrevida y gozosa para sí mismo.

Después, ya en santo matrimonio –cuestionado por la comunidad religiosa nortea, dadas las continuas y prolongadas ausencias del *pater familias*–, esos progenitores emigrarán, por motivos profesionales del papá, a Minatitlán, Veracruz, hábitat de moradores permanentes y temporales. Se trata de una sociedad –sobre todo la de la clase media alta– libérrima, inclinada al jolgorio, las diversiones, los lujos, las comilonas, las borracheras –dan fe de ello los variados teatros, cabarets, clubs, gimnasios, restaurantes, cantinas y bares–, donde la familia –con prosapia o no–, el divorcio, las separaciones y el amasiato poseen similar valor social entre sí, igual que el coqueteo, el asedio seductor, las ligas erótico-sexuales ocasionales, el consumo de alcohol y tabaco, sólo regateados a los adolescentes y jóvenes, aunque éstos, aprovechando la escasa vigilancia de los adultos disfruten una y otra vez de lo prohibido.

27 Teresa Muñoz, *Días de ceniza* (Columbia, Carolina del Sur: s. p. i., 2022), p. 21.

Finalmente, la pareja fundadora, raíz de “esta familia” que era “un modelo de envidia para los amigos”,²⁸ entra en crisis, se quiebra, se convierte en un grupo nuclear desintegrado, lo que obliga al padre y sus dos descendientes a volver al pueblo desértico del norte, vivir en la casona de una de las tías paternas, compartir los noticieros durante los gélidos días de invierno.

El contraste de entornos y su influencia en los individuos explica en parte la ruptura, mas también debe considerarse la historia personal de papá y mamá en *Días de ceniza*.

Durante la estancia en el pueblo norteño, al parecer el lugar de nacimiento, el papá de Clarisa y Esteban, educado bajo las rígidas reglas del conservadurismo y la religiosidad fanática –que simula acatar, aunque las traicione continuamente–, es sólo una ausencia para esposa e hijos, justificada por su trabajo de constructor, labor de la cual siempre torna agotado. Ya en Minatitlán, aporta los medios económicos –como lo hacía en el poblado desértico–, mas en cuanto a la convivencia con la cónyuge –requerida apenas para procrear y presumirla como hermoso trofeo– y a la formación integral de los hijos –no dialoga, ordena; no educa para la autonomía o la libertad, regaña y castra; por formulismo, interroga sobre las actividades cotidianas– es una nulidad sin fondo. Anclado en el machismo, oculta los recovecos de su vida individual; se emborracha; tiene amante –para ella, joyas, vestuario elegante, jergas–; no regresa a su casa y duerme en otra; exhibe la belleza de la esposa –diosa intocable– durante sus asiduas francachelas o la usa para preparar suculentas viandas en el hogar, a fin de agasajar a compañeros laborales y jefes; ejerce violencia conyugal –groserías, golpes sobre la mesa, gritos, chantajes–, aunque oculte esa realidad hostil a los descendientes; recrimina el vestuario juvenil de la hija, la risa franca y coqueta, los movimientos sensuales, el cabello alegremente suelto, los saludos de mano y los abrazos con los jóvenes, llegando a castigar con encierro la

28 *Ibid.*, pp. 105-106.

mirada de los hombres hacia ella. Y duerme plácido, satisfecho. En su imaginario personal, es un ganador, con poder y dinero. Este último, cree él, le ha brindado una familia modelo –con la cual disfruta algunos domingos en la playa–, una hermosa y sumisa mujer –a quien premia con cuenta bancaria, automóvil, joyas, diversiones–, dos hijos obedientes –de cuya existencia es modelo y guía. Tan convencido está de su imagen este narcisista-hedonista que ni siquiera el abandono de la esposa o el retorno al pueblo de origen trastornan su *modus vivendi*: sigue dándole duro a la carne y al descontrol.

Aparentemente también nativa del pueblo en el desierto, la mamá de Clarisa y Esteban pertenece a una familia de rígida moral y, a diferencia del esposo, de extremas precariedades, tanto que vivía “luchando porque el último vaso de leche fuera para ti y no para tus muchos hermanos, sin lograrlo”.²⁹ Dos propiedades posee, donadas por la naturaleza y coartadas por la pedagogía castrante de los padres: una belleza corporal de ensueño y un porte aristocrático nato, bendición y maldición de su existencia. Atrae con ellas el interés del futuro cónyuge, quien con la conquista de la joven revalida su poderío, no sólo económico sino seductor: al obtener a una diosa de la hermosura, él mismo se convierte en ser divino, aunque en su mundo interno se clave, de manera irreversible, un intenso sentimiento de inferioridad que le impide asumirla como mujer de piel sensible y deseos vivos. La dama, inteligente y firme, aprovecha el deslumbramiento masculino –y el de ella misma en esos momentos iniciales– para escapar de la pobreza casi extrema y para alcanzar el reconocimiento social –es una madre modelo–, aunque en lo afectivo y erótico caiga en terreno yermo, paliada apenas esta desgracia con una sexualidad puesta a favor de la procreación. Esos altibajos se incrementarán durante su estancia en Minatitlán: por un lado, es “la próspera señora de sociedad”,³⁰ con numerosas amigas, dueña de

29 *Ibid.*, p. 104.

30 *Loc. cit.*

automóvil, dinero contante y sonante, cuenta bancaria, esmeraldas, perlas, tiempo libre para la lectura secreta de novelas rayando en la pornografía, práctica de yoga, diversiones y juergas; por otro, es la amada inmóvil, invisible, fantasmal, aguardando por las caricias y frenesíes del esposo, que jamás toman cuerpo porque él, apocado y mezquino, considera inalcanzable su hermosura³¹ y prefiere el aliento terrenal y alcohólico de las amantes, encubriendo aquélla la ardiente soledad con imaginarias aventuras amorosas –jamás llevadas a territorios de la realidad pues su decencia y educación lo impiden– y sobre todo con el peso de la vida diaria de una intachable señora de la casa y de una madre más intachable aún, al menos para la mirada social, porque en el hogar es mutismo y desapego para los hijos, así les aliñe con puntualidad y les guíe en nimias tareas, como el uso de las toallas sanitarias: “y tú te quedas con las labores de la casa, niños a la escuela, a hacer desayunos, lavar, cocinar, planchar, limpiar, la vida de ama de casa de siempre. Pero sobre todo no olvidar que eres la mamá, el ejemplo a seguir, la que debe guardar la compostura.”³² Ambas adversidades –la nulidad del marido y las rejas rutinarias de la cárcel hogareña– le arrancan su identidad y la sumen en el caos y el vacío, cuyo reflejo es el silencio, la aparente sumisión, el alcoholismo. Inteligente y firme, como ha sido siempre, se recupera a sí misma cuando, después de planearlo a conciencia –incluso compra a escondidas una casa sólo para ella, en otra ciudad, desde luego–, tira por la ventana esposo, hija, hijo, amigas, bienes, halagos, y va hacia donde pueda ser humana, simplemente humana:

31 De esta manera expresa ella su insatisfacción afectiva, erótica y sexual: “Sabes que él todavía te desea, pero también sientes cómo te ve y te sabe inalcanzable. Quieres gritarle cada día que eres igual que él, que no te vea como algo especial, como un lujo, pero no lo haces. Esperas a que él deje los complejos de lado y se acerque y convierta este matrimonio, que inició con un deslumbramiento, en algo real, en una amistad, una complicidad que intentas alcanzar cada vez que lo acompañas bebiendo, iguales en la borrachera.” *Ibid.*, pp. 102-103.

32 *Ibid.*, p. 103.

Arrancas el auto sin voltear ni una vez por el retrovisor a ver la casa, la calle, la curva. No sabías si llevarte el automóvil. Finalmente te convences de que lo necesitas y te vas. No sabes a dónde, pero sientes que el peso de la existencia se va aligerando con cada kilómetro recorrido. Sabes que no hay regreso, y eso pone una sonrisa en un rostro que no sabía, hasta hoy, lo que era cantar libremente a gritos, sin pensar que molestas a nadie, sin afinar.³³

Teresa Muñoz ha configurado, en *Días de ceniza*, una mujer libertaria, disidente, responsable en cuanto al manejo de su conciencia y cuerpo, quizá –junto a la ausencia de castigo para la transgresora– una de las marcas de la narrativa del siglo XXI.

Familia disfuncional, primero, y familia desintegrada, después, la de Clarisa y Esteban influirá en la historia personal de éstos. Par indistinto durante la niñez –comparten juegos, aventuras e imitaciones imaginarias, descubrimientos sobre la diferencia biológica, complicidades, regaños de los adultos–, terminan yéndose “por caminos muy diferentes”³⁴ cuando la “adolescencia se había apoderado de nosotros”.³⁵

Esteban, el menor, transita de la niñez a la adolescencia sin transformación alguna. Todo en él es juego, pequeñas aventuras, fantasía desbordada, satisfacciones inmediatas, superficialidad: un niño morando en un cuerpo adolescente. El entorno no hace mella en su intelecto ni en sus percepciones. Por ello, jamás advierte las discordias de sus progenitores ni las pasiones y transgresiones fraternas. Incluso, no se inmuta cuando mamá se aleja del hogar, abandonan Minatitlán, retornan al norteño pueblo originario y el padre lo arracima en casa de una de las tías. Él, asegura Clarisa, “se acomoda bastante bien a cualquier situación”.³⁶ Ah, la dorada inconsciencia de ser niño siempre.

33 *Ibid.*, pp. 116-117.

34 *Ibid.*, p. 18.

35 *Ibid.*, p. 20.

36 *Ibid.*, p. 123.

En Clarisa sí impactan las vicisitudes familiares. Avispada, las aprovechará una y otra vez. De niña, la ausencia del padre y las ocupaciones hogareñas de la madre le darán el espacio requerido para libremente jugar, fingir, ocultar. De adolescente, las circunstancias familiares serán el puente para el descubrimiento de sí y de los otros, que le llevarán a experimentar todo por vez primera –y no siempre por única ocasión–, especialmente los laberintos de la sexualidad: el papel social de los padres, la mascarada de la familia feliz, los horizontes del amasiato, el contraste entre las actividades del varón y las de la mujer, las consecuencias negras de la frustración, la alegría de tomar decisiones propias y concretar lo deseado, los lugares regidos por los hombres –bares, cantinas, antros, cabarets– y los asignados a las féminas –iglesias, salones de belleza, salas para yoga, supermercados–, el trallazo de la violencia doméstica, la diferencia entre lo permitido y lo prohibido –más las maneras de beneficiarse de uno y de violar el otro–, el significado de las iniciaciones, el rol de la virginidad en la cultura patriarcal, el valor de las amigas para encaminarse hacia el arte de amar, el poder del cuerpo femenino –aunque implique el morbo masculino–, “la hinchazón del pecho”,³⁷ la autocomplacencia sensual, el aprendizaje lésbico como juego, la mirada de deseo de los varones –jóvenes, adultos o viejos–, el coqueteo, las caricias excitantes del otro –en senos, pezones, muslos, entrepierna, vulva y ano– hasta alcanzar el clímax, los sueños húmedos, la regla, el placer orgásmico al masturbarse, la desnudez masculina, el sexo oral, los celos, el enamoramiento fugaz y, por fin, el término de la “molesta virginidad”.³⁸ Ya en el pórtico de la juventud, Clarisa, atrapada a sus dieciocho años por el inflexible orden moral de la pueblerina familia paterna, limitará sus danzas y andanzas erótico-sexuales, lúdico-alcohólicas, mas sin rehuir la convocatoria del frenesí amatorio, como bien lo prueban las continuas prácticas masturbatorias, las dominicales

37 *Ibid.*, p. 23.

38 *Ibid.*, p. 122.

y esporádicas caricias clandestinas con un paciente señor, amigo de sus tíos, y el imaginario baile en las pistas de bares, cantinas o cabarets, donde puede materializar el “placer de ser contemplada, de escoger quién me acaricie, de estar en el escenario de brillos de oropel y brillantina”.³⁹ Continúa así esta narcisista, exhibicionista y solapada transgresora –y protagonista de la *bildungsroman* de Teresa Muñoz– en la tarea de aprovechar las vicisitudes familiares para satisfacer su cuerpo, donde –como ocurre en varios ejemplos de la narrativa mexicana de la vigésima primera centuria– el amor no tiene espacio alguno, ni siquiera en tiempos de cólera.

Con sus dos historias entreveradas –protagonizadas por Clarisa en la de formación y por la madre en la de liberación–, *Días de ceniza* es, pues, un ejemplo de cómo el universo de la familia aún atrae el interés de los creadores mexicanos,⁴⁰ que, sin pudor alguno, no dudan en convocar, para su tratamiento, ingredientes tradicionales como los extraídos de la *bildungsroman* –el derrotero de un protagonista que busca definir su identidad, por lo general modélica en lo ético-moral, enfrentando a una sociedad adversa y venciendo cuanto obstáculo le cierre el paso–, acompañados por ingredientes nuevos, como el de la sexualidad libérrima, desenfadada, inocente y sin las coerciones del amor, o el de la mujer firme, desafiante, autónoma, aunque desorientada, capaz de esquivar todo castigo a sus acciones transgresoras, ya sea mediante el alejamiento de la zona de conflicto, ya a través del engaño o el ocultamiento dentro de esa misma zona. Un ejemplo, en fin, de cómo se

39 *Ibid.*, p. 125.

40 Este interés ya está presente en narradores de los orígenes decimonónicos. Véase, por ejemplo, Juan María Wenceslao Sánchez de la Barquera y Morales, “Anécdota moral”, en *Diario de México* (México, Doña María Fernández de Jáuregui, 6 de enero de 1806), t. II, núm. 98, p. 24. “Sigue la anécdota moral”, en *Diario de México* (México, Doña María Fernández de Jáuregui, 7 de enero de 1806), t. II, núm. 99, pp. 26-28. “Anécdota curiosa”, en *Diario de México* (México, Doña María Fernández de Jáuregui, 30 de diciembre de 1806), t. IV, núm. 456, pp. 492-494. “Anécdota”, en *Diario de México* (México, Doña María Fernández de Jáuregui, 31 de diciembre de 1806), t. IV, núm. 457, pp. 496-497.

atiende el universo de la familia, usual en la historia de la narrativa mexicana.

Si *Días de ceniza* basó su trama en la disfuncional y desintegrada familia conyugal androcéntrica heterosexual moderna de clase media alta, regida por el *pater familias*, *Como caracol...* (2018), de Alaíde Ventura Medina (Xalapa, Veracruz, 30 de septiembre de 1985), recurrió a la familia conyugal androcéntrica heterosexual moderna democrática de la clase media media, dechado de virtudes y armonía, empañadas éstas apenas por un secreto, cuyo develamiento llevará a la unidad familiar absoluta. Quizá por ser una idealización de la familia moderna democrática, todos los personajes, con escasas excepciones, son inteligentes, limpios, honestos, sencillos, sensatos, solidarios, tiernos, alegres, inagotable fuente de amor, incluyendo a Raúl, Mariana y Lilia, quienes con sus acciones erradas y misterios detonan los conflictos familiares de *Como caracol...*, que algo debe a la novela rosa –por ejemplo, la clausura plena de reconciliaciones, optimismo, futuros halagüeños–, aunque en realidad se trate de una *bildungsroman* sobre la definición identitaria de Julieta, en tránsito de la adolescencia a la juventud.

Antes de centrarse en el hogar de Mariana y en el de Juanjo, Lilia y Julieta –habitando todos en Xalapa, Veracruz–, se informa, con parquedad, sobre el origen familiar de aquélla: en los cincuenta habitaban madre, padre, hija e hijo en la ciudad y puerto de Veracruz; colaboraban juntos en las tareas domésticas; asumían cada uno sus funciones: aporte económico solvente, aliño hogareño, cuidado de los bienes, cumplimiento de las responsabilidades académicas, obediencia irrestricta de los hijos a las orientaciones de los progenitores. Es, pues, un pasado feliz, nublado sólo por los decesos en años posteriores: el padre “en un accidente en la embotelladora”,⁴¹ la madre veinte años después y “de tristeza”⁴² el hermano, poco antes de la enfermedad y muerte de Mariana.

41 Alaíde Ventura Medina, *Como caracol...* (Ciudad de México: SM, 2018), p. 34.

42 *Ibid.*, p. 35.

Bajo la influencia de ese grupo venturoso, Mariana se convertirá en reconocida arqueóloga, así deje en la orfandad afectiva a su hija; pertinaz participante o dirigente de descubrimientos y excavaciones en Chiapas o en el centro histórico de la Ciudad de México –donde, junto a otros veinte arqueólogos, trae al siglo xx una pétrea diosa prehispánica, de varios miles de toneladas–; pujante escritora académica, muy comprometida con la defensa de la autonomía y el orden social de México y con la tarea de transformar lo negativo en “un mundo mejor”;⁴³ alocada novia de Raúl –propietario de una librería y juerguista difusor cultural que “de milagro no murió teporochito”–,⁴⁴ con quien, un año después del noviazgo, contrae matrimonio y, más tarde, da vida a Lilia, hija única, nacimiento al cual siguen, en breve tiempo, la separación, el divorcio y la viudez; inflexible verdugo de Lilia por rechazar una beca para estudiar en París y categórica opositora de sus ilusiones amorosas con Juanjo –a quien considera un hombre “mediocre sin oficio y sin estudios”–,⁴⁵ motivos ambos que le llevan a quebrar lanzas con aquélla; gozosa jubilada de tiempo completo, dedicada a las diversiones, la lectura, el cuidado del hogar, el diálogo con exalumnos, colegas y amigos; amorosa abuela de Julieta, depósito ésta de sus recuerdos, conocimientos, filias y fobias; desventurada víctima del Alzheimer, lo que la obliga a aceptar el apoyo de Lilia, Juanjo y Julieta, hasta morir, rodeada por estos y otros compañeros amados, aunque sin alcanzar a corregir tres de sus yerros más punzantes: oponerse a los proyectos de la hija, alejarse de ella durante muchos años –falla que las muy esporádicas visitas no remediaron–,⁴⁶ querer subsanar las consecuencias negras de sus intran-

43 *Ibid.*, p. 102.

44 *Ibid.*, p. 46.

45 *Ibid.*, p. 305.

46 Esta es la imagen de las visitas navideñas en la memoria de Julieta: “Recordé algunos años en los que apareció en nuestra casa después de la cena, casi de madrugada, cargando en las manos un postre que luego colocaba en la mesa sin saber bien si ése era su lugar, y cómo nos daba un abrazo forzado a cada quien y se despedía lo más rápido que podía. Había olvidado los detalles, pero sí recordaba con claridad esa sensación: la de tener una abuela que llega, saluda y se va de inmediato, porque está

sigentes dictámenes o decisiones, deseo jamás llevado a la realidad. Heredera de las bendiciones de una familia feliz, Mariana no sólo sufrirá los desasosiegos, abandonos y rupturas de la familia desintegrada, cuyo origen es el actuar irresponsable de Raúl, el esposo, sino marcará infaustamente la de su hija, llevándola al borde de la desgracia. Sin embargo, su empatía natural, sabiduría, experiencia y el Alzheimer, aunadas a la bondad y cariño de sus descendientes, yerno y amigos –dedicados en cuerpo y alma a atender las necesidades de la enferma–, son decisivos para evitar la caída de la tercera generación y para reconstituir el ciclo de la familia venturosa.

Auxiliado por Juanjo, el azar interviene para detener el declive del linaje y darle nueva savia. Mas no fue tarea sencilla, sobre todo por el intenso resentimiento de Lilia hacia Raúl y Mariana. Nace éste del abandono paterno –“Tu mamá nunca lo perdonó, supongo”–,⁴⁷ a fin de darle vuelo a la hilacha, y de las exigencias y durezas de Mariana hacia Lilia –quien en la infancia y adolescencia jamás la asumió como madre, sino como una dictadora y admirable académica, para la cual ella “tenía poco valor”–,⁴⁸ ligadas al posterior alejamiento definitivo, ya en la juventud y madurez, impulsado por la frustración de la progenitora ante el rechazo de la hija a la beca para estudiar en París y del vínculo amoroso de ésta con Juan José, arbitrariamente motejado de mediocre por la futura suegra. Todos estos factores redundaron en una mujer de ternuras y suavidades soterradas, enmascaradas en inexpresividades, apatías, tosquedades, agresividades por momentos. Impositiva, regañona, durísima cuando de conservar el orden se trata, poco afecta a aclarar sus acciones e interacciones, práctica para enfrentar problemas y emergencias, muy inclinada a refugiarse en su interior, severa consigo misma cuando cae en errores, Lilia sólo posee un dialogante, Juan José,

ocupadísima, porque vive lejos o porque no pertenece al mundo sencillo que conformamos mis papás y yo, y no soporta estar en él.” *Ibid.*, p. 203.

47 *Ibid.*, p. 47.

48 *Ibid.*, p. 320.

con quien parte y reparte ilusiones, alegrías, proyectos, mientras comparten arrumacos y tiempo libre en la alcoba, en la sala, en los desayunos, comidas, cenas, especialmente porque él derrocha comprensión, bonhomía, cariño. Cuando sus responsabilidades docentes en la escuela pública concluyen o no le llevan a inesperadas tareas, él es el depósito de sus conquistas, caídas, disturbios, extravíos, dones, conocimientos, dejando de lado a Julieta, con quien eleva casi a la enésima potencia su aparente modo de ser hosco, cortante, desangelado, forzándola al desespero, la irritación y el deseo de reducir al mínimo todo contacto afectivo y emotivo. La ruptura posible con Julieta, que de concretarse daría al traste con la tercera generación, se interrumpe cuando, gracias al golpe de dados de Juan José –quien, amable y discreto, hace llegar a la hija una libreta enviada por la abuela cuando aquélla cumple dieciséis años–, Mariana llega a la vida de Julieta y cuando hija, yerno y nieta, para atender los deterioros causados por el Alzheimer, la incorporan a los trajines y bonanzas de su hogar. La presencia de la enferma detona un proceso de reconciliación entre Lilia y Mariana bastante complejo, cuya influencia impacta incluso en las interacciones entre aquélla y Julieta. El resentimiento anacrónico y las crispaciones gestadas por las crisis de salud de la arqueóloga crean situaciones incómodas y hostiles entre ambas, que más tarde, según avanza el mal, dan paso al verdadero ser de la hija, contenido en su nombre: Lilia Luz está lastimada, pero ama; es punto de apoyo para los demás; se duele ante el sufrimiento materno y ante la impotencia para vencer el Alzheimer; entrega su pasado a quienes le quieren –especial significado tiene el diálogo catártico con Julieta hacia el final de la novela. Su hosquedad, inflexibilidad, sempiterno enfado, frialdad emocional, desinterés por los otros, eran sólo la respuesta a los daños causados por una infancia y adolescencia desgraciadas, que no lograron sanar o mitigar la compañía, prudencia y ternura de Juanjo y Julieta. Corroídas por las circunstancias afortunadas y adversas, esas caretas ceden la plaza a la mujer sensible, inteligente, amante, firme, colaborativa, correcta, ordenada, dispuesta a

reconocer y corregir sus yerros que, con las manos de su madre entrelazadas con las de ella –un acto de amor impensable años antes–, acompaña a Mariana cuando ésta entra en agonía y muere. La reconciliación *in extremis* –con hija, yerno, nieta y entrañables amigos como testigos–, sumada al reencuentro entre Lilia y Julieta, ésta orgullosa ahora de su raíz materna, no sólo suavizan el tránsito generacional femenino, sino reconstituyen al grupo fausto de los orígenes, en Veracruz, clausurando un ciclo de venturas y desventuras, y sentando las bases para un futuro ciclo familiar, sujeto también a las leyes de las vicisitudes.

El puente para arribar a este final feliz, optimista, aunque entornado por la tragedia, fue Julieta, empeñada en clarificar sus orígenes –para desde ahí definir su identidad y, con ella, diseñar su futuro–, empleando para ello la observación y valoración de los demás y, aunque con menor acento, de ella misma.

Integrante de una familia pequeña, sin “hermanos ni tíos ni primos”,⁴⁹ y una abuela con quien esporádicamente tiene contacto, vive plácida, protegida, acompañada por una mamá desangelada, pronta al enojo, metódica, poco expresiva en sus afectos, reservada respecto de su pasado, escasamente amiga del diálogo –por ello, única fuente de conflictos de la descendiente–, y por un padre franco, prudente, divertido, sincero, amoroso, respetuoso, confiable, firme cuando se requiere, atento a las alegrías y preocupaciones de los otros. Nada enturbia los días mansos de esta adolescente, distraída o irritada con los chismes, anécdotas, tareas y personajes –directivos sensatos o déspotas, maestros diligentes o zafios, compañeros ingeniosos, insulsos u hostiles, pretendiente y novio fugaz– de la preparatoria. Y en eso llegó Mariana... una revolución.

Para festejar a Julieta en su décimo sexto aniversario de nacimiento –tan insulso éste como los anteriores–, Mariana le envía una libreta con “frases escritas a mano”,⁵⁰ extraídas de diversos libros. Cuando la ado-

49 *Ibid.*, p. 11.

50 *Ibid.*, p. 13.

lescente se entera de la identidad de la donante inicia la crisis. Reconoce, primero, su realidad familiar, donde cada integrante es identificado sólo por sus funciones: madre, padre, hija; después, desea saber por qué apenas se mantienen ligas con la abuela; más tarde, halla rastros –en fotografías y objetos conservados por Lilia en una caja de zapatos– de la convivencia entre sus antepasados directos –abuela, abuelo, madre– y de las actividades académicas de Mariana; finalmente, topa con un informe altamente perturbador –“Mi mamá y yo no tenemos relación desde hace años”–, seguido de inesperada dádiva, “la dirección de Mariana”, que se justifica con inapelable argumento: “No voy a alejarte de la única familia que te queda.”⁵¹ Y porque se tienen más incertidumbres que certezas es necesario hacer otras indagaciones.

Desde la primera visita a la abuela, se deslumbra con sus encantos. Decide de inmediato, a partir de su óptica adolescente, que es la gran diosa: independiente, sabia, intachable, admirable, conversadora, confiable, apasionada, protectora, experimentada, modelo de generaciones, dispuesta a heredar sus vivencias, en fin, una genealogía de la cual sentirse orgullosa. Pero entonces, se cuestiona: ¿por qué la ruptura con Lilia, cuya consecuencia nefasta para ella ha sido la ausencia de Mariana durante dieciséis años? Cada indagación al respecto tropieza con el silencio de la madre, cada vez más la gran villana, esa que “había querido olvidarse de todo y de todos”,⁵² esa que “nació ayer y no tiene recuerdos”,⁵³ esa que se molesta, incomoda, enoja cuando se habla de su progenitora, a quien, cuando topan una con la otra, rechaza e ignora. Mas no cesa en sus empeños. Y poco a poco, debido a varias circunstancias adversas, los misterios se abren ante su mirada, hasta dar de frente con la irremediable verdad.

Durante una visita a la Ciudad de México, donde se le rendirá homenaje por la edición de su primer libro y por las conquistas como arqueó-

51 *Ibid.*, p. 16.

52 *Ibid.*, p. 35.

53 *Ibid.*, p. 47.

loga, Mariana sufre una caída grave, pórtico para el descubrimiento de su enfermedad. El azar crea, con el accidente, una coyuntura favorable a las inquisiciones de Julieta sobre Lilia. Si fragmentariamente halla indicios de la historia individual de ésta y de algunas de sus cualidades y defectos: es la heredera de la librería de Raúl, el padre; estudió en el Instituto Saborit de la Ciudad de México un posgrado en historia, que no concluyó, como ocurre también con la investigación sobre el barroco novohispano; no duda en brindar apoyo y consuelo en situaciones aciagas; alaba las virtudes de otros, consulta en la toma de decisiones, acepta sugerencias, halla soluciones a los problemas, sabe disculparse de sus yerros, a veces; el resquemor impera en sus acciones y sentimientos; tiende a ser dominante y dura; cierra caminos hacia el ayer de su existencia. No se satisface, sin embargo, así le alegre percibir ciertas similitudes gestuales y orales entre Mariana y Lilia –como antes había advertido analogías físicas entre ambas y ella misma–, manteniendo cada una sus diferencias. Muchas interrogantes sobre el linaje la atosigan, en especial una muy importante: “Quería saber quién era mi mamá, además de mi mamá”,⁵⁴ esto es, no el papel social y familiar, sino el ser esencial como individuo.

En el proceso de inquirir a –y sobre– los otros, observarlos y arribar a conclusiones, la adolescente toma conciencia de sí. Cuando inicia amistad con Hun, cuya “extrema confianza en sí mismo”⁵⁵ le incomodaba, reflexiona respecto de ella: “Era muy rara esa sensación: ser de pronto consciente de mi propio cuerpo y no saber qué hacer con él.”⁵⁶ Ahora ya no se trata de indagar sobre los otros, sino sobre sí misma, partiendo de la realidad más tangible: el “propio cuerpo”, una ruta segura para anclar en la identidad única e intransferible del yo. El cambio de óptica se ha producido, aunque aún de manera incipiente. Mientras este viaje de autoconocimiento se concreta, otear a los demás sigue

54 *Ibid.*, p. 126.

55 *Ibid.*, p. 78.

56 *Loc. cit.*

siendo clave en sus afanes por hallarle solidez a los sucesos esenciales de la familia y por desentrañar los misterios en torno a la ruptura de Mariana y Lilia.

En Xalapa, el mal se extiende por el cuerpo de la abuela, silo también de amarguras y secretos, ternezas y bondades. La gran diosa es ya una anciana, con el agregado horror de padecer memoria anterógrada. La gran diosa es humana. Su fortaleza e independencia se pierden día a día. Esta circunstancia adversa trae consigo profundos cambios y revelaciones. Mariana, con sus confusiones, olvidos, recuerdos anacrónicos, devela sus heridas afectivas –le dolió severamente el abandono de Raúl, un real tarambana; la renuncia de la beca otorgada a Lilia, por ello, desde su perspectiva, una fracasada y frustrada, condena que mantuvo durante largo tiempo; el matrimonio de ésta con Juan José; no reconciliarse con la hija única, aunque lo deseara–, sus odios –a Raúl por desperdiciarlo todo, a favor del alcohol y la juerga; a Juanjo, según su criterio, por no estar a la altura económica-social-académica de Lilia, desviarla de un proyecto prometedor y ser un “bueno para nada”, como lo había sido Raúl– y amores –la exiliada chilena Rosita Calfuén, el hijo de ésta, Hun, y el “amigocho Humberto, psicoanalista, poeta, comunista, conspiracionista... [...] y gay”,⁵⁷ porque, después del alejamiento con Lilia, fueron, y siguen siendo, su familia; Julieta, la nieta recuperada; y Lilia, a quien, arrepentida de sus decisiones erradas, siempre deseó reconquistar sin atreverse a hacerlo. Por su lado, Lilia, cuya única fuente de seguridad y diálogo es Juanjo, va de las desavenencias a la confianza íntima con Julieta, pasando por el regaño, la orden tajante, el reconocimiento de sus cualidades, el respeto y la ternura expresa; va del rencor al amor absoluto con Mariana, pasando por la indiferencia, reprimenda, exabrupto, cuidado sin cortapisas, dulzura; va del desabrimiento a la convivencia con Hun, a quien incluso integra a la familia. Julieta, en su derrotero, transita de la acrítica placidez existencial a la

57 *Ibid.*, p. 58.

admisión de la vida y de los individuos como universos complejos, con flexibilidades e intolerancias, empatías y resquemores, grandezas y debilidades, conquistas y caídas, certezas y temores, aciertos y yerros. Juan José, Humberto, Hun y Rosita Calfuén padecen el mal y la muerte de Mariana mientras le brindan las preseas del amor, amor y más amor. Nadie, pues, queda al margen de los cambios y revelaciones provocados por el Alzheimer, cuya beneficiaria central es Julieta.

Gracias a las vicisitudes vividas, Julieta pasó de la adolescencia a la juventud, cumpliendo su viaje de autoconocimiento y formación. Cada oscuridad o luminosidad le reveló los orígenes familiares, la importancia de los amigos y el sentido del amor. Ahora ya sabe que un individuo no es sólo un individuo, sino también algunas de las vivencias, sentimientos, planes de los otros; que su identidad es única e intransferible, pero en diálogo estrecho con la identidad, única e intransferible, de quienes le aman y le odian; que una nueva frase en su cuaderno es “Yo soy el otro” (Gérard de Nerval); que nada de lo humano le es ajeno.

Con la metáfora sobre la similitud de las mujeres y los hombres con el caracol –resguardada en el cuerpo, la memoria es identidad y viaja con el memorioso–, la *bildungsroman* de Alaíde Ventura Medina resalta el significado de la familia moderna democrática en el individuo y la pareja, convirtiéndose, con las dos historias entremezcladas –una con Lilia como protagonista y Mariana como antagonista; otra con Julieta como heroína–, en homenaje a la feliz familia androcéntrica heterosexual nuclear de la clase media.

Tres novelas, tres rostros de una sola realidad: la familia. ¿Por qué ese interés entre los narradores del siglo XXI? Difícil topar con una respuesta clara. Sin embargo, puede suponerse que la desigualdad social y económica del México de hoy, al deshacer instituciones, clausurar refugios, desvanecer esperanzas, ha llevado a los escritores a visitar los orígenes del mal, a criticar, haciéndolas visibles, sus nefastas consecuencias y a rescatar las bondades de edificios firmes, a punto de colapso o totalmente en ruinas, entre ellos, la familia, la pareja y el individuo.

Los resultados de esas líneas de creación están a la vista: la familia androcéntrica heterosexual patriarcal devastada de *Temporada de huracanes* de Fernanda Melchor, con ninguna alternativa para la reconversión del desastre, origen de individuos solitarios, desorientados, perjudiciales, y de parejas fugaces, unidas sólo por la sexualidad gangrenada, los placeres tóxicos, la miseria económica, moral y vital; la familia androcéntrica heterosexual moderna del *pater familias*, disfuncional y desintegrada, de *Días de ceniza* de Teresa Muñoz, con muy escasas opciones para conquistar el sentido de la vida, raíz de individuos egoístas-narcisistas-hedonistas o de individuos rebeldes, inclinados éstos a conquistar su bienestar personal, y de parejas frágiles, fusionadas por el deslumbramiento momentáneo, el intercambio interesado de bienes y servicios, la mascarada social; la familia androcéntrica heterosexual moderna democrática dichosa de *Como caracol...* de Alaíde Ventura Medina, con grandes posibilidades de conquistar la felicidad si se vencen obstáculos y desavenencias cotidianas con cordura, solidaridad, cordialidad, fuente de individuos reflexivos, críticos, firmes, y de parejas perdurables, vinculadas por el amor –y quizá por el erotismo, presente por ausencia en *Como caracol...*–, la libertad, la igualdad, la comprensión y el respeto mutuos. En fin, el interés de los narradores del siglo XXI por la familia parece nacer del enfermo tejido social del México actual, buscando con sus denuncias, críticas y propuestas recuperar las funciones protectoras, formadoras, directrices asignadas a dicha institución.

En ese esfuerzo por transformar malignidades en bondades o por afinar laureles de las familias, parejas e individuos, no están solas Fernanda Melchor, Teresa Muñoz y Alaíde Ventura Medina. Las acompañan Maritza M. Buendía con *Tangos para Barbie y Ken* (2016), Jorge Luis Herrera Zamudio con *La virgen del internet* (2014), y Alfredo Loera con *Fuegos fatuos* (2010), entre muchísimos otros, esos muchísimos otros que –como Luis Zapata, en *El vampiro de la Colonia Roma* (1978), y Rosamaría Roffiel, en *Amora* (1989)– ya han fabulado las vivencias

solidarias, problemáticas y/o conflictivas de los matrimonios, parejas e individuos homoamorosos, homoeróticos, homosexuales. Juntos, todos ellos han creado un mapa preciso del México bárbaro del siglo XXI, con sus entornos sociales hostiles, familias desintegradas o devastadas, parejas efímeras y afligidas, individuos desesperanzados, vacíos, fragmentados, inseguros, dañinos, inocuos, permeados por la sexualidad anómala, traumática, con prácticas voyeristas, exhibicionistas, onanistas; por la violencia física, psicológica, simbólica y oral; por la ausencia del amor, el alborozo y la ternura; por la marginalidad, aislamiento, suicidio, homicidio, alcoholismo, drogadicción. Juntos, todos ellos nos quedan a deber la cartografía del “Amor constante, más allá de la muerte” –Francisco de Quevedo *dixit*–, con sus ternuras y suavidades, alborozos compartidos, porvenires luminosos, caricias en plenitud de sazón. Más ya arribarán los tiempos de éste. Que así sea.

MIRARNOS EN EL BORDE (LAS MUJERES MIGRANTES EN LA NARRATIVA MEXICANA CONTEMPORÁNEA)

NORMA ANGÉLICA CUEVAS VELASCO

EN EL *DOSSIER* “MÉXICO HOY”, coordinado por Malva Flores para la revista *Cuadernos Hispanoamericanos*, el crítico Christopher Domínguez Michael escribe “Cronología selecta y comentada de la novela mexicana, 1992-2017”¹ para dar cuenta de lo que, a su buen juicio, ha sido publicado, leído y acogido por los lectores como literatura notable en el género novelístico, incluidas sus colindancias con otras narrativas. Ya desde el título, la advertencia queda hecha y no se espera un catálogo pormenorizado, sino más bien una brújula que nos permita observar una primera cartografía de los –para entonces– últimos 25 años de la novela publicada en México y desde allí elegir un camino, alguna arista que profundice en el repertorio de interés. Es a partir de la recuperación de lo que podríamos convenir en llamar elementos de poética y de recepción que Domínguez Michael consigue, con sus argumentos críticos, dejar en nuestras manos una bitácora sobre la narrativa mexicana de entre siglos, con énfasis, claro está, en la primera y en muy buena parte de la segunda década del siglo XXI. Si bien no es intención anunciada la de atender otro criterio distinto al del valor literario, es evidente que conforme el crítico se va acercando a las obras del siglo XXI la lite-

1 Christopher Domínguez Michael, “Cronología selecta y comentada de la novela mexicana, 1992-2017”, en *Cuadernos Hispanoamericanos* (Madrid, Agencia Española de Cooperación para el Desarrollo, 2017), núm. 809, pp. 18-27. El *dossier* está integrado por otros cuatro artículos más: “Revuelta. Veinticinco años de poesía en México”, de Malva Flores (pp. 4-17); “La breve resistencia. Veinticinco años de cuento en México”, de David Miklos (pp. 28-44); “Veinticinco años del ensayo en México”, de David Medina Portillo (pp. 45-63); “Levemos las anclas: la isla de la filosofía mexicana”, de Julieta Lomelí (pp. 64-79).

ratura firmada por mujeres ocupa mayor espacio que en los años que cierran el siglo xx. El artículo abre con la mención de *En la alcoba de un mundo*, de Pedro Ángel Palou, y cierra con una brevísima alusión a *Temporada de huracanes*, de Fernanda Melchor:

2017

Las notas del año en curso las han dado Jorge Comensal (1987) con *Las mutaciones* y Fernanda Melchor (1982) con *Temporada de huracanes*. Mientras Comensal escribió una divertida meditación sobre la enfermedad y la muerte, amén de erudita, auténtico trasunto de *La muerte de Iván Ilich* a la sombra del Popocatepetl y el Iztaccíhuatl, Melchor aborda la violencia mexicana –particularmente en el estado de Veracruz– desde el alguna vez llamado realismo sucio, pues no otra cosa puede generar nuestra realidad. Desesperada la autora, como la mayoría de los mexicanos, Melchor recurrió al curioso recurso frazeriano de la antropología cultural y puso en manos de una bruja, culpable o culposa, la causa del horroroso tiempo mexicano.²

Este horroroso y violento tiempo mexicano al que se alude desliza, sin querer o no, una ecuación que ubica la narrativa de Melchor en la esfera de la literatura que explora formas varias de la representación –*mimesis*– de la realidad, al tiempo que deja huellas, indicios de su genuino interés por el trabajo artístico con el lenguaje, con el cual puede atravesar, entre otros múltiples asuntos, el de la relación literatura y realidad.³

2 Domínguez Michael, “Cronología selecta y comentada de la novela mexicana, 1992-2017”, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 809, p. 27.

3 Llama la atención que David Miklos, al igual de Domínguez Michael, cierre su texto con una mención a la obra de Fernanda Melchor: “desde Campobello hasta las seis autoras aquí citadas –más la novelista y cronista Fernanda Melchor (1982), que ha hecho del periodismo narrativo un bello y terrible arte en *Aquí no es Miami* (2013)–, [...] pienso que el futuro inmediato del cuento mexicano (así como de sus hibridaciones) será femenino o no será.” Miklos, “La breve resistencia. Veinticinco años de cuento en México”, en *ibid.*, p. 44. Tanto Domínguez Michael como Miklos coinciden en incorporar la obra narrativa de Melchor al repertorio literario de entre milenios, pero ambos también consideran suficiente clausurar sus textos con la mención

De allí la interdiscursividad que se apropia de otros registros, como el periodístico y la oralidad de los grupos marginados. Entonces, se colige que incorporar esta novela a la selección la dota, también, de muchas otras posibilidades, como la de preguntarse, al menos, por la existencia y, acto seguido, por el valor artístico-literario de producciones literarias cuyas fabulaciones ficcionales giren alrededor de elementos formales similares e incluso compartan con otras constelaciones literarias recurrentes que ponen en crisis la narratividad, acercándola a la fragmentación y la hibridez.

El tiempo mexicano de nuestros días ha sido narrado –y continúa narrándose– por escritores de distintas generaciones, pero es verdad que, en lo que va del siglo de la pandemia por COVID y la inteligencia artificial, es la literatura firmada por autoras la que va ganando espacios importantes en el mercado editorial. Se trata de escritoras –nacidas en la década de los setenta y ochenta– interesadas no únicamente en atender los temas de la agenda global desde el escrutinio de lo local –derechos humanos, tráfico de personas y de drogas, violencia de género, desplazamientos humanos,⁴ exclusión, xenofobia, explotación y abuso de infantes, etc.–, sino que, en tanto partícipes de la vida pública, buscan también posicionarse en un lugar de enunciación políticamente visible y desde allí aportar al debate de la urgencia por lograr la libertad

a la presencia del periodismo y el trabajo etnoantropológico que forma parte del material con que se logra la propuesta narrativa-ficcional.

- 4 Sonia A. Rodríguez Hicks, en *Mujeres en movimiento: la representación de la migración femenina en los cuentos de Cristina Pacheco, Nadia Villafuerte y Rosario Sanmiguel* (New Mexico: University of New Mexico, 2017)–, presenta el estudio de un conjunto de cuentos de temática migrante, en los que las mujeres desempeñan la función de personajes protagonistas. Si bien las apoyaturas teóricas a las que recurre Rodríguez Hicks ubican al lector en diversas disciplinas de las humanidades y las ciencias sociales, el análisis propiamente literario queda un tanto desdibujado. La relevancia de la investigación, sin embargo, se sostiene porque abre una serie de preguntas de interés teórico literario y crítico que aún debemos reflexionar y responder, enriqueciendo el *corpus* que propone: *El oro del desierto* (2005), de Cristina Pacheco, *Barcos en Houston* (2005), de Nadia Villafuerte, y *Árboles o apuntes de viaje* (2006), de Rosario Sanmiguel. Véase <https://digitalrepository.unm.edu/span_etds/78/>.

y el respeto a la diversidad en cualesquiera de sus formas. Son escritoras que asumen el señalamiento crítico, sarcástico e irónico de las consecuencias que trae consigo la honda brecha de desigualdad económica, digital y de servicios de salud y educación en los bordes geopolíticos, en las fronteras sur y norte del territorio mexicano.

En esta ocasión, mi propósito es detenerme en tan sólo una de las muchas posibilidades a que da lugar la escritura que narra la violencia estructural y sistemática en las encrucijadas de la migración económica, lo cual tiene ligazón con la condición social y de género, pero sin pretender ofrecer un estudio de perspectiva de género de tal o cual obra, ni para lograr el acercamiento sociológico a la narrativa escrita por mujeres que publican en el siglo XXI. Mi propósito es modesto: leer literatura de migración y detenerme en ella para conocer cómo se propone la figuración de los personajes femeninos, que están inmersos en realidades que rebotan o espejean los temas y problemas que hoy nos tienen azorados, sumidos en la inconformidad y el malestar generalizados.

¿Cómo se configura el personaje de la mujer migrante en la narrativa contemporánea de autoras mexicanas? ¿Cuál es la perspectiva y el *locus* de enunciación desde los cuales se logra –o no– subvertir los roles culturales de las mujeres en la narrativa de migración? Esta es una ruta literaria explorada por escritoras mexicanas a quienes la crítica no solamente ha puesto atención escasa, sino que ha tendido sobre ellas un prejuicioso velo que las ubica en las tendencias de moda, so pena de sacrificar la calidad y el valor atemporal que debiera distinguir el buen trabajo literario. No en todos los casos se actualiza este supuesto. Y por esta razón, en este capítulo me enfocaré, sobre todo, en *Por el lado salvaje* (2011), de la chiapaneca Nadia Villafuerte⁵ (1978), buscando las

5 En otro lugar me ocupé de los cuentos de Nadia Villafuerte y la relación intratextual con su novela *Por el lado salvaje*. Norma Angélica Cuevas Velasco, “‘Frontera de sal’, engarce para un tríptico de la identidad migrante en la narrativa de Nadia Villafuerte”, en *LiminaR. Estudios Sociales y Humanísticos* (San Cristóbal de Las Casas, Centro de Estudios Superiores de México y Centroamérica de la Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas, junio de 2021), vol. 19, núm. 2, pp. 111-22.

conexiones de esta novela con la de la sonorenses Sylvia Aguilar Zéleny (1973), quien en 2016 publica *Todo eso soy yo*. Además, sin profundizar en su narrativa, haré varias menciones a la obra de la veracruzana Fernanda Melchor (1982), quien trata el asunto de mi interés en *Aquí no es Miami* (2013) y *Temporada de huracanes* (2017). El objetivo no es dar respuesta puntual a las interrogantes arriba planteadas; más bien busco identificar elementos que hagan posible mostrar que la mujer migrante no es exclusivamente un sujeto social que evidencia, válgaseme la redundancia, problemas sociales, antropológicos o políticos, sino que también abre un problema estrictamente literario, que involucra asuntos de subjetivación, memoria y testimonio, pero que, ante todo, reclama un tratamiento específico de los procedimientos de su figurativización⁶ discursiva en el texto artístico verbal, tal cual lo exigen los grandes personajes de la literatura en el decurso de la historia de la literatura de cualquier latitud.

Esta modalidad en la novelística mexicana contemporánea, la de literatura de migración, abre el espacio a la reflexión sobre los temas, las voces y las perspectivas a que da lugar el hecho de atender los temas prioritarios a nivel mundial, no por sí mismos –que para eso tenemos estudios periodísticos, sociológicos, antropológicos y de género, por ejemplo–, sino para preguntarse si a partir de su tratamiento en la literatura se advierte algún artificio literario atractivo, novedoso, singular en el tejido de la trama o en el trazo y revestimiento de sus personajes, es decir, se trata de recuperar el sostenido diálogo del artificio con la dicción, la ficción y la realidad sociocultural, sin reducir la relevancia de la literatura con temática migrante a las resonancias más explícitas y, por eso mismo, poco logradas poéticamente.

6 El concepto de figurativización pertenece a la teoría semiótica greimasiana y se refiere al análisis semántico del despliegue accional y temporal de los actores, cuyo revestimiento los lleva a alcanzar el estatuto de personajes. Para una consulta rápida de este asunto, véase Carlos Reis y Ana Cristina M. López, *Diccionario de narratología* (Salamanca: Ediciones Almar, 2022), p. 99.

Bien se sabe: toda la literatura deber ser leída como un discurso que se mueve en la cultura, por la simple y sencilla razón de que es parte de ella. Y esto –que parece una perogrullada– supone, en primer lugar, atender su apuesta artística e involucrarse como lector en la ratificación de su valor estético, es decir, invita a ser leída como literatura en el amplio sentido de la palabra. Sin embargo, cuando estamos ante literatura de temática migrante –o histórica, o de guerrilla, o de violencia de género, o de narcotráfico– es esta misma aspiración la que, para ser constatada por el lector, reclama tener en cuenta aspectos retóricos –de composición ficcional– y no-ficcionales –factuales o factitivos⁷ que nos permitan saber quién, desde dónde y con qué medios y materiales culturales y políticos se ha dado origen a cierto tipo de personajes y cómo desde el involucramiento temático de la exclusión y la desigualdad económica se consigue reforzar o rechazar la normalización de los roles culturales patriarcales establecidos para las mujeres.⁸

Si la novela del narcotráfico –escrita mayoritariamente por autores– normaliza la violencia mediante la romantización de –por ejem-

7 En este punto, es preciso aclarar que para estas reflexiones en torno al estatuto del personaje migrante femenino me apego a los aportes de Gérard Genette, expuestos en *Ficción y dicción* –(Barcelona: Lumen, 1993)–, pues, en efecto, el lector se halla ante una modalidad literaria que reclama de él una *lectura tensiva*, esto es, una lectura que si bien parte del hecho literario, respetando la intencionalidad estética del texto en todo momento, está consciente, por competencia sociocultural, de que el personaje y el contexto de sus acciones tiene vínculos indisolubles con elementos discursivos factitivos, factuales, referenciales, que pueden ser constatados fuera del tejido textual, sin salir, sin embargo, de la trama cultural.

8 Véase, por ejemplo, Sussane Willers, “Migración, trabajo y subjetividad: las experiencias de mujeres centroamericanas en tránsito por México”, en *América Latina en movimiento. Migraciones, límites a la movilidad y sus desbordamientos* (México: Universidad Autónoma de la Ciudad de México/Traficantes de Sueños/Tinta Limón, 2019), pp. 125-156. Verónica Ruiz Lagier y Amarela Varela Huerta, “Caravanas de migrantes y refugiados en tránsito por México: el éxodo de jóvenes hondureños que buscan, migrando, preservar la vida”, en *EntreDiversidades. Revista de ciencias sociales y humanidades* (México, Universidad Autónoma de Chiapas, enero-junio de 2020), vol. 7, núm. 1, pp. 92-129. Paola Lili García Alanís, “Criminalización hacia mujeres migrantes en México: operativos antitrata en bares y cantinas de la región del Soconusco, Chiapas”, en *Revista CIFE: Lecturas de Economía Social* (Colombia, Universidad de Santo Tomás, enero-junio), vol. 24, núm. 40. Véase <<https://doi.org/10.15332/22484914.7585>>.

plo— los capos, personajes que transitan por roles que van desde ladrones y violadores a héroes y antihéroes, la narrativa de migración escrita por mujeres apuesta por desmontar, demoler, tirar, la normalización de la violencia de género,⁹ de la falta de equidad y de la exclusión, mediante la configuración del personaje de la mujer migrante como agente de cambio lo suficientemente rico y complejo como para sostener, de manera verosímil, el tejido fino de una novela y distanciarlo, alejarlo, del secundario lugar de acompañante que ocupaba en las tramas sociales y ficcionales, detrás del sujeto migrante protagónico masculino.¹⁰

La complejidad de las tramas migratorias actuales expone la multiplicidad de razones para emprender el desplazamiento geopolítico, sin importar la condición social, la edad ni el género, además de las causas relacionadas directamente con la pobreza. Los organismos internacionales señalan que, en muchas ocasiones, los niños, las niñas, los y las adolescentes migran con el deseo de salvar sus vidas y su integridad personal, ya que en su lugar de origen son víctimas de la violencia y sufren las consecuencias del estancamiento económico: “La violencia doméstica también ha incrementado drásticamente, agravándose de forma particular en el caso de las niñas al ser [...] destinatarias de violencia de género.”¹¹

9 De acuerdo con Susanne Willers, en el sur del país, área caracterizada por poseer lugares de tránsito, existen mercados laborales cuyos “trabajos disponibles para indocumentadas son el servicio doméstico, o el servicio en bares y restaurantes, lo cual por lo general incluye el trabajo sexual”. Willers, “Migración, trabajo y subjetividad: las experiencias de mujeres centroamericanas en tránsito por México”, en *América Latina en movimiento. Migraciones, límites a la movilidad y sus desbordamientos*, p. 145.

10 Gabriela Díaz Prieto afirma que “Las mujeres centroamericanas que viajan a través de México con el propósito de llegar a Estados Unidos cuentan con redes migratorias importantes, que les ayudan a viajar de forma estratégica”. Gabriela Díaz Prieto, *Familias centroamericanas migrantes en México: Recomendaciones para ampliar su protección* (México: Instituto para las Mujeres en la Migración, 2017), p. 55. Díaz Prieto registra un aumento considerable en el flujo migratorio femenino y afirma que entre 2011 y 2016 las cifras se cuadruplicaron, incluidas las niñas y las adolescentes de entre 12 y 17 años.

11 Alan Matías Feler, “La actividad de la OIM y el ACNUR: el caso de la niñez migrante no acompañada en el corredor Centroamérica-Estados Unidos”, en *Revista Electrónica*

Aquí no es Miami,¹² de Fernanda Melchor, es un buen ejemplo de cómo el narcotráfico da origen a sujetos migrantes, personas desarraigadas de su lugar de origen a causa de la violencia, la pobreza y la corrupción en el sur de México y Centroamérica.¹³ Migrar no es simplemente viajar. El viaje supone placer. Sin embargo, los desplazamientos humanos que implica la migración están asociados a formas diversas de la pesadumbre, de la incomodidad y del desarraigo. En el viaje, la experiencia está marcada, sobre todo, por la desventura. Durante la migración, el tránsito de un territorio a otro tiene por signo la vejación, la violencia y la exclusión. Tanto viajar como migrar apuntan a un tiempo y a un lugar otros, que construimos esperanzadoramente. Es la imagen positiva de la utopía la que sostiene al viajero y al migrante en su *camino hacia allá* –o más allá. Las reflexiones de Gómez Reyes (2022) están en consonancia con las nuestras. Que sean sus palabras las que lo puntualicen:

Si en algo encuentran su efectividad los textos de este libro [*Aquí no es Miami*], es en la aseveración de que la violencia, antes de volverse espectáculo o mero titular en el periódico, afecta a ciertos cuerpos, a ciertos sectores de la población. No encontraremos una forma maniquea y limitada de observar el mundo; la frontera entre la maldad y la bondad, entre el amor y el odio, entre el individuo y la sociedad, es borrada y cuestionada constantemente. Exponer la vulnerabilidad a la que se han visto sujetos los veracruzanos y, por ende, los mexicanos, ha sido una tarea que Fernanda Melchor ha logrado con gran maestría y, sobre todo, con gran inteligencia.¹⁴

nica de Derecho Internacional Contemporáneo (REDIC) (Buenos Aires, Universidad Nacional de la Plata, diciembre de 2019), núm. 2, p. 9.

12 Fernanda Melchor, *Aquí no es Miami* (México: Penguin Random House, 2021).

13 Para abundar sobre este problema global desde el punto de vista de los estudios literarios, véase Jared Adonai López Soto, *Los círculos del “infierno mexicano”: representación literaria de las necropolíticas migratorias en Amarás a Dios por sobre todas las cosas de Alejandro Hernández* (Xalapa: Facultad de Letras Españolas de la Universidad Veracruzana, 2021). Tesis de Licenciatura, inédita.

14 Miguel Ángel Gómez Reyes, “Narrar la violencia: *Aquí no es Miami*, de Fernanda Melchor”. Véase <<https://www.tierraadentro.cultura.gob.mx/narrar-la-violencia-aqui-no-es-miami-de-fernanda-melchor/>>.

La narración de la violencia de género ha sido ampliamente señalada en *Temporada de huracanes*,¹⁵ pero pocos, me parece, nos hemos detenido en un detalle: es la migración¹⁶ de Norma, una adolescente víctima de abuso sexual y abandono filial, el acontecimiento que da pie a la venganza de Luismi, la cual concluye con el asesinato de la Bruja. Detengámonos un poco más en esto.

Norma vivía en Ciudad del Valle, ubicada en la montaña fría y húmeda, y se desplaza, a escondidas, a La Matosa, localidad calurosa ubicada cerca de un ingenio azucarero. Este desplazamiento forzado a que se ve obligada Norma, a causa del abuso sexual y embarazo temprano por parte del hombre que es la pareja sentimental de su madre, es el núcleo narrativo que contiene los hilos que darán lugar a la trama principal de la novela. Todos los ciclos narrativos, el coro de voces, los registros heterogéneos a que recurre la voz narrativa confluyen en esta trama.

En el séptimo capítulo, el penúltimo de la novela, cuando la voz de Norma narra su historia de vida –la violación continua a que fue sometida por su “padrastro”, Pepe, quien la embaraza a los 13 años; el modo en que Luismi se acerca a ella en las calles oscuras del pueblo y le ofrece ayuda, se enamora y la resguarda– cuenta también cómo Chabela la lleva con la Bruja para que aborte. En este capítulo no hay mención explícita al descubrimiento del cadáver, pero el lector bien sabe que este día ha ocurrido el asesinato de la Bruja, porque Luismi desentierra el feto y en venganza, porque Norma casi pierde la vida a causa del aborto clandestino, va por la Bruja. El desplazamiento geográfico que experi-

15 Fernanda Melchor, *Temporada de huracanes* (México: Penguin Random House, 2017).

16 En el *Glosario sobre migración*, se define la migración como el “Movimiento de población hacia el territorio de otro Estado o dentro del mismo que abarca todo movimiento de personas sea cual fuere su tamaño, su composición o sus causas; incluye migración de refugiados, personas desplazadas, personas desarraigadas, migrantes económicos”. *Glosario sobre migración* (Ginebra: Organización Internacional para las Migraciones, 2006), p. 38.

menta Norma es una de las formas más violentas e inhumanas del desarraigo y, en consecuencia, de la migración intestina.¹⁷

En cambio, *Por el lado salvaje*,¹⁸ de Nadia Villafuerte, es una novela explícitamente de migración, cuya temática aborda desde las fronteras políticas, físicas y simbólicas, la explotación sexual, los “juegos” de poder, hasta los crímenes de guerra que engarzan el peregrinaje de la migrante Lía, una adolescente de aproximadamente catorce años, quien decide huir de Paredón, una orilla costera del estado de Chiapas. La novela se adentra así en un desplazamiento geopolítico por los lindes de la abyección, la sumisión, la realidad corrosiva de Centroamérica y sus identidades.

No es la primera vez que Villafuerte configura mujeres migrantes. Ya en sus colecciones de cuentos esta marca temática define su narrativa. Quien haya leído *Barcos en Houston*¹⁹ podrá rescatar de su memoria personajes como la salvadoreña Elena, quien por mirar revistas es llamada la chica *Cosmo*, o a la exótica bailarina y sexoservidora Lucy, o a Ima, la puertorriqueña que, mutilada de ambas piernas, debe regresar a Honduras, de donde partió como indocumentada, y no pudo con *La Bestia* chiapaneca.²⁰ Y también La Yonki, quien, convertida en

17 La Organización Internacional para las Migraciones (OIM) llama “desplazados internos” a las “Personas o grupos de personas que se han visto forzadas u obligadas a huir o dejar sus hogares o su residencia habitual, particularmente como resultado o para evitar los efectos de un conflicto armado, situación de violencia generalizada, violación de los derechos humanos o desastres naturales o humanos y que no han atravesado una frontera de un Estado internacionalmente reconocido”. *Glosario sobre migración*, p. 20.

18 Nadia Villafuerte, *Por el lado salvaje* (México: Ediciones B, 2011).

19 Nadia Villafuerte, *Barcos en Houston* (Tuxtla Gutiérrez: Consejo Estatal para la Cultura y las Artes de Chiapas, 2005). *¿Te gusta el látex, cielo?* (México: Tierra Adentro, 2008).

20 Al conjunto de trenes de carga que transportan combustible y otros productos y materiales, del sur al norte de México, se le conoce como *La Bestia* o *El tren de la muerte*. Los migrantes centroamericanos lo abordan, ilegalmente, para llegar a los Estados Unidos de Norteamérica. Se trata de migrantes que provienen de países como El Salvador, Honduras, Guatemala, Venezuela, Cuba y Haití, principalmente, que ya lograron cruzar varias fronteras del sur y buscan continuar su viaje con ayuda de *La Bestia*, que llega hasta Tamaulipas. La cantidad de accidentes mortales son innumerables, a pesar de que los trenes transitan con menor frecuencia desde que el huracán Stan (2005) dañó las vías férreas.

mara, realiza un constante viaje simbólico a través de las drogas y una transmigración de la frontera sur a la frontera norte. Las variaciones de estilo que definen las acciones de estos personajes son la suma ficcional que da origen a Lía, protagonista de *Por el lado salvaje*.

La obra de Villafuerte es continente de una serie de personajes que viven en los márgenes, en los límites de la sociedad. Gestan desde ahí un discurso corroído por la precariedad y el deseo, cuya conjunción deriva en la violencia y en su normalización, pero también muestra el deseo por romper con esos roles tan pesados que se han impuesto a las mujeres. Dividida en diez capítulos, y sus respectivos apartados, la novela apuesta por la composición metaficcional y se construye con monólogos, epístolas, reportajes, intertextos literarios e históricos. Se incorpora a ella todo discurso y recurso que permita la exposición de las voces y sus testimonios, siempre con la confusión de la doble mirada: la del pasado y el presente, que es la nostalgia del desarraigo, del desplazado, del migrante.²¹

Sobre la protagonista, apunta Hernández Delval:

Lía, una joven adolescente que puede definirse como un ente en tránsito. Su vida es dispersa y está marcada por las migraciones: deja a su madre en el sur de México, vive como criada en Honduras –primero con un biólogo travesti y después con un fotógrafo italiano exiliado– y se trasladada después a Tijuana, donde además de ejercer la prostitución, lleva la encomienda de entregar un paquete de fotografías de asesinatos durante la guerra. Incluso su figura casi llega a desaparecer de la obra, ya que en la sección titulada *Cinco retratos para una exposición (las postales de Bonnie)* aparece únicamente de manera incidental –incluso fantasmal–

21 Para reconocer el aporte artístico literario de Villafuerte en el escenario de la narrativa contemporánea, desde la perspectiva de la literatura de migración, véase Ricardo Hernández Delval, *La ruptura en la narrativa mexicana de las dos primeras décadas del siglo XXI* (Monterrey: Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey, 2020). Tesis doctoral, inédita. Véase <<https://repositorio.tec.mx/handle/11285/636430>>.

durante las breves historias en las que una serie de narradores en distintos lugares del mundo muestran aspectos del terror humano.²²

Lía, además de pertenecer a la clase baja, tiene entre sus características la ausencia del brazo izquierdo; en su lugar, sólo hay un muñón. Es una mujer mutilada. Y el lector dudará sobre si nació así o si fue sometida a una agresión o por descuido tuvo un accidente:

Que nació con la mitad del brazo izquierdo, y a veces sueña que su madre se lo cortó a propósito y guardó el resto en una bolsa de papel y lo enterró en la arena. Que su infancia fue un momento desventajoso, pero además había nacido en una costa del sur mexicano, lo cual volvía la situación desesperada, y esto no era todo, pues pronto descubrió que deseaba largarse de ahí, lo cual convertía a la situación en inconcebible hasta que finalmente encontró la forma.²³

Esta marca, además de implicar la singularidad corporal frente a los otros –y por ello mismo, su marginación–, también supone una carencia y un vacío, que en todo momento pareciera llenar con su sexualidad, como lo marca el inicio de la novela: “El sexo es cuanto me une a la vida. Lo supe desde la infancia. Y no tuve infancia.”²⁴

La relación con su madre es otro detonador. Al menos, los desencuentros con ella se afianzan nuevamente en el cuerpo y la aversión, en ese “observar, callar y obedecer”²⁵ que pregonaba la condición de ser “criada”, oficio familiar. Asimismo, está el tema del color de piel –otro elemento de discriminación–, pues se menciona que la madre es negra e indígena y Lía, en cambio, un poco “más clara”. Esto aunado a la posición geográfica, Chiapas, deviene en pormenores que las categorizan

22 *Ibid.*, p. 113.

23 Villafuerte, *Por el lado salvaje*, p. 363.

24 *Ibid.*, p. 13.

25 *Ibid.*, p. 14.

dentro de la política del sur global, a saber, Centroamérica y México: migrantes, sureños, pobres, mujeres con discapacidad y, en consecuencia, excluidas. Dichos mecanismos derivan hacia el malestar y trauma de la protagonista. Lía duda seriamente en cuanto a su pertenencia a Paredón, una villa pesquera, arrinconada frente a la Laguna del Mar Muerto, un espacio que, por su naturaleza, es sofocante, ruidoso y alejargado; una cotidianidad mutilada e inmóvil, que es otra ausencia que apremia a Lía en sus decisiones. La construcción de su subjetividad va sucediendo, entonces, a través del constante desplazamiento migratorio.

Todo cambia al descubrir el sexo, cuando Lía observa como Margit es embestida por su propio padre, de quien además resulta embarazada: “algo felizmente se avería en mí”,²⁶ menciona. Descubre, de alguna manera, la sexualidad como un artefacto, un medio de formación y acondicionamiento, aunque posteriormente logre, también, identificarlo como una forma de adoctrinamiento. Se (re)conoce, junto con el voyerismo y lo perverso, en ese “deleite unido al castigo”, por el que se siente seducida. Comienza a mantener relaciones también con el padre de Margit:

Gracias al sexo descubro la dinámica de plenitud y vacío, ese despliegue de parámetros de la milicia doméstica: el acto de seducción por el que se entra al campo de los adversarios para descomponerlos lenta e imprevisiblemente, desde dentro; la lógica del método cuando, después del amor, uno se da cuenta de que la violencia es el único camino por recorrer.²⁷

La nueva realidad de Lía se instaura en esos confines de la corrupción humana, del sometimiento y la obediencia, donde la carne es supeditada a sus vaivenes en procuración de un objetivo: el abandono, la huida o la despersonalización. El hartazgo se sacia con la exploración del sexo,

²⁶ *Ibid.*, p. 15.

²⁷ *Ibid.*, p. 18.

esto hasta el abandono de Margit, después de tener a su hijo. Entonces, la ausencia vuelve a pronunciarse.

Un año más tarde, se da el encuentro entre Lía y Glenda-Genaro –Glenda y Genaro son dos nombres para una misma figura que desempeña la función de dos personajes: Genaro es un biólogo; Glenda, un travesti. Durante su visita al sur de México, por un trabajo de investigación, Genaro decide travestirse. No obstante, termina golpeada y abandonada en el muelle de Paredón, donde una mañana la halla Lía. Allí, sorprendentemente, la adolescente le pide que la lleve con ella y Glenda, de manera igual de inesperada y un poco por vergüenza, dadas las circunstancias, acepta. Ambas se dirigen hacia La Ceiba, una ciudad y puerto al norte de Honduras:

[Lía para Glenda] No era niña, ni adolescente; ahí está un momento hermoso: cuando no tienes definido nada, ni edad, ni sexo, ni rumbo, vamos. Aunque ella alegaba tener dieciocho, yo no le veía más de catorce, sin duda por desnutrida. Lo que me asustó un poco fue su determinación, todo ella tan resuelta, tan azar. Recuerdo aquel mediodía verde, ocre, verde, ella y yo empujadas por el viento. Cuando llegué pensé en prostituirla para sacar algo de pasta extra. Se convirtió en mi criada.

Nunca había ocupado pagar una; lo nuestro fue intercambio.²⁸

Lía trabaja para ella por algunos años, como su “mucama”, sirviéndole mientras se desarrolla una tensión entre las dos. Glenda se siente atrapada por la presencia de Lía, por su silencio, su voluntad, las cuales comienzan a inquietarla. Si bien Genaro educa a su trabajadora, no se resiste al placer de someterla: desde el lenguaje, la forma de hablar de Lía, hasta lo físico, la “manca”, como suele llamársele. El sometimiento llega a la violencia corporal cuando, en un arranque de furia, comienzan las violaciones. Violar a Lía es la forma que encuentra Genaro para

28 *Ibid.*, p. 39.

ejercer poder sobre ella; para reclamarle que su mirada le haga saber que lo desprecia por ser, a escondidas, Glenda: “Lo que quería decirle –y no me atrevía– era que casi no me gustaban las mujeres. Lo que quería decirle –y no me atrevía– era que me gustaba de vez en cuando convertirme en una, abandonando ese otro existir repetitivo y solitario.”²⁹ La relación entre ambas se deteriora. Lía es una constante advertencia de la debilidad de Genaro, de su sexualidad reprimida. Lo conoce, sabe de su relación con un menor de edad, de su pudor y miedo a estar sola. No son gratuitas las menciones de los asesinatos de travestis, la necesidad de tener una reputación como investigador, las fiestas clandestinas. Todo ello lleva a Genaro al decaimiento. La adolescente es un reproche de ello: “Hay noches en que va hacia mi rincón de rata sucia y sigue montándose, arañándose la espalda: su torpe orgullo para ejercer dominio. Las últimas tardes juntas, ambas parecemos invisibles. Ya no hay nada por demostrar y ocultar. Nunca la veré como un hombre.”³⁰ Las dos comparten un malestar existencial. El cuerpo nuevamente es el campo de lucha del poder. Glenda ya no es el personaje admirado por Lía, a pesar de que esta última no se queja de su rechazo y sus desplantes. Lo de ella es un acatamiento absoluto, sin muestras de fragilidad, o docilidad, o vergüenza, muy a pesar del otro.

Es en casa de Genaro donde Lía conoce las fotografías de Bardem. Son una serie de retratos de niños desnudos, en poses retadoras y vulnerables. Cuando conoce al fotógrafo, éste decide llevarla a su casa-estudio, donde le realiza una sesión fotográfica, además de tener coito con ella y revelarles que son sus hijos los niños retratados: Aldo, Belina y Sera. Dada la situación con Glenda, Lía decide abandonarla, para irse con Bardem, en una especie de trueque: “Debo tener suerte, pienso. Suerte como para encontrar personas que se dediquen a corregirme, a pulirme y viciarme de nuevo.”³¹

29 *Ibid.*, p. 46.

30 *Ibid.*, p. 54.

31 *Ibid.*, p. 63.

Pero ¿quién es este sujeto? Bardem es un inmigrante italiano que decidió huir de Génova después de ser acusado de pornografía infantil, por los retratos de sus hijos. Esto le acarrea diversos problemas laborales y familiares, por lo que decide instalarse en Centroamérica. Llega en 1979 a Nicaragua, justo en la última etapa de la dictadura de Somoza García, donde conoce a diferentes corresponsales, entre ellos Eduard Rodríguez, un periodista mexicano. Más tarde, viaja a La Ceiba, donde se instala y conoce posteriormente a Glenda, con quien comparte el gusto por los menores. Gracias a ella se acerca a Lía e inician una relación de maestro y alumna. Su labor, como menciona, es “domesticarla” por medio de gritos, sexo y desapego, además de enseñarle el oficio de la cámara. Comparten ambos ese gusto por las imágenes, por esa angustia que habita en los paisajes y en su composición. ¿Por qué? ¿Qué fascinación despierta en Lía la cámara? ¿Las historias detrás de las fotografías, el morbo o el placer de observar, la opción de desaparecer detrás del lente? Es atractivo que, precisamente, ceder ante las órdenes de personajes como Glenda y Bardem le permita a Lía escabullirse, no pensar, ser pura carne errante. La condición del dictador, esa aficción, peligro y sadismo, la seduce. ¿A qué se debe? ¿Es la ausencia, la precariedad o simplemente mero deseo y voluntad apresurándola en la huida?

Lía queda embarazada. Aborta gracias a la ayuda de Glenda. Bardem, por su parte, comienza a enfermar cada día más. Se siente viejo y avejentado al lado de su joven amante. Ante esto, le propone a Lía ayuda para poder huir. Comienza a preparar todo para que ella pueda viajar a Tijuana, donde se encontrará con Draco, un viejo comerciante. Antes de la despedida, le cuenta sobre un material fotográfico importante que deberá entregar a Eduard en México, quien la apoyará una vez entregado dicho botín, el cual consiste en fotografías de crímenes de guerra, cometidos durante la dictadura somocista por altos funcionarios del gobierno y familiares. Ante tal orden, Lía espera durante seis meses en su nuevo destino. ¿Qué sucede ahí? Draco es dueño de un expendio llamado *Lonely*, donde Lía atiende. Es dueño, además, de un bar, lla-

mado *Roseta*, donde se trafica con mujeres migrantes centroamericanas. Allí la protagonista es prostituida, cumpliendo, como era de esperarse, las órdenes tanto de Draco como de Bardem.

Durante su estadía conoce a un exmarine y a un hombre apodado Spiderman, un poetaastro que narra su relación y convivencia con Lía, a quien suele llamar Bonnie. Aunado a su trabajo en el *Lonely* y el *Roseta*, la joven no deja en ningún momento de reflejar esa fascinación por los parias, el peligro y el sometimiento. Habría que hablar de una percepción del mundo donde lo deseante está constituido por lo no-deseante, al menos, en términos de lo abyecto, la fealdad y lo torcido, lo no-común que seduce a la protagonista. Existe, pues, una normalización de la violencia que no se construye, al menos puede intuirse, en los términos del migrante centroamericano que busca mejores condiciones de vida, sino en un *modus vivendi*, una cosmovisión del malestar, donde se busca la no-existencia, la volatización y la huida permanente. También la autodestrucción. Y no sólo en un sentido, de Lía hacia los otros, sino también viceversa, gracias a las características que la constituyen como un objeto amorfo: se reconocen, se repelan y se desean.

Después de ayudar a morir a la mamá de Spiderman, Lía logra encontrarse con Eduard, quien ha recibido numerosas cartas de Bardem, contándole sobre el material fotográfico, su relación con ella y sus planes. Huye de Draco para emprender ahora un viaje hacia Nuevo Laredo, Tamaulipas, con el periodista. Sin embargo, los planes de la venta del botín en Estados Unidos se ven truncados por un inconveniente: en medio de la carretera, sufren ambos una emboscada y es detenida por parte de migración, por lo que Lía es llevada a un hospital y es tratada como indocumentada en su propio país. Pierde el botín y Eduard nunca aparece. Sola en medio de tales acontecimientos, liberada después de algunas horas, decide aventurarse hasta encontrar la playa más cercana. La novela concluye con Lía frente al mar, de nueva cuenta, como en un inicio: “La mía es, en realidad, la historia de una carencia, y

de cómo una carencia puede explotarse.”³² Sin embargo, en el séptimo capítulo, “Cinco retratos para una exposición. (Las postales de Bonnie)”, que son narraciones de fotografías para Spiderman, años más tarde, el lector puede intuir que Lía continuó en ese desplazamiento permanente, llegando incluso a Portugal, Shanghái, Cavite y la India. De hecho, en el último apartado se menciona la playa Bagdad, donde la protagonista encuentra una serie de negativos que, en una especie de reminiscencia, reconoce. Este dato es el más desconcertante: ¿encontró o no Lía el botín de Bardem? ¿Qué pasó después con ella, al quedar varada en el norte de México, su propio país? ¿Fueron o no tomadas las fotografías que le envía a Spiderman?

Por el lado salvaje es la figurativización de la vida de una mujer migrante sometida por las injusticias cotidianas, la pobreza, la violencia y la explotación, que normalizan aquéllas; es una visión de mundo donde la única manera de sobresalir y huir es comprometer la dignidad, el derecho, el cuerpo y la vida misma. Lía no es sino el resultado del rezago: todo un conjunto de circunstancias políticas y regionales que potencian un Estado de derecho roto. Sus verdugos, Glenda, Bardem, Draco y los otros marginados –su madre, Margit, Spiderman–, son de igual manera productos de dichas circunstancias. Por ello, cuando la protagonista siente vergüenza al observar las fotografías del botín de Bardem, los cuerpos humillados por la guerra, se refleja una especie de catarsis y anagnórisis en ella, un descubrirse no víctima, sino actor:

Levanto las tiras y examino bajo el parpadeo del foco. ¿Quién les dijo que había vida mejor, si esta es la única posible? No hay nada donde mirar que no esté pulsando, quiero decirles. Ocurre después que una imagen logra llamar mi atención: la de una mujer amarrada a una camilla en actitud melancólica. Me reflejo en ella y algo por primera vez desde que salí del puerto se fractura: ya no me da igual, esto me avergüenza.”³³

32 *Ibid.*, p. 400.

33 *Ibid.*, p. 378.

Es el mal explotándole en la cara; es la carencia pronunciándose de nueva cuenta; es la crueldad de sobrevivir a costa de sí misma, en una errancia sin fin.

Por el lado salvaje resuena en una novela publicada cinco años más tarde: *Todo eso es yo* (2016),³⁴ de Sylvia Aguilar Zéleny. El lector está, de nueva cuenta, frente a una novela de migración. La variante radica en que se trata de la migración de una familia originaria de Ciudad Juárez, Chihuahua, que ante la ola de violencia decide instalarse en El Paso, Texas. Dividida en tres apartados, la obra está escrita en forma de diario. Julia, narradora y dueña del testimonio, es una niña que cuenta la travesía que vive su familia antes, durante y después de la muerte de su padre, un sicario que sufre un atentado y termina en estado vegetativo. La mamá de Julia, maestra de pintura, hace frente a dicha situación, por lo que decide dejar a sus hijos, Willy y la protagonista, a cargo de su hermana y su abuela, en Estados Unidos. Ambos niños se enfrentan, entonces, a la pérdida y a diferentes mecanismos para la construcción de su identidad en un país ajeno, aunado ello, claro, a todos los acontecimientos y traumas que implica la normalización de la violencia a temprana edad.

Hay varios vasos comunicantes entre *Todo eso es yo* con *Por el lado salvaje*. En primer lugar está la figura de la madre, la cual funge como detonador de muchos de los conflictos en sendas historias. En el caso de Lía, la problemática entre madre e hija recae en temas como el color de la piel y la clase social a la que ambas pertenecen, lo cual provoca un cierto descontento en la protagonista. Por ejemplo, se menciona que la madre es negra, indígena y trabaja como “criada”, frente a Lía, quien se reconoce “un poco más clara” y viviendo a disgusto en Paredón, una villa arrinconada frente a la Laguna del Mar Muerto. Esto a un lado de otras categorías derivadas del sur global que habitan: mujeres, pobres, sureñas, migrantes, indígenas, afrodescendientes y personas con capaci-

34 Sylvia Aguilar Zéleny, *Todo eso es yo* (México: Instituto Tamaulipeco para la Cultura y las Artes, 2016).

dades diferentes. Son estas situaciones las que alientan a la joven a escapar con Glenda en cuanto se conocen. En Julia, por su parte, hay una ausencia de la madre, acentuada una vez que su padre decide ingresar al crimen organizado. La mecánica familiar cambia. Las problemáticas sociales, como las desapariciones, los asesinatos y el estado de derecho fracturado, invaden a la ciudad fronteriza, por lo que los padres, en un intento de protección, aíslan a sus hijos, causando de esta manera un ambiente de tensión alrededor de las relaciones familiares. Cuando el papá de Julia, Guillermo, cae enfermo por culpa de un intento de homicidio, la madre, único personaje de quien no se conoce el nombre, cuida de él, en México, hasta su muerte, mientras Willy y su hermana se instalan con su tía, primo y abuela en El Paso. En la protagonista, este distanciamiento se traduce en enojo y resentimiento, llegando, en un momento dado, a la violencia física, cuando se reencuentran y Julia golpea a su madre: “Yo creo que por eso ustedes están aquí, dice Jonás, para estar bien, para que no les pase nada. Pero si ya nos pasó todo, le digo. Ya le dispararon a mi Papá, ya nos quitaron la casa, ya tuvimos que dejar nuestro país, ya ni tenemos Mamá. Cállate, tú si tienes Mamá. Pero no está, nunca está. Yo soy mi Mamá, le digo.”³⁵

Es necesario señalar que la pobreza es un tema predominante en las dos novelas, al menos puede considerarse una directriz de la trama. En *Por el lado salvaje*, la clase social de Lía presupone una especie de marginación, la cual –tomando en cuenta también su singularidad corporal, es decir, la falta de un brazo– potencializa un tipo de deseo y atracción que se sacia con el sexo, esto es, hay una carencia que siempre intenta satisfacer. Esto se señala desde su encuentro con el padre de Margit, con Genaro, quien abusa de ella, con Bardem, con quien mantiene una relación de sumisión, y con Draco, su proxeneta en Tijuana. Si bien la protagonista concibe el acto sexual como un mero medio de formación y sobrevivencia, es imposible desligar el bajo estrato social al

35 *Ibid.*, p. 117.

que pertenece con los acontecimientos desarrollados alrededor de toda su sexualidad y los sujetos con los que se relaciona. Si bien en *Todo eso es yo* el tema de la pobreza no se enfatiza, puede hablarse de un tipo de carencia que detona la historia contada en el diario. Por ejemplo, se habla, en el primer capítulo, de un robo: la familia de Julia sufre la sustracción de su coche, por lo que el padre busca un nuevo empleo en el crimen organizado. Es el primer contacto con la delincuencia: “Mamá le dijo que no le gusta que trabaje con el Güero pero que si no hay de otra que al menos no venga a casa hablando de eso.”³⁶

Dichas particularidades, al fin de cuentas, abonan a un tema como el de la violencia y su normalización. En Lía, por un lado, la realidad corrosiva de México y Centroamérica queda supeditada al abandono del cuerpo, gracias a los vaivenes de su sexualidad, concibiéndolo como un medio efectivo de movilización. El sometimiento y la obediencia a sus verdugos ayuda a la despersonalización y huida que busca siempre. En Julia, en cambio, la incorporación de su padre al narcotráfico da pie a diferentes fisuras en su familia: desde los cambios en la personalidad de Guillermo y su madre con Willy, su hermano, y ella, hasta el abandono del país. Debe anotarse que también el ambiente de Ciudad Juárez, Tijuana y México queda descrito en varios de los capítulos donde se mencionan problemas de corrupción, terrorismo, feminicidios y desapariciones. Es posible observar cómo el deterioro del Estado se infiltra en la familia mexicana promedio. Y es aún más palpable esta situación cuando los niños y adolescentes consideran dichos acontecimientos como una cotidianidad por asumir. Personajes como Eduard Rodríguez, en el caso de Lía, y la abuela Bis, en el de Julia, señalan, en su momento, estas situaciones como problemáticas o, al menos, hacen hincapié en su materia perversa y ruin: “Eso es lo malo, dice la Bis, que de tanto que pasa vamos a terminar por acostumbrarnos.”³⁷

36 *Ibid.*, p. 19.

37 *Ibid.*, p. 133.

Un tema más que comparten las dos novelas es el de las fronteras, pues ambas adolescentes habitan dos estados fronterizos de México: Chihuahua y Chiapas. Julia, por ejemplo, nació en Estados Unidos, al igual que su madre y hermano. En su diario, narra las diferentes visitas que realizan a sus familiares en El Paso. Asimismo, también se señalan las diferencias que como niña encuentra entre un país y otro: el lenguaje y la libertad de las calles, principalmente. Sin embargo, cuando su padre está en el hospital y su mamá debe cuidarlo, mientras ella y su hermano viven con su tía, primo y abuela, las diferencias entre las dos realidades resaltan más, pues se percata de los prejuicios y estereotipos que los estadounidenses tienen sobre los mexicanos. Hay, pues, una configuración de la subjetivación basada en ese cambio de perspectiva. La adaptación que sufren ambos niños resulta dolorosa, dado que deben considerarse las circunstancias que los han orillado a cambiar de vida: la violencia a consecuencia del tráfico de drogas y el cobro de cuentas.

La constante nostalgia descrita en las páginas del diario de Julia es propia del sujeto migrante.³⁸ Dicho éxodo está presente en Lía, quien también realiza desplazamientos que configuran su personalidad, que definen su subjetividad migrante. Su estadía en Honduras, y luego en México, sólo confirman que ella es el resultado del atraso del desarrollo, la modernidad y los imperialismos. Reconocerse, al igual que Julia, dentro y fuera del Estado mexicano genera una catarsis. *Todo eso es yo* y *Por el lado salvaje* son precisamente dos historias escritas desde el testimonio de una búsqueda identitaria y, al mismo tiempo, de inicia-

38 Antonio Cornejo Polar ha propuesto la categoría de sujeto migrante. Y lo define no como un sujeto triste, sino nostálgico, porque “el migrante nunca deja de serlo del todo, aunque se instale definitivamente en un espacio y lo modifique a su imagen y semejanza, porque siempre tendrá detrás su experiencia fundante y una casi imperdurable capacidad para referir la existencia en relación a la índole de las estaciones y de las fronteras que hubo de conocer para instalarse en un lugar que probablemente fascina tanto como aterra”. Antonio Cornejo Polar, “Tradición migrante e intertextualidad multicultural. El caso de Arguedas”, en *CELEHIS. Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas* (Buenos Aires, Universidad Nacional del Mar del Plata, 1996), vol. 1, núms. 6-8, p. 55.

ción en el mundo contemporáneo de la globalización. La escritura y la fotografía son los recursos que ambas protagonistas emplean para dicha indagación. Lía, por ejemplo, concibe la fotografía como un medio de desaparición detrás del lente. Además de considerar el gusto por las imágenes, recuérdese que es apreciando las obras de Bardem como ella comienza una relación con él. También la composición de los paisajes juega un papel importante, pues el lector se percata de que es el oficio que desarrollará años más tarde. El voyerismo, el placer de observar y el morbo son cuestiones latentes en el uso de la fotografía como medio de formación y creación. Por otro lado, con Julia la escritura también funciona como un recurso de acercamiento a la experiencia, esto es, deviene en un registro autobiográfico y testimonial. Y lo dice en más de una ocasión: “Yo, aquí en este diario, voy a decir la verdad y me voy a oponer a ella.”³⁹ No por nada su madre considera como “evidencia” contra ellos lo que ha escrito Julia. En este sentido, la palabra escrita adquiere un tono peligroso, al igual que la fotografía, pues ambas denuncian, por un lado, los crímenes de guerra y la pornografía infantil, en Lía, y por otro, el crimen organizado y la participación del padre en él, en Julia.

Es necesario ahora hablar de los recursos literarios y extraliterarios presentes en ambas novelas. Por ejemplo, *Todo eso es yo* utiliza diferentes paratextos, como epígrafes, dibujos, gráficas y referencias que ayudan a complejizar la historia. El lector se encuentra con imágenes acompañando un capítulo, cartas, diseños de páginas que emulan una libreta, entre otras. Asimismo, hay un ejercicio de intertextualidad en algunos fragmentos que hacen referencias a autores y libros: Sonja Livingston, *Oliver Twist* y la novela *Hablar solos* de Andrés Neuman. Todos estos elementos en su conjunto, al final de cuentas, configuran la subjetivación de Julia. En cambio, *Por el lado salvaje* está construida con monólogos, epístolas, reportajes, intertextos literarios e históricos y metaficciones, es decir, todo discurso que permita la exposición de las voces marginadas.

39 Aguilar Zéleny, *Todo eso es yo*, p. 20.

Finalmente, el cuerpo y las iniciaciones toman un lugar importante en las narraciones. Por ejemplo, Julia comparte cómo comienza a sentir atracción, en primer lugar, por Pedro, un amigo de su padre: “Quiero decirle a Pedro que lo quiero mucho, que a veces sueño que soy grande y que él se casa conmigo, que me besa en el cuello, que me agarra del pelo y me dice secretos, sueño que se enoja, que da portazos, que me grita, que me dice necia y luego me besa mucho. Sueño que se va de viaje y que yo lo espero como mi Mamá espera a mi Papá.”⁴⁰ Después, también anota su primer beso con Jonás, su primo, y su gusto por un compañero de su nueva escuela en Estados Unidos: Barry. Es interesante leer cómo el desarrollo de Julia termina, en los últimos capítulos, con su primera menstruación, cercana la muerte de su padre: “No es mentira, me duele la panza, siento un noséqué. Me pongo la pijama y mientras lo hago me miro en el espejo. Soy la hija de un matón, digo. El dolor de mi panza se hace una aguja que se me clava. Voy al baño y cuando me limpio: sangre. Sangre en todos lados.”⁴¹ Hay toda una relación sintomática entre ser hija de un sicario y la entrada en la madurez, que se extiende más cuando la muerte del progenitor trajo la caída de su madre en la depresión y el sentimiento de orfandad, aunado al desarraigo: “Ahora sí que somos huérfanos. Ahora sí que no tenemos ni Papá, ni Mamá, ni casa. Ya no tenemos país, ya no tenemos nada.”⁴² Todo concluye con la adolescente comparando su nueva vida con la anterior: “Hoy fuimos al centro con la tía, desde la Stanton se ve el otro lado, el lado que antes era el nuestro. Pensé, todo eso era nuestro, todo eso éramos nosotros. Todo Eso Era Yo.”⁴³ Es la nostalgia del migrante pronunciándose.

En Lía, en cambio, el tema de la sexualidad y el cuerpo son un poder frente a los otros: la madre, la travesti, el fotógrafo, el proxeneta. El sexo deviene en visión de mundo, puesto que la única manera de sobresalir y

40 *Ibid.*, p. 64.

41 *Ibid.*, p. 134.

42 *Ibid.*, p. 136.

43 *Loc. cit.*

huir es comprometer la dignidad, el derecho, el cuerpo y la vida misma. Por ello, cuando la joven observa los negativos de los crímenes de guerra, donde algunas personas son sometidas, torturadas y demás, experimenta la autocrítica. Lo mismo sucederá al final de la novela, cuando se encuentre frente al mar, en la playa Bagdad, y reflexione sobre toda su travesía: “Esta historia no es la de una puta en ascenso que tarde o temprano acaba muerta o chapaleando en el mismo desagüe que la engendró. De hecho, esta historia comienza cuando termina. Y los relatos nunca terminan, están llenos de huecos, pistas falsas, contradicciones.”⁴⁴ Es, en resumidas cuentas, una carencia explotándose.

Desde un punto de vista constituido por la *lectura tensiva* que hemos procurado en este acercamiento a los personajes femeninos de la literatura migrante, es claro que las novelas estudiadas ofrecen al lector, en primera instancia, un proceso de estilización logrado en distintas capas del texto literario: los referentes históricos y sociales, los intertextos, los diversos registros discursivos que llevan y traen al lector del dato estadístico, fuera del texto, a la subjetivación ficcional, dentro del mismo, se dirigen a la configuración artística y no a la denuncia. En segunda instancia, el lector puede observar cómo, a través del proceso de la identidad narrativa de los personajes protagónicos femeninos –subjetivación–, la trama expande sus posibilidades narrativas, teniendo como centro la capacidad de resiliencia de las mujeres, aun cuando ellas mismas tomen la decisión de involucrarse en un proceso de (auto)destrucción.

Las mujeres protagonistas de la literatura de migración, más que experimentarla, sufren la violencia estructural y la corrupción; y también se ven afectadas por las decisiones de los personajes cercanos a ellas, quienes, por sentido común debieran procurar orientación y protección, de acuerdo con los parámetros políticos y culturales que conocemos hoy en día. Preguntarse cómo es posible tanta ceguera frente a los daños psicológicos, físicos, morales, políticos y económicos infligi-

44 Villafuerte, *Por el lado salvaje*, p. 400.

dos a las mujeres migrantes es reconocer, al mismo tiempo, que existen formas y canales para que esto no suceda. Sin embargo, la no acción en pro de las mujeres migrantes subraya la falla sistemática y estructural; nos restriega en la cara el fracaso de las instituciones: la familia, en primer lugar, y el Estado, en último término. Lía, Julia y Norma, en grados diferenciados, tienen familiares –madre y padre– con prioridades afectivas y económicas, donde ellas quedan en segundo plano. Los padres desplazan a sus hijas y las expulsan a una esfera de acción peligrosa, donde dejan de vivir para comenzar a sobrevivir. En los lugares por los que transitan o residen, tampoco cuentan con un círculo de confianza y seguridad: ninguna de las tres protagonistas tiene amigas o familiares de su misma edad y género. Es aquí donde, lejos de romantizar a las mujeres migrantes por causas de violencia de género o por razones económicas, las novelistas Sylvia Aguilar Zéleny, Nadia Villafuerte y Fernanda Melchor construyen personajes que rompen los estereotipos socioculturales asignados a las mujeres en tránsito geopolítico.

La existencia del personaje mujer migrante no es únicamente una respuesta artística a la falta de atención y procuración de justicia a un problema social agudo. Es más que eso. La mujer migrante, desde la figuración literaria, está dispuesta a romper los círculos del infierno que son las fronteras. Y lo hará, ocupando las herramientas que sean y estén a su alcance, a saber, su cuerpo, su inteligencia y audacia, pero también su cercanía, consciente o no, con alguna expresión artística: escritura diarística en Julia y fotografía en Lía. La ausencia de estas posibilidades hundirá a la mujer migrante en su destrucción, como en el caso de Norma, para quien, dado el escenario de violencia sufrida, la muerte resulta ser una forma cruel de lograr la liberación. La fijación artística de la memoria de la violencia y del malestar que desbordan las vidas de las mujeres migrantes está en manos de las mujeres migrantes, de las mujeres narradoras, de las mujeres poetisas, de las mujeres lectoras.

EL LEITMOTIV DEL LETRADO (DE FIESTA EN LA MADRIGUERA A PELUQUERÍA Y LETRAS DE JUAN PABLO VILLALOBOS: UN CICLO NOVELÍSTICO)

SHANIK SÁNCHEZ

I

LAS NOVELAS DE JUAN PABLO VILLALOBOS han sido abordadas desde la narcoliteratura, la violencia, el miedo, el humor, la autoficción y la inmigración. En especial, *Fiesta en la madriguera* y *No voy a pedirle a nadie que me crea* suelen ser las dos más estudiadas por críticos e investigadores nacionales e internacionales.¹ También abundan las entrevistas al escritor –en espe-

-
- 1 Véase, por ejemplo, Edgardo Íñiguez Rodríguez, “Fabular la historia o la sincronía del tiempo en *Fiesta en la madriguera*, de Juan Pablo Villalobos”, en *Fragmentos de un nuevo pasado: Inventario de mitos prehispánicos en la literatura latinoamericana actual*, coord. de Helena Usandizaga y Beatriz Ferrús Antón (Nueva York: Peter Lang, 2014), pp. 397-417. Ainhoa Montserrat Vázquez Mejías, “Aprender a ser narco/macho. *Fiesta en la madriguera* de Juan Pablo Villalobos”, en *La manzana de la discordia* (Cali, Universidad del Valle, 2016), vol. 11, núm. 1, pp. 19-28. Orfa Kelita Vanegas, “Cabeza vestida de noche: imaginario del mal y decapitación en *Fiesta en la madriguera* de Juan Pablo Villalobos”, en *La Palabra* (Tunja, Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia, 2016), núm. 28, pp. 91-103. Ivonne Sánchez Becerril, “De la madriguera a Mictlán. La incorporación de referentes prehispánicos en dos novelas”, en *Hoja Crítica* (México, Seminario de Estudios sobre Narrativa Latinoamericana Contemporánea, 15 de abril de 2016). Véase <<https://www.senalc.com/2016/04/15/de-la-madriguera-a-mictlan-la-incorporacion-de-referentes-prehispanicos-en-dos-novelas/>>. “*Fiesta en la madriguera*: sórdida, nefasta y patética representación del mundo del hijo de un capo”, en *2010 y alrededor del festejo... Estudios sobre novela mexicana*, ed. de Miguel Rodríguez Lozano (México: UNAM, 2016), pp. 149-168. Brigitte Adriaensen, “La violencia desde la perspectiva infantil: una lectura comparativa de *Cartucho* de Nellie Campobello y *Fiesta en la madriguera* de Juan Pablo Villalobos”, en *Confluencia* (Colorado, Colorado State University, primavera de 2017), vol. 32, núm. 2, pp. 29-38. Anónimo, “*No voy a pedirle a nadie que me crea* de Juan Pablo Villalobos”, en *El Ciervo* (Barcelona, Ediciones El Ciervo, mayo-junio de 2017), año 66, núm. 763, p. 42. Joseph Patteson, “Disturbing Innocence: Defamiliarizing Narco Violence through Child Protagonists in *Fiesta en la madriguera* and *Prayers for the Stolen*”, en *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* (Ottawa, Carleton

cial a partir del xxxiv Premio Herralde de Novela, por *No voy a pedirle a nadie que me crea*, y la edición de su más reciente novela *Peluquería y letras*—,² así como reseñas, en su mayoría favorables, a sus nueve libros.³

University, 2019), vol. 43, núm. 2, pp. 449-474. Roberto Domínguez Cáceres, “Historia, ecología y parodia en tres novelas de Juan Pablo Villalobos”, en *Siglo XXI. Nuevas poéticas de la narrativa mexicana*, coord. de Tarik Torres Mojica, Gabriela Valenzuela Navarrete y Pilar Morales Lara (México: UACM, 2019), pp. 61-88. Lucy Bollington, “Displacing Drug War Violence onto Nonhuman Imaginaries: Rereading Juan Pablo Villalobos’s *Fiesta en la madriguera*”, en *Latin American Culture and the Limits of the Human* (Florida, University of Florida Press, 2020), pp. 103-124. María Fernanda Lander, “La expresión del miedo en *Fiesta en la madriguera* de Juan Pablo Villalobos”, en *Hispania* (Arizona, The University of Arizona, marzo de 2020), vol. 103, núm. 1, pp. 43-54. Kristine Vanden Berghe, “Auto, meta, narco, post, trans: El recetario (¿de los abuelos, para los nietos?) de Juan Pablo Villalobos en *No voy a pedirle a nadie que me crea*”, en *Perspectivas sobre el futuro de la narrativa hispánica: ensayos y testimonios*, coord. de Robin Lefere, Fernando Díaz Ruiz y Lidia Morales Benito (Alicante: Universidad de Alicante, 2020), pp. 223-238. Diana Sofía Sánchez Hernández, “De la temática del narco a la búsqueda de una poética del humor: acercamiento a la narrativa de Juan Pablo Villalobos”, en *Ficciones liminales. Narrativa mexicana de inicios del siglo XXI*, ed. de Héctor Fernando Vizcarra y Armando Octavio Velázquez Soto (México: UNAM, 2021), pp. 135-163. En el campo de las tesis, véase Mónica E. Lugo-Vélez, *La narcoliteratura produce monstruos: Estudio sobre la monstrificación en la figura de la mujer y el niño en las narconovelas Perra Brava de Orfa Alarcón y Fiesta en la madriguera de Juan Pablo Villalobos* (Puerto Rico: Universidad de Puerto Rico, 2013), 149 pp. Donald Bret Gadbury, *Narco-Socialization and Child Consumerism in Mexico: Analysis of Fiesta en la madriguera by Juan Pablo Villalobos* (Wyoming: University of Wyoming, 2013), 45 pp. Omar Alejandro Delgado Vázquez, *De Tormes a Badiraguato. Representación literaria del personaje marginal en la novela de la picaresca y la literatura del narcotráfico* (México: Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco, 2016), 152 pp.

- 2 Véase Óscar López, “Entrevista a Juan Pablo Villalobos. *No voy a pedirle a nadie que me crea*”, en *Página Dos* (Madrid, RTVE, 31 de enero de 2017). Véase <<https://www.rtve.es/play/videos/pagina-dos/pagina-dos-cap-4-sd-juan-pablo/3893647/>>. Jordi Batallé, “Juan Pablo Villalobos, no pide a nadie que le crean” (Madrid, RFI Español, 17 de octubre de 2018). Véase <https://www.youtube.com/watch?v=zEKqXPb_I8A&t=1005s>. Xavier Mas de Xaxàs, “Giardinetto Sessions: Juan Pablo Villalobos”, en *Giardinetto Sessions* (Barcelona, Lekuonastudio, 5 de abril de 2019). Véase <<https://www.giardinettosessions.com/pagina-nueva-18>>. Jorge Carrión, “Cafés Literarios: Juan Pablo Villalobos” (Barcelona. *Casa SEAT*, 29 de abril de 2021). Véase <<https://www.youtube.com/watch?v=2FOIPTLnbYM>>. José Luis Trueba, “*Peluquería y letras*”, en *Lee+* (Ciudad de México, Librerías Gandhi, 21 de julio de 2022). Véase <<https://www.youtube.com/watch?v=hIwT549-EFg>>. Mayra González y Jorge Alberto Gudiño, “Juan Pablo Villalobos nos presenta su novela *Peluquería y letras*”, en *Sin Embargo Al Aire* (Ciudad de México, *Sin Embargo*, 26 de julio de 2022). Véase <<https://www.youtube.com/watch?v=IR-SkIkKqMg>>.

- 3 Juan Pablo Villalobos, *Fiesta en la madriguera* (Barcelona: Anagrama, 2010). *Si viviéramos en un lugar normal* (Barcelona: Anagrama, 2012). *Al estilo Jalisco* (Gudalajara, Jalisco: Pollo Blanco, 2014). *Te vendo un perro* (Barcelona: Anagrama,

Sin embargo, hasta ahora no se ha hecho un estudio de las novelas de Juan Pablo Villalobos desde el punto de vista de los ciclos novelísticos.⁴ Considero que emprenderlo puede aportar elementos para entender el modo en que su obra funciona como conjunto significativo, más allá de lo que cada libro proyecta de modo individual. Las teorías de los ciclos cuentísticos han de contribuir entonces a formar una unidad y, al mismo tiempo, a cotejar identidades entre novelas, no entre colecciones de cuentos. Hay constantes en cada novela que permiten apoyarse en determinadas estrategias críticas, apuntadas por la categoría de ciclo, para indagar rasgos de unidad no sólo interna, sino también externa. Mi propuesta es, sin dejar de lado el registro irreverente o no solemne que caracteriza la narrativa del escritor jalisciense, identificar, describir y valorar la recurrencia de uno de esos rasgos: el personaje letrado, el escritor, el intelectual, el periodista, el académico, el crítico, el narrador, quienes al separar la literatura de la vida marcan su inevitable desgracia tragicómica. La estrategia que pondré en práctica para lograrlo será, entonces, la teoría de los ciclos cuentísticos, adaptada a mi idea de ciclo novelístico, pues si una obra novelística puede generar significados globales, un conjunto de seis puede iluminarse recíprocamente por asociación y, en consecuencia, potenciar el descubrimiento de más significados, tanto colectivos como individuales.

II

Juan Pablo Villalobos nació en Guadalajara, Jalisco, en 1973, pero creció en Lagos de Moreno. Primero se licenció en Administración y Mer-

2015). *No voy a pedirle a nadie que me crea* (Barcelona: Anagrama, 2016). *Un viaje cósmico a Puerto Ficción* (Ciudad de México: FCE, 2018). *Yo tuve un sueño* (Barcelona: Anagrama, 2018). *La invasión del pueblo del espíritu* (Barcelona: Anagrama, 2020). *Peluquería y letras* (Barcelona: Anagrama, 2022).

4 Siguiendo en especial la propuesta de Forrest Ingram, *Representative Short Story Cycles of the Twentieth Century. Studies in a literary genre* (The Hague: The Netherlands, Mouton, 1971). James Nagel, *The Contemporary American Short-Story Cycle. The Ethnic Resonance of Genre* (Baton Rouge: Louisiana, Louisiana State University Press, 2001).

cadotecnia; después en Lengua y Literatura Hispánicas, por la Facultad de Letras Españolas de la Universidad Veracruzana. Pasó por la Ciudad de México y, en 2003, emigró a Barcelona, gracias a una beca del Programa Alban de la Unión Europea para estudiantes de América Latina, donde obtuvo el Diploma en Estudios Avanzados del Doctorado en Teoría Literaria y Literatura Comparada de la Universidad Autónoma de Barcelona. Desde entonces, reside en esa ciudad española, si bien vivió tres años –entre 2011 y 2014– en Brasil. Me tomo la libertad de traer a colación estos breves datos biográficos del autor, y no otros, con relación a lo siguiente: mientras que sus primeras tres novelas suceden en México –*Fiesta en la madriguera*, *Si viviéramos en un lugar normal*, *Te vendo un perro*–, la cuarta –*No voy a pedirle a nadie que me crea*– sucede entre México y Barcelona, y la quinta y la sexta –*La invasión del pueblo del espíritu* y *Peluquería y letras*– en Barcelona. No son los escenarios –México, Brasil y Barcelona–, por consiguiente, una característica compartida en su totalidad, ni suficiente; tampoco el crimen, el narcotráfico, la violencia y ni el narrador. El humor, evidentemente sí, pero más allá de éste ¿qué otro elemento, entre otros posibles, podría conectar todo ese ciclo novelístico, que comienza en 2010 y llega hasta 2022?⁵ En todas detecto la recurrencia de un personaje: el letrado, el escritor, el intelectual, el periodista, el académico, el crítico, el cual –si lo pensamos como protagonista (pos)moderno de una tragedia paródica– personifica una *áte*⁶ frente al dilema de si la vida afecta la literatura o cómo la literatura afecta la vida. En tanto que experiencias más bien inseparables, pues se

5 *Peluquería y letras*, para el caso de mi *corpus*, la tomo en cuenta, pero sin entrar en detalles, debido a la cercanía temporal. En cuanto a su novela *Al estilo Jalisco*, no la consideraré, puesto que se trata de una obra *sui generis*, poco leída, escrita originalmente en portugués, ubicada entre México y Brasil, y que ironiza a partir del fútbol.

6 Enceguecimiento del héroe trágico, que no le deja “ver” su error. El término se desprende de Ate, la diosa griega de las acciones irreflexivas y sus consecuencias, del engaño, la ruina y la insensatez. Expresa “la falta cometida, el castigo fatal de los dioses y la desgracia consiguiente.” Germán Molero, “Nota 172”, en Honoré de Balzac, *La comedia humana*. Vol. IX, trad. de Aurelio Garzón del Camino, notas de Germán Molero (Madrid: Hermida Editores, 2019), p. 254.

retroalimentan, cuando el personaje “letrado” insiste en lo contrario –como una *hamartia*–,⁷ ponen en marcha el proceso que lo conducirá a su desgracia, casi sin posibilidad de *anagnórisis*⁸ ni *diké*.⁹

Este leitmotiv es introducido desde *Fiesta en la madriguera*: Mazatzin, el profesor personal de Tochtli, cuya “historia es muy sórdida y patética [...], antes hacía muy buenos negocios con los anuncios de la tele. Cobraba millones de pesos por inventar comerciales de champú y de refrescos. Pero Mazatzin estaba todo el tiempo triste, porque en realidad quería ser escritor”.¹⁰ Entonces, se aísla en una cabaña para “escribir un libro sobre la vida”,¹¹ su socio –y supuesto mejor amigo– aprovecha esta situación y le roba su dinero. Mazatzin termina como el

-
- 7 Pavis define *Hamartia* como la “Palabra griega para ‘error’”. Patrice Pavis, *El Dictionary of the Theatre: Terms, Concepts, and Analysis* (Canada: University of Toronto Press, 1998), p. 167. Según Aristóteles, en la tragedia griega el error de juicio y la ignorancia son las causas de la catástrofe. Al héroe “se le trueca la suerte en mala no precisamente por su maldad o perversidad, sino por un error”. Aristóteles, *Poética*, vers. directa, intr. y notas de Juan David García Bacca (México: UNAM, 1946), p. 19. *Hamartia*, en síntesis, se refiere al error o falla trágica del protagonista, con la cual da comienzo una cadena de acciones que culmina en un giro de los eventos de la fortuna a la desgracia. El error o falla es variable: puede resultar de la ignorancia, de un juicio errado, un defecto inherente en el carácter o una infracción. *Hamartia* no es un acto voluntario, sino producto de la ignorancia del héroe trágico; sí es un acto concreto, pero la *hybris* hace que el héroe ignore las consecuencias de dicho acto.
- 8 Del griego *anagnórisis*, “acción de reconocer”, según el DRAE. En la tragedia griega, es el momento de reconocimiento del error (*hamartia*) e inversión de la peripecia de próspera en adversa. César García Álvarez, “Palabras culminantes en la tragedia griega - Hybris”, en *Byzantion Nea Hellás* (Chile, Universidad de Chile, 2019), núm. 38, p. 86. Supone “un cambio de la ignorancia al conocimiento que, a su vez, conlleva un cambio en las relaciones humanas. Nada es ya lo que era después de la *anagnórisis*. Y muchos no son quien creían ser”. David Viñas Piquer, *Historia de la crítica literaria* (Barcelona: Ariel, 2007), p. 62. La *anagnórisis* resulta trágica porque hace consciente al protagonista de su caída y su impotencia para evitarla o revertirla.
- 9 Justicia. Del griego *Diké*, diosa hija de Zeus/Júpiter y Temis, ante la cual se sometían hombres y dioses. *Diké*, además de ser hermana de Irene –la paz– y Eunomía –la legalidad o el orden–, se relaciona con *hamartia* y *hybris*: para cometer el error (*hamartia*), es necesario haber sido arrogante (*hybris*). Los trágicos griegos relacionan esta *hybris* con la *diké*: “La justicia de Zeus favorece más a los que perseveran en el difícil camino de la justicia (*dike*) que a los que se entregan al exceso y a la arrogancia (*hybris*).” Jacques Brunschwig y Geoffrey Lloyd, *Diccionario Akal de El saber griego*, pref. de Michel Serres, colab. de Pierre Pellegrin, trad. y adapt. de Marie-Pierre Bouyssou y Marco V. García Quintela (Madrid: Akal, 2000), p. 102.
- 10 Villalobos, *Fiesta en la madriguera*, pp. 15-16.
- 11 *Ibid.*, p. 16.

perro de las dos tortas: sin libro y sin dinero, por lo que ofrece sus servicios a un narcotraficante, como educador particular de su hijo: Tochtli. Sin embargo, al finalizar la historia Mazatzin va a parar a la cárcel hondureña, a causa del reportaje que publica sobre la vida de Yolcaut, el narcotraficante.

El papá de Orestes, protagonista de *Si viviéramos en un lugar normal*, como buen profesor de civismo en una preparatoria federal, nombra a sus siete hijos Aristóteles, Orestes, Arquíloco, Calímaco, Electra, Cástor y Pólux.¹² Sin embargo, en vez de otorgarles erudición y autoridad patriarcal, se las resta, pues los nombres de los chicos terminan por remitir “más que a sus referentes literarios, a los enredos tragicómicos”¹³ que la familia padecerá. Esto ya es indicio suficiente para creer en la serie de malas decisiones que toma a lo largo de la novela, sobre todo aquella de no vender el terreno donde tenían a medio construir –e ilegalmente– su casa: “Parecía que eso era justamente lo que mi padre había estado buscando: urdir una defensa destinada al fracaso y fracasar tal y como lo había planeado, al pie de la letra, caer derrotado con la certeza intacta de haber sido atropellado.”¹⁴

Este mismo motivo del letrado o escritor fracasado hasta lo tragicómico resulta aún más evidente y se desarrolla más en los dos siguientes libros: *Te vendo un perro* y *No voy a pedirle a nadie que me crea*. En *Te vendo un perro*, tenemos un protagonista escritor “no escritor” y narrador en primera persona: “Por aquella época, cada mañana al salir de mi departamento, el 3-C, tropezaba en el pasillo con la vecina del

12 En *Fiesta en la madriguera*, también es la figura paterna quien nombra exóticamente a todos los demás. Esta acción simboliza el sistema de valores y la perspectiva ideológica de Yocault y el padre de Orestes, es decir, al elegir esos nombres dejan ver sus aspiraciones clasemedieras e “intelectuales”. En *Te vendo un perro*, el nombrar a Francesca y Juliette y sobrenombrar al resto de los personajes por parte de Teo resulta una parodia de ese aspiracionismo.

13 Sánchez Hernández, “De la temática del narco a la búsqueda de una poética del humor: acercamiento a la narrativa de Juan Pablo Villalobos”, en *Ficciones liminales. Narrativa mexicana de inicios del siglo XXI*, p. 148.

14 Villalobos, *Si viviéramos en un lugar normal*, pp. 164-165.

3-D, a la que se le había metido en la cabeza que yo estaba escribiendo una novela. La vecina se llamaba Francesca y yo, faltaba más, no estaba escribiendo una novela.”¹⁵ Además, figura en una tertulia literaria, conformada por un grupo de ancianos, vecinos todos del mismo edificio de departamentos a donde se ha mudado Teo, el protagonista:

En el edificio había doce departamentos, repartidos en tres pisos, cuatro por piso. Ahí nada más vivían viudos y solterones, o más bien viudas y solteronas, porque las mujeres eran mayoría. El edificio estaba en el número 78 de la calle Basilia Franco, una calle como cualquier otra de la Ciudad de México, tan descascarillada y cochambrosa como cualquier otra, quiero decir. La única anomalía en ella era justamente ésta, el gueto de la tercera edad: *el edificio de los viejitos*, como lo llamaban el resto de los vecinos de la cuadra, tan viejo y ruinoso como sus habitantes.¹⁶

En ese edificio de viejitos, Francesca –“dictadora de la tertulia”, “presidenta de la asamblea del edificio”, “autoridad última en materia de chismes y calumnias”¹⁷ es quien encabeza y organiza las *soirées littéraires*, quien inviste a Teo como el escritor del grupo y quien, en calidad de “musa”, se pone a darle consejos para la redacción de la novela que él no está haciendo. Paratextos como los títulos de las dos partes que conforman la novela –“Teoría estética” y “Notas de literatura”– son otro guiño a la crítica, no tan velada, pero sí bastante humorística, al ámbito de la literatura, su creación, su distribución, su crítica y su academia:

Otro día, nomás para enloquecerlos, copié en el cuaderno párrafos enteros de la *Teoría estética* de Adorno [...]. Había adquirido el mal hábito de intentar resolver todas mis querellas recitando párrafos de la *Teoría estética*. Ya me había quitado de encima a más de un agente de telemarketing,

15 Villalobos, *Te vendo un perro*, p. 13.

16 *Ibid.*, p. 15.

17 *Ibid.*, p. 17.

a varios vendedores ambulantes, a decenas de promotores de seguros y a uno que quiso venderme un sepulcro a seis plazos. El ejemplar lo había encontrado en la biblioteca que puso la fundación de un banco a cuatro cuadras del edificio. Me metí el libro fajado en el pantalón, debajo de la camisa, y puse cara de diálisis ambulatoria. Ladrón que roba a ladrón. En la primera página en blanco, había un sello de la Facultad de Filosofía de la UNAM. Ladrón que roba a ladrón que roba a ladrón. En la página 37 encontré, sin buscar, la frase de Schönberg que me recordaba a mi madre: quien no busca no encuentra. La *Teoría estética* estaba embutida entre las memorias de Salvador Novo y las de Fray Servando, en la sección de historia. Eso no le habría gustado a Schönberg, ni a Adorno, ni a mi mamá: quien no busca también encuentra.¹⁸

Respecto a *No voy a pedirle a nadie que me crea*, una de sus características, que inmediatamente saltan a la vista, es la variedad de instancias narrativas: una parte está narrada por el protagonista Juan Pablo;¹⁹ otra por Valentina, su novia, a través de su diario; unas más por la madre de Juan Pablo, a través de sus correos electrónicos; y una última por su primo, mediante cartas. La convivencia en contrapunto de estos cuatro narradores-personajes conforma la unidad de la trama. La combinación de sus voces “pone en diálogo cuatro modelos de escritura vinculados con el relato intimista: la novela autoficcional que se acerca al género confesional, el diario íntimo de Valentina, el género epistolar y el correo electrónico”.²⁰ La novela, entonces, no sólo experimenta, de manera evidente, con los géneros y las voces narrativas desde el humor, también continúa el *leitmotiv* paródico del letrado: Juan Pablo a todas luces resulta ser un “pendejo” y un fracasado a lo largo de la novela, a pesar de

18 *Ibid.*, pp. 26-27.

19 No voy a entrar en polémica con el asunto de la autoficción o autofiguración en esta novela.

20 Sánchez Hernández, “De la temática del narco a la búsqueda de una poética del humor: acercamiento a la narrativa de Juan Pablo Villalobos”, en *Ficciones liminales. Narrativa mexicana de inicios del siglo XXI*, p. 157.

poseer un capital intelectual en comparación con su primo, los matones y demás personajes secundarios. Una vez terminada la licenciatura, con una tesis sobre los cuentos de Jorge Ibargüengoitia, ser becario del Instituto de Investigaciones Lingüístico Literarias de la Universidad Veracruzana y dar clases de español para extranjeros en Xalapa, decide aplicar para un doctorado en la Universidad Autónoma de Barcelona:

Sobre los límites del humor en la literatura latinoamericana del siglo xx [...] explorar cómo las nociones de lo políticamente correcto, o de la moralidad cristiana, funcionan como elementos represores que introducen el sentimiento de culpa en la risa, que es, por definición, espontánea. Los dos matones reprimen, de hecho, una carcajada. En última instancia, agrego, se llega al extremo de sancionar de qué se vale reírse y de qué no [...]. ¿Y para hacer una tesis sobre América Latina tienes que irte a Europa, pendejo?, pregunta el jefe cuando termina de reír.²¹

Valentina, por su parte, hace una metaescritura paródica del diario y de paso echa mano de la extratextualidad y la intertextualidad:²²

Estoy segura de que no hay nada más falso que el hecho de que una persona que se ha pasado los últimos años estudiando diarios, memorias, autobiografías y todo tipo de escritura íntima se ponga a escribir un diario. Especialmente si su interés hasta ahora había sido académico y no creativo. Pero yo no quiero hacer literatura, de eso estoy segura. Dos certezas en el primer párrafo, nada mal. Aunque, como siempre, son certezas teóricas [...]. Y después de esas dos o tres banalidades, ahora, como en cualquier inicio de confesión, asegurar enfáticamente que todo lo que voy a escribir es verdad. Todo. En plan Rousseau. La promesa de veraci-

21 Villalobos, *No voy a pedirle a nadie que me crea*, pp. 24-25.

22 Esto que hace Valentina es muy parecido a lo que hace el protagonista de *Te vendo un perro*: el juego de escribir-no escribir, que también sucede en *Peluquería y letras*. Estas tres novelas ponen en escena, en abismo, la escritura misma.

dad. El pacto autobiográfico [...]. De acuerdo, escribí dos mentiras. No me comí una mandarina [...]. En realidad era un plagio, de los diarios de Sylvia Plath, gran comedora de mandarinas [...]. Cuando Juan Pablo volvió al cuarto también se acostó y se puso a leer. No sé qué leía: le di la espalda. Tenía ganas de pegarle en la cabeza con el mamotreto de Bolaño (aunque es la edición de bolsillo, si le imprimiera velocidad al movimiento seguro que le sacaría un buen chipote).

Soy muy mala leyendo novelas, se me olvidan las cosas y tengo que estar regresándome todo el tiempo, me angustia perder el hilo de la trama. La lectura de un diario es totalmente distinta: saber que lo que da lógica a la narración es una vida y no una estrategia, es decir, un artificio, me tranquiliza.²³

La madre de Juan Pablo:

Tu madre quiere, cuando llegue el día, que en su velorio la sala esté ventilada y fresca (si es en verano) o calentita y acogedora (si es en invierno). Que haya buen café, de Coatepec, tu madre te hace responsable de conseguir café de altura, que sirvan de algo todos esos años que desperdiciaste en Xalapa [...], los girasoles no son caros y llenan de luz las estancias, son como pedacitos del sol. ¡A tu madre le salió una metáfora!, has de estar orgulloso de tu madre, hijo, ¿tu madre te ha contado que cuando era joven escribía poesías? [...]. Pero tu madre no te escribe para contarte eso, sino para decirte que tu madre quiere que sepas que está muy orgullosa de ti. En el velorio, aunque no fuiste, el protagonista eras tú. Todos hablaban de ti. Tus primos a la pregunte y pregunte, se mueren de envidia de que vives en Europa. Ya ves, tanto que se burlaban de ti, tan poca cosa que les parecías. Tu madre se acuerda de una Navidad, cuando tu abuelo todavía vivía y tú te quedaste en Xalapa, que cuando tu madre

23 Villalobos, *No voy a pedirle a nadie que me crea*, pp. 40-41 y 46-47.

les dijo que no podías venir porque estabas terminando de escribir la tesis, se pusieron a inventarle títulos. Que si la hemorroide en la obra de Octavio Paz. Que si la narrativa gay urbana posrevolucionaria apocalíptica. Que si el gerundio como herramienta del imperialismo yanqui. Puras payasadas.²⁴

En una de las primeras cartas, el primo de Juan Pablo se mofa de éste y de paso de la profesión magisterial:²⁵

tú nomás eres un pinche looser que quiere ser profesor de literatura, que lo que quieres es escribir libros sobre la inmortalidad de las estatuas, tener seguro tu quincena de siete mil quinientos pesos, no seas egoísta y piensa también en Valentina, ya ves cómo son las viejas, ¿cuánto tiempo llevas con ella?, ¿cinco años?, ¿más? Te aseguro que luego luego te va a salir con que quiere tener chilpayates, pinche reloj biológico de las viejas está cabrón, cabrón, ya ves cómo son las viejas. Y con tu pinche salario de profesor de literatura no te va a alcanzar para nada, pinche primo, ni para los pañales, cabrón.²⁶

La novela, pues, está plagada de digresiones teóricas y críticas sobre la literatura, siempre en tono humorístico. Baste remitir al lector al final del apartado “Uno. Esto también le hubiera gustado mucho a Juan Pablo” o al siguiente diálogo entre un argentino y Valentina:

Alejandra escribió: «La verdad tiene estructura de ficción». Esta vez no me asusté, casi ni me sorprendí, salvo por la belleza de la frase, perfecta en su luminosidad.

24 *Ibid.*, pp. 35-39.

25 ¿Referencia al papá de Ore en *Si viviéramos en un lugar normal* y a Mazatzin de *Fiesta en la madriguera*?

26 Villalobos, *No voy a pedirle a nadie que me crea*, p. 77.

Facundo llegó a las ocho y media. Alejandra ya estaba muerta de hambre y lo único que había encontrado en la alacena era un paquete de galletas de chocolate. Media hora de retraso el primer día... Le enseñé el dibujo.

—¿También es de la Pizarnik? —le pregunté.

—Eso es de Lacan, boluda —me dijo.

—¿Otro tatuaje?

—Es un letrero que la boluda de mi ex mujer tiene colgado en la sala de su piso.

—¿Tu ex es psicoanalista?

—No —me dijo—, sólo es boluda.²⁷

Por último, desde la primera página de *La invasión del pueblo del espíritu* el narrador juega con la propia instancia narrativa y su pacto ficcional, en un tono paródico —como “si esta fuera una novela romántica”—,²⁸ el cual se mantendrá a lo largo de toda la novela:

Esta es la historia de Gastón y de su mejor amigo, Max; es, además, la historia de Gato, el perro de Gastón, y de Pol, el hijo de Max. Hay muchos más personajes en esta historia, pero nosotros siempre vamos a acompañar a Gastón, como si flotáramos detrás de él y pudiéramos acceder a sus sentimientos, a sus sensaciones, al flujo de su pensamiento [...]. Nuestro plan es llegar a la última página de este libro [...]. El presente está aquí, mientras escribimos aquí y leemos aquí. Aquí. También el lugar, la ciudad en la que se desarrolla la historia, está aquí. En esta página, no hace falta buscarla más allá [...]. Demos la vuelta a la página: el futuro está ahí.²⁹

A propósito de este narrador, Teresa García Díaz anota que “hace crítica literaria”.³⁰ Y si bien, en comparación con los libros anteriores, no abun-

27 *Ibid.*, p. 202.

28 Villalobos, *La invasión del pueblo del espíritu*, p. 26.

29 *Ibid.*, p. 11.

30 Teresa García Díaz, “Ajenidad, desarraigo y necesidad de pertenencia en *La invasión del pueblo del espíritu* de Juan Pablo Villalobos”, en *Liminar: Estudios Sociales y*

dan las referencias literarias explícitas o las alusiones críticas literarias, una que otra aún aparece en los diálogos entre los personajes:

—Todos estamos huyendo de alguien –escuchamos que Gastón recuerda que dice Max.

No era el momento ni el lugar apropiados para las explicaciones filosóficas de Gastón, sus balbuceos alcohólicos sobre cómo poner distancia con la tierra natal era la condición de libertad, su perorata del traslado territorial como un renacimiento, como una oportunidad de destruir la identidad pasada, de ser alguien nuevo o de no volver a ser nunca nadie en particular.

—Estamos diciendo lo mismo –escuchamos a Max en el recuerdo de Gastón-. Todos estamos huyendo de papá.

—Pero mi padre ya había muerto cuando yo decidí venirme –recuerda Gastón.

—Peor –dice Max en el recuerdo-, entonces has venido a buscarlo.³¹

Sin lugar a duda, este pasaje es un guiño humorístico a *Pedro Páramo*, de Juan Rulfo, jalisciense como Villalobos. En cuanto al único personaje con estudios universitarios –diríase el único “letrado” entre Max, su abuelo y Gastón-, sufre un ataque de paranoia que lo lleva a encerrarse con los dos primeros y degradarse –o nivelarse- a la misma categoría de prófugo y traidor:³²

Pol sabe mucho, que su cabeza está llena de información; que las condiciones inhumanas de la Tundra lo han roto, produciendo una sobredosis

Humanísticos (Chiapas, Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas, 2021), vol. 19, núm. 2, p. 131.

31 Villalobos, *La invasión del pueblo del espíritu*, p. 27.

32 De hecho, Gastón tampoco se salva de ser considerado traidor por los otros comerciantes de la cuadra. A final de cuentas, Max, Pol, el abuelo y Gastón forman un cuarteto de traidores, junto con el propio narrador, quien en toda la historia “traiciona” su deber, conforme a su función comunicativa con el lector.

de hormonas del estrés, y la manera en que esta enajenación se manifiesta es una crisis de paranoia. Está confundiendo que la confidencialidad de las investigaciones en las que participa, debida a motivos triviales (inversiones, patentes, rendimientos financieros), tiene otros fines, secretos, como si alguien estuviera escribiendo una trama con intenciones ocultas; el origen de la conspiración.

Sabe que este es el momento en el que la tensión de su relato llega al límite, al clímax previo a la revelación [...]. Gastón y Max lo miran fijamente, fascinados. La paranoia tiene siempre una lógica aplastante, sin fisuras, que niega el azar o las coincidencias y pretende desvelar un orden oculto, la identidad del autor de la trama, sus intenciones secretas; todo falso, un error de sobreinterpretación. Pero también hay paranoicos que tienen razón, ¿quién no ha conocido alguno?³³

Respecto de este pasaje, creo pertinente citar a Juan M. Berdeja, quien acertadamente apunta:

la crítica se enfrenta al no-saber, al desconocimiento público y a la lógica popular; por supuesto, la primera pierde, y es ahí donde se han fincado los mayores conflictos de la historia [...]. Sin embargo, si para nosotros el conocimiento crítico puede resultar un asidero cognitivo –puerto casi seguro para tocar la lejana tierra de las becas y de las plazas vitalicias–, para los personajes no es claramente una herramienta que aclare el mundo. Todo lo contrario [...] dentro y fuera de la novela de Villalobos somos representados como entes que, para muchos, viven fuera del globo social. ¿Para qué existimos? La nave que salvará a la especie despegará sin ninguno de nosotros.³⁴

33 Villalobos, *La invasión del pueblo del espíritu*, pp. 96-97 y 99.

34 Juan M. Berdeja, “Reír para no llorar. La crítica académica en *No voy a pedirle a nadie que me crea* (2016), de Juan Pablo Villalobos”, en *Hoja Crítica* (México, Seminario de Estudios sobre Narrativa Latinoamericana Contemporánea, 1 de agosto de 2019). Véase <<https://www.senalc.com/2019/08/01/reir-para-no-llorar-la-critica->

Más allá de la autoficción, son la autocrítica y la autorreflexión –es decir, el asedio a la literatura desde la literatura, su puesta en abismo y en escena– las que me señalan un camino para leer la obra del jalisciense como ciclo novelístico.

III

Es en el regocijo autocrítico que vinculo entonces *Fiesta en la madriguera*, *Si viviéramos en un lugar normal*, *Te vendo un perro*, *No voy a pedirle a nadie que me crea*, *La invasión del pueblo del espíritu* y *Peluquería y letras* a un ciclo novelístico. Recientemente, Liliana Muñoz asoció a Villalobos y *Fiesta en la madriguera*, *Si viviéramos en un lugar normal* y *Te vendo un perro*, una “trilogía crítica sobre México”,³⁵ con “Jorge Ibargüengoitia, en particular su vertiente paródica y burlesca, presente en *Los relámpagos de agosto* (1964) o *Los pasos de López* (1981), y a quien pretende homenajear”.³⁶ En un principio, Juan Pablo Villalobos mismo propuso armar un *Tríptico de los dos dedos*, “cuando escribía la segunda novela”³⁷. Después, en otra entrevista propuso organizar sus seis novelas en dos trilogías, pero a partir del tratamiento del lenguaje: las primeras tres –*Fiesta en la madriguera*, *Si viviéramos en un lugar normal* y *Te vendo un perro*– como “Novelas mexicanas”; las otras tres –*No voy a pedirle a nadie que me crea*, *La invasión del pueblo del espíritu* y *Peluquería y letras*– como “Novelas barcelonesas”;³⁸ o todas bajo el

academica-en-no-voy-a-pedirle-a-nadie-que-me-crea-2016-de-juan-pablo-villalobos/>.

35 Liliana Muñoz, “Juan Pablo Villalobos, *La invasión del pueblo del espíritu*”, en *Criticismo* (Xalapa, enero-marzo de 2022), p. 9.

36 *Loc. cit.*

37 Roberto Wong, “Juan Pablo Villalobos: otras maneras de escribir”, en *El Anaquel* (México, 13 de agosto de 2021). Véase <<https://el-anaquel.com/podcast-juan-pablo-villalobos-otras-maneras-de-escribir/>>.

38 Alaíde Ventura, “Presentación *Peluquería y letras*”, en *El Sótano* (Ciudad de México, El Sótano, 18 de mayo de 2022). Véase <<https://www.youtube.com/watch?v=uL-Jk08rKSrM&t=30s>>.

rubro de lo “anti-literario”, en otra charla.³⁹ Además de lo anterior, la parodia del intelectual, del letrado, del escritor, también permite conjuntar las seis novelas del autor jalisciense en un ciclo novelístico: posibilita el establecimiento de relaciones tanto internas en cada novela como externas entre cada una de ellas.⁴⁰

Forrest Ingram formula, en *Representative Short Story Cycles of the Twentieth Century. Studies in a literary genre*, el concepto de ciclo cuentístico para designar “a book of short stories so linked to each other by their author that the reader’s successive experience on various levels of the pattern of the whole significantly modifies his experience of each of its component parts”,⁴¹ es decir, un ciclo surge “by establishing such relationships among smaller entities as to create a larger whole without at the same time destroying the identity of the smaller entities”.⁴² La clave del principio cíclico es, en consecuencia, “the pattern of the whole, which the reader experiences successively and on various levels. This pattern structures the ‘many’ into an integral ‘one’, and in so doing significantly modifies the reader’s experience of each story in the pattern”.⁴³ El ciclo se conforma, por lo tanto, de patrones estáticos y diná-

39 Carrión, “Cafés Literarios: Juan Pablo Villalobos”, en *Casa SEAT*. Véase <<https://www.youtube.com/watch?v=2FOIPTLnBYM>>.

40 No quiero dejar pasar un elemento que conjuga y, a su vez, singulariza las novelas de Villalobos: el uso del lenguaje. Pienso, por ejemplo, en cómo mientras en *Fiesta en la madriguera* el lenguaje es contenido, preciso, enciclopédico, a base de diccionario, en *Si viviéramos en un lugar normal* es disperso, popular y exagerado, y en *Te vendo un perro*, teórico, académico y filosófico, pero también coloquial, es decir, estas tres primeras comparten un registro variado que va desde un español mexicano “estándar” hasta el más “folclórico”. Por otro lado, en las siguientes tres novelas, además del habla coloquial mexicana vienen a sumarse otras variantes del español que pueden encontrarse en Barcelona.

41 “un libro de cuentos conectados de tal modo unos con otros por el autor que la experiencia sucesiva del lector en varios niveles del patrón completo modifica significativamente su experiencia de cada una de las partes constitutivas.” Ingram, *Representative Short Story Cycles of the Twentieth Century. Studies in a literary genre*, p. 19.

42 “estableciendo relaciones entre entidades más pequeñas que creen un todo más grande sin destruir su identidad.” *Ibid.*, p. 20.

43 “El patrón completo, que el lector experimenta sucesivamente y en varios niveles. Este patrón estructura los ‘muchos’ en un ‘uno’ integral y, al hacerlo, modifica significativamente la experiencia del lector de cada historia en el patrón.” *Loc. cit.*

micos: los primeros abarcan el dispositivo de marco, las indicaciones de divisiones en capítulos o títulos, el incremento en la extensión, a medida que la serie de narraciones progresa o la alternancia de éstas y de intercapítulos; los segundos, patrones de recurrencia –repetición de temas, motivos, *leitmotiv*, espacios, símbolos, personajes, palabras– y de desarrollo –lineal o acción cronológicamente secuencial y multidireccional, con expansiones o profundizaciones de sentido.⁴⁴ Para el caso de los seis libros de Juan Pablo Villalobos, su filiación a un ciclo novelístico se da gracias al funcionamiento de un *leitmotiv* unificador, el letrado, y de patrones estáticos, dinámicos, de recurrencia –en especial, el tratamiento humorístico alrededor de aquél– y de desarrollo. Lo crucial de un ciclo es que no se trata de una secuencia, sino de un agrupamiento y de relaciones tanto internas como externas. Al implicar al mismo tiempo un movimiento cíclico, pero no de retorno al principio, enfatiza la integridad de las partes. James Nagel ha puntualizado:

Although there have been myriad variations on the concept, the unifying tendency of the genre of the cycle has been the collection of a group of independent stories that contain continuing elements of character, setting, action, imagery, or theme that enrich each other in intertextual context [...], modern fictional cycles [establish] “such relationships among smaller entities as to create a larger whole” without destroying the identity of the smaller entities [...]. The recurrence of people, places, objects, and situations also helps unify stories, just as continuing ideas provide thematic resonances, whether in reinforcement, juxtaposition, or counterpoint.⁴⁵

44 *Loc. cit.*

45 “Aunque ha habido innumerables variaciones en el concepto, la tendencia unificadora del género del ciclo ha sido colección de un grupo de historias independientes que contienen elementos continuos de personajes, escenarios, acciones, simbología o temas que se enriquecen mutuamente en un contexto intertextual [...], los ciclos ficcionales modernos establecen relaciones entre entidades más pequeñas para crear un todo más grande sin destruir la identidad de ésta. [...]. La recurrencia de personas, lugares, objetos y situaciones también ayuda a unificar las historias, así como la

Es en ese sentido que adapto la categoría de ciclo cuentístico a ciclo novelístico, pues encuentro que si la experiencia de lectura centra su atención en la recurrencia del letrado en desgracia tragicómica, al tiempo que modifica la primera recepción, tanto individual como de conjunto de las seis novelas, las unifica, al arrojar luz nueva sobre las diferencias y similitudes en los patrones estáticos, dinámicos, de recurrencia y de desarrollo de cada una. Vuelvo a Nagel:

There is a similar discontinuity possible in the narrative perspectives of the stories in a cycle: although it is possible for all of the stories to be told from the same point of view [...], more frequently there is a narrative modulation of perspective, with the continuing elements of the collection portrayed from a number of angles of vision. As is true in the novel, the historical progression of perspective in the cycle has been away from omniscience to more personalized modes of perceiving and registering the events and feelings of the stories. The result is that there is a good deal of narrative modulation in cycles, presenting a series of first-person narrators or a third-person narrator deriving information and impressions from a changing series of central characters in each episode. The resultant genre is rich in artistic and ideological possibilities, arming a writer with a broad spectrum of devices.⁴⁶

continuidad de ideas proporciona resonancias temáticas, ya sea en refuerzo, yuxtaposición o contrapunto.” Nagel, *The Contemporary American Short-Story Cycle. The Ethnic Resonance of Genre*, pp. 15-16.

- 46 “Existe una discontinuidad similar posible en las perspectivas narrativas de las historias de un ciclo: si bien es posible que todas las historias estén contadas desde el mismo punto de vista, es más frecuente una modulación narrativa de la perspectiva, con los elementos continuos de la colección retratados desde varios puntos de vista. Como es cierto en la novela, la progresión histórica de la perspectiva en el ciclo se ha alejado de la omnisciencia hacia modos más personalizados de percibir y registrar los eventos y sentimientos de las historias. El resultado es una gran cantidad de modulación narrativa en ciclos, presentando una serie de narradores en primera persona o un narrador en tercera persona que obtiene información e impresiones de una cambiante serie de personajes centrales en cada episodio. El género resultante resulta rico en posibilidades artísticas e ideológicas, ofreciendo al escritor una amplia gama de dispositivos.” *Ibid.*, p. 17.

La categoría de ciclo, “so broad as to escape limited definition”,⁴⁷ ofrece entonces una diversidad de implementaciones y por ello aventuro la categoría de ciclo novelístico para ofrecer una experiencia de lectura para *Fiesta en la madriguera*, *Si viviéramos en un lugar normal*, *Te vendo un perro*, *No voy a pedirle a nadie que me crea*, *La invasión del pueblo del espíritu* y *Peluquería y letras*.

Respecto a los patrones estáticos en las seis novelas, varían de extensiones y, por consiguiente, de capitulados. *Fiesta en la madriguera* abre el ciclo con 104 páginas, organizada con tres simples capítulos: “Uno”, “Dos” y “Tres”; se lee más como una novela corta. Ambas características, paginación reducida y subgenericidad formal las comparte con *Peluquería y letras*. *Si viviéramos en un lugar normal* incrementa en extensión –188 páginas–, capitulado y titulación de los capítulos: “Profesionales del insulto”, “Polonia no es ninguna parte”, “Hombrecitos grises”, “Quesadillas de la penúltima oportunidad”, “Erótica bovina”, “Justicia a Lagos”, “Ésta es mi casa”. *Te vendo un perro* aumenta considerablemente la narración –a 248 páginas–; sin embargo, los apartados se reducen a dos: “Teoría estética” y “Notas de literatura”. *No voy a pedirle a nadie que me crea* continúa ese ímpetu de extender el relato aún más –a 271 páginas– y seguir con el capitulado sencillo: “Uno”, “Dos”, “Tres” y “Epílogo”; sin embargo, es la única con subcapítulos titulados, veinte en total. *La invasión del pueblo del espíritu* se mantiene en una cierta amplitud narrativa –228 páginas–, aunque si se compara con las tres anteriores sufre una reducción; sobresale porque se organiza de una manera diferente a todas las demás hasta ese momento: fragmentos señalados únicamente por un número: del 1 al 77. Finalmente, *Peluquería y letras* parece cerrar este ciclo novelístico que propongo al no estar capitulada y disminuir, como en *Fiesta en la madriguera*, la historia a sólo 101 páginas, ofreciéndonos una novela corta.⁴⁸ De todo

47 “tan amplia para escapar de una definición limitada.” *Loc. cit.*

48 *Fiesta en la madriguera* surgió, en gran parte, por el miedo del escritor ante el nacimiento de su primer hijo, Mateo –por eso la dedicatoria–; *Peluquería y letras* proce-

esto, colijo lo siguiente: en la producción novelística del jalisciense, *La invasión del pueblo del espíritu* augura una tercera curva estructural –Liliana Muñoz la considera, de hecho, “una obra de transición”–,⁴⁹ por los personajes, las tramas y los temas que desarrolla; y también “la más entrañable de sus obras y quizá la más alejada de su estilo habitual”.⁵⁰ La primera sucede con *Te vendo un perro* –“libro que cierra la trilogía de novelas sobre México”, según Muñoz–⁵¹ y la segunda con *No voy a pedirle a nadie que me crea*:

En este libro, Villalobos ensaya nuevos tonos, nuevos escenarios (de México a Barcelona), pero también nuevas formas de pensar el humor. Más todavía: *No voy a pedirle a nadie que me crea* es un pretexto para teorizar sobre los mecanismos de la ficción, para jugar con esa brumosa línea que separa la realidad de la invención, para explorar los tópicos de siempre (la corrupción, el narcotráfico, la violencia) desde otra óptica, para parodiar la autoficción: el lector sabe que el Juan Pablo personaje guarda similitudes con el Juan Pablo autor, pero no puede evitar preguntarse cuánto de verdad hay en esta novela. Así, Villalobos pone en jaque el pacto con la ficción: ¿le creemos todo lo que escribe o admitimos que es literatura?⁵²

Si viviéramos en un lugar normal y *Te vendo un perro* son las únicas novelas cuyos apartados están titulados. *No voy a pedirle a nadie que me crea* guarda relación con *Fiesta en la madriguera* en cuanto a la manera “simple” de capitular. *La invasión del pueblo del espíritu* es la única que no usa títulos en sus apartados, más bien los numera. Por último, así

dió igualmente de un miedo, pero esta vez el miedo a no tener qué contar –por eso el epígrafe que abre–, a morir: “–O sea que el libro en realidad se trata de que tenías miedo de morir –dijo el adolescente.” Villalobos, *Peluquería y letras*, p. 101.

49 Muñoz, “Juan Pablo Villalobos, *La invasión del pueblo del espíritu*”, en *Criticismo*, núm. 41, p. 9.

50 *Ibid.*, p. 11.

51 *Ibid.*, p. 10.

52 *Loc. cit.*

como *Fiesta en la madriguera* comienza el ciclo con una novela breve, *Peluquería y letras* lo cierra de manera similar: con una narración no larga y “sencilla”, en primera persona.⁵³

En cuanto a los patrones dinámicos, algunos de recurrencia, compartidos entre todas, son 1) la violencia en muchas de sus posibles manifestaciones –como la causada por el narcotráfico, la diferencia de clase socioeconómica y étnica–, 2) la política, 3) el crimen, 4) el humor, 5) el personaje que encarna el mundo de las letras, 6) los espacios privados/cerrados en las primeras tres novelas y 7) los públicos/abiertos en las siguientes tres, así como 8) la presencia de lugares donde se come –hogar, bares y restaurantes.⁵⁴ Respecto al patrón de desarrollo en cada una, *Fiesta en la madriguera* es lineal y su acción es cronológicamente secuencial; *Si viviéramos en un lugar normal* inicia *in media res*; *Te vendo un perro* aparenta un desarrollo cronológico secuencial, aunque sea multidireccional, con expansiones mediante analepsis y con saltos temporales por medio de elipsis. *No voy a pedirle a nadie que me crea* mantiene esa densidad temporal que se empieza a asomar en su antecesora y la incrementa gracias a los cuatro modos discursivos dentro de ella: “el primero es la novela que el protagonista decide escribir”; el segundo “es el de la llamada escritura íntima” del diario de Valentina; el tercero, las cartas del primo asesinado; y el cuarto los e-mails de la madre del protagonista, “escritos por ella misma en tercera persona”.⁵⁵

53 De hecho, en la entrevista con Alaíde Ventura, Juan Pablo Villalobos declaró que *Peluquería y letras* viene a ser el epílogo de este ciclo tanto en la forma lingüística como metanarrativa. Ventura, “Presentación *Peluquería y letras*”, en *El Sótano*. Véase <<https://www.youtube.com/watch?v=uLjk08rksrM&t=30s>>.

54 En la entrevista con Roberto Wong, también admitió que, en lugar de juntar *Fiesta en la madriguera*, *Si viviéramos en un lugar normal* y *Te vendo un perro* bajo el *Tríptico de los dos dedos*, planeaba publicarlas a manera de parodia como *Tres de lengua con todo*, pues la comida –en especial los tacos– está presente en los tres libros. Wong, “Juan Pablo Villalobos: otras maneras de escribir”, en *El Anaquel*. Véase <<https://el-anaquel.com/podcast-juan-pablo-villalobos-otras-maneras-de-escribir/>>.

55 Berdeja, “Reír para no llorar. La crítica académica en *No voy a pedirle a nadie que me crea* (2016), de Juan Pablo Villalobos”, en *Hoja Crítica*, párrafos 1-4. Véase <<https://www.senalc.com/2019/08/01/reir-para-no-llorar-la-critica-academica-en-no-voy-a-pedirle-a-nadie-que-me-crea-2016-de-juan-pablo-villalobos/>>.

La invasión del pueblo del espíritu aparenta una temporalidad secuencial, pero es el modo indicativo, mezclado con presente, pretérito perfecto, condicional y condicional compuesto, lo que desestabiliza su artificialidad:

Nuestro plan es llegar a la última página de este libro (que nadie imagine una conspiración), por eso tenemos que seguir a Gastón, en el presente, hasta llegar al final. El presente está aquí, mientras escribimos aquí y leemos aquí. Aquí. También el lugar, la ciudad en la que se desarrolla la historia, está aquí. En esta página, no hace falta buscarla más allá. Al fin y al cabo, el tiempo y el espacio son lo mismo. Nuestro lugar es el tiempo en el que transcurrimos; el presente es nuestro lugar de residencia. El pasado lo iremos entendiendo sobre la marcha, porque es la conexión entre el presente y el futuro. El pasado será el dedo que hará avanzar las páginas de este libro.

Demos la vuelta a la página: el futuro está ahí.⁵⁶

Fiesta en la madriguera y *Si viviéramos en un lugar normal* comparten una voz narrativa intradiegetica, no adulta. En la primera, es de un narrador niño: Tochtli; mientras la segunda tiene un narrador adolescente: Oreo: “De este modo, el presente se corresponde con la mirada y la voz del adulto que rememora, y el pasado con la imagen recordada del adolescente.”⁵⁷ Ambas, además, juzgan de forma irónica al personaje letrado: Oreo a su padre y Tochtli a Mazatzin:

Más o menos siempre Mazatzin me cae bien. Sólo me cae gordo cuando se pone estricto y quiere seguir el plan de estudios estrictamente [...]. Un día, en lugar de darme clases, Mazatzin me contó su historia y es muy

56 Villalobos, *La invasión del pueblo del espíritu*, p. 11.

57 Sánchez Hernández, “De la temática del narco a la búsqueda de una poética del humor: acercamiento a la narrativa de Juan Pablo Villalobos”, en *Ficciones liminales. Narrativa mexicana de inicios del siglo XXI*, p. 145.

sórdida y patética. Lo que pasa es que antes hacía muy buenos negocios con los anuncios de la tele. Cobraba millones de pesos por inventar comerciales de champú y de refrescos. Pero Mazatzin estaba todo el tiempo triste, porque en realidad había estudiado para ser escritor. Aquí comienza lo sórdido: que alguien gane millones de pesos y esté triste por no ser escritor [...]. Total que de pura tristeza Mazatzin se fue a vivir muy lejos, a una cabaña en el medio de la nada [...]. Quería ponerse a pensar y a escribir un libro sobre la vida. Hasta se llevó una computadora. Eso no es sórdido, pero es patético. El problema fue que Mazatzin no se inspiró y mientras tanto su socio, que también era su mejor amigo, le hizo una transa para quitarle todos sus millones de pesos.⁵⁸

Mazatzin y el padre de Oreo resultan ser las figuras masculinas más frágiles de ambas novelas. Escritor fracasado el primero y humanista frustrado el segundo. Su conocimiento termina siendo desacreditado por la realidad y el resto de los personajes. Sus figuras encarnan valores e ideales que se contraponen: en el caso de Mazatzin, a los excesos de la vida en la “madriguera”; y en el caso del padre de Orestes, a la corrupción que permea toda la política nacional. La incapacidad de adaptación por parte de éstos a dichas situaciones es lo que ha de signar parte de su destino: uno sumergido en la completa pobreza; el otro encarcelado. Además, *Fiesta en la madriguera* y *Si viviéramos en un lugar normal* comparten entre sí dos estrategias: una “la inclusión de un personaje con posturas políticas de izquierda y su configuración como un sujeto desfasado y anacrónico”;⁵⁹ otra “el exotismo de los nombres”.⁶⁰

Mientras los narradores de *Fiesta en la madriguera* y *Si viviéramos en un lugar normal* pasan por la infancia y la adolescencia, el de *Te*

58 Villalobos, *Fiesta en la madriguera*, pp. 14-16.

59 Sánchez Hernández, “De la temática del narco a la búsqueda de una poética del humor: acercamiento a la narrativa de Juan Pablo Villalobos”, en *Ficciones liminales. Narrativa mexicana de inicios del siglo XXI*, p. 148.

60 *Loc. cit.*

vendo un perro llega a la tercera edad:⁶¹ Teo, un hombre septuagenario, cuenta su historia también en primera persona; y al igual que los narradores-personajes de *No voy a pedirle a nadie que me crea y Peluquería y letras*, representa la divagación teórica en torno a la escritura:

—Qué susceptible. Ya ve, seguro hay una historia detrás.

—¿Por qué tiene que haber una historia detrás? ¿Por qué siempre tiene que haber una historia que explique las cosas? ¿Desde cuándo la vida necesita un narrador que vaya justificando las acciones de las personas? Yo soy una persona, muchacho, no un personaje.

—Si no me quiere contar no me cuente, pero no me tire su rollo. Me caía mejor antes que leía puro Adorno, esos libros de teoría literaria le están derritiendo el cerebro.⁶²

No voy a pedirle a nadie que me crea y Peluquería y letras disponen una voz autofictiva. Francisco Estévez vislumbra, respecto de la primera, cómo la autoficción se ve superada y hasta enriquecida, a través del recurso cervantino, cuando “las inconsistencias de la propia novela [desvelan] la conciencia de autoficción que el relato posee” en la narración de “las peripecias de su supuesto yo biográfico, un joven mexicano que viaja a España con su novia para estudiar un doctorado de teoría literaria” y en el coqueteo “con estudiar unos fragmentos jocosos de las Memorias. Un fraile mexicano desterrado en Europa, de Fray Servando, lo cual refleja su propio relato que a su vez es un

61 En la entrevista con Roberto Wong, Juan Pablo Villalobos admitió, respecto a la relación de edades entre Mazatzin, Oreo y Teo: “es verdad que yo los veía como un libro sobre la infancia, que era *Fiesta en la Madriguera*; un libro sobre la adolescencia, que era *Si viviéramos en un lugar normal*; y luego, un libro sobre la vejez, que era *Te vendo un perro*. Entonces, en términos de etapas de la vida, funcionaban desde diferentes perspectivas.” También señaló la “transición del pueblo a la urbe, la reflexión insistente sobre ciertos temas que tenían que ver con la realidad social y política de México, la corrupción, la desigualdad, la violencia”. Wong, “Juan Pablo Villalobos: otras maneras de escribir”, en *El Anaquel*. Véase <<https://el-anaquel.com/podcast-juan-pablo-villalobos-otras-maneras-de-escribir/>>.

62 Villalobos, *Te vendo un perro*, p. 203.

divertimento biográfico de otro ‘desterrado’ en España”.⁶³ Como “juego de cajas chinas”, a todo aquello también se suma la ficcionalización de elementos “reales”:

como algunos profesores universitarios expertos en autobiografía y autoficción, aquí se cita a Nora Catelli o incluso el protagonista charla con Manuel Alberca, léase de este último *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción* (2013) [...], en el ordenador del protagonista se encuentra un ensayo sobre el humor en el Holocausto, el proyecto de tesis sobre el humor misógino en la literatura latinoamericana del siglo xx, artículos sobre el escritor Jorge Ibarguengoitia (quien ficcionalizó personas y calles de Guanajuato), la nada casual obsesión por Felisberto Hernández.⁶⁴

Por otro lado, *La invasión del pueblo del espíritu*, además de poner en evidencia los mecanismos de la temporalidad diegética, también juega con el lugar de enunciación del narrador, el cual parece autoprestigiarse al ofrecernos una omnisciencia en realidad limitada a la perspectiva de Gastón, tornándolo en uno poco fiable: no se trata de uno extradiegético, de focalización cero, ni homodiegético, sino de uno en tercera persona, observador, “comentarista”, de focalización interna fija. Es un “narrador intruso que se asoma por encima del hombro de Gastón”;⁶⁵ que simula seguirlo a todas partes y meterse en su cabeza; que rompe la cuarta pared cuando no se guarda sus propias opiniones, pero no interviene en la historia más que como un entrometido:

63 Francisco Estévez, “Juan Pablo Villalobos: *No voy a pedirle a nadie que me crea*”, en *El Imparcial* (Madrid, 26 de marzo de 2017). Véase <<https://www.elimparcial.es/noticia/175891/los-lunes-de-el-imparcial/juan-pablo-villalobos-no-voy-a-pedirle-a-nadie-que-me-crea.html>>, párrafo 1.

64 *Loc. cit.* Párrafo 2.

65 Muñoz, “Juan Pablo Villalobos, *La invasión del pueblo del espíritu*”, en *Criticismo*, núm. 41, p. 11.

El padecimiento de Gato tiene un nombre, uno de esos nombres difíciles de pronunciar que suelen tener las enfermedades. Aquí no lo queremos nombrar, como tampoco nombramos otras cosas, algunas porque no tienen importancia, otras porque al negarnos a nombrarlas nos resultan todavía más ominosas.

En la clínica le dijeron a Gastón que Gato no podría realizar grandes esfuerzos, pero que tampoco se resignara a verlo echado, que debía insistir para llevarlo a dar breves paseos. Que la inmovilidad podría provocarle una atrofia muscular definitiva. Atrofia. Ya ensuciamos la página. En fin [...]. Nos gustaría entrar en la cabeza de Gato, saber si se da cuenta de lo que le pasa, cómo interpreta lo que le espera, desmentir la creencia que nos confiere superioridad sobre los otros seres vivos que habitan la Tierra; ya puestos, también podríamos registrar el catálogo de olores del barrio, actualizado en cada paseo, pero no seamos charlatanes. Nadie puede entrar en la cabeza de un perro. Nosotros debemos conformarnos con Gastón, con esa responsabilidad tenemos más que suficiente. Se nos dio un poder para escribir esta historia. No abusemos de él.⁶⁶

¿Qué puedo inferir de todo lo anterior? Una vez más creo posible aventurar las siguientes deducciones: junto con Liliana Muñoz, pienso que “Si hiciéramos una analogía musical, podríamos decir que todas las novelas de Villalobos anteriores a *La invasión del pueblo del espíritu* (2020) están escritas en tono mayor, mientras que esta última se encuentra en tono menor”,⁶⁷ tono menor que, en mi opinión, continúa en *Peluquería y letras*. Desde *Fiesta en la madriguera* hasta *Peluquería y letras*, la cavilación alrededor de la literatura está presente en menor o mayor medida. No solamente se asoma en las voces de Tochtli, Oreo, el señor Teo, el protagonista y los otros personajes de *No voy a pedirle a nadie que me crea*, el narrador de *La invasión del pueblo del espíritu* y el narra-

66 Villalobos, *La invasión del pueblo del espíritu*, pp. 35-36.

67 Muñoz, “Juan Pablo Villalobos, *La invasión del pueblo del espíritu*”, en *Criticismo*, núm. 41, p. 11.

dor-personaje de *Peluquería y letras*,⁶⁸ sino también en su estructura textual y paratextual.⁶⁹ *Fiesta en la madriguera*, *Si viviéramos en un lugar normal*, *Te vendo un perro*, *No voy a pedirle a nadie que me crea*, *La invasión del pueblo del espíritu* y *Peluquería y letras* son libros meta-literarios, teoría literaria vuelta humor, desolemnizada. Precisamente, en la entrevista con Alaíde Ventura,⁷⁰ Juan Pablo Villalobos subraya no sólo esa característica, compartida entre estos seis libros, también enfatiza que, en especial, *Te vendo un perro* sería el más metaliterario.⁷¹ En pocas palabras, cada una de las novelas, por separado y en conjunto, es una declaración de los fundamentos estilísticos y temáticos que estructuran su poética de lo antisolemne.

68 Sólo quiero hacer notar otro hilo que enlaza *Peluquería y letras* con *Te vendo un perro* y *No voy a pedirle a nadie que me crea*: el lugar paradójico de la actividad literaria como una profesión remunerada, la cual debería permitir “a los escritores vivir de su pluma”, y la auto-representación de los autores en una ideología del genio propio, fundada en la autonomía del gesto creador. Sumemos a esta paradoja que el mercado, al fomentar la proliferación del impreso y ampliar el origen social del escritor, conspira contra la estética que promueve y el valor del oficio de autor. En efecto, la proliferación del impreso banaliza la obra y la remuneración hace de la actividad literaria un trabajo para vivir. El mercado, al permitir vivir de la pluma, abre la posibilidad para que aquel que necesita trabajar para vivir pueda dedicarse a la actividad literaria. El oficio de autor contradice la representación tradicional del hombre de letras que no vive de su pluma sino de sus bienes o de sus cargos y desprecia el impreso como una banalización de la obra”. Gabriela Domecq, “El ocaso del autor. Una perspectiva sobre los escritos biográficos de Rousseau”, en *Tópicos* (Santa Fe, Argentina, Universidad Nacional del Litoral, 2016), núm. 32, p. 17. Véase <<https://bibliotecavirtual.unl.edu.ar/publicaciones/index.php/Topicos/issue/view/720>>.

69 Pienso en las relaciones que pueden establecerse entre las novelas si se toman en cuenta, por mencionar algunos, el título y los epígrafes en cada una, los cuales ofrecen una clave de lectura, sobre todo paródica, frente a los géneros de ficción y no ficción –*No voy a pedirle a nadie que me crea* y *Peluquería y letras*–, a corrientes literarias como el boom o la narcoliteratura –*Fiesta en la madriguera*, *Si viviéramos en un lugar normal* y *Te vendo un perro*–, así como al pacto ficcional e intertextualidad con otros escritores, como Denis Diderot, Jean Jacques Rousseau, Sergio Pitlor o Jorge Ibargüengoitia –*Te vendo un perro*, *No voy a pedirle a nadie que me crea*, *La invasión del pueblo del espíritu* y *Peluquería y letras*.

70 Ventura, “Presentación *Peluquería y letras*”, en El Sótano. Véase <<https://www.youtube.com/watch?v=uljk08rksrM&t=30s>>.

71 Considero, además, que a partir de esta novela ya se asoma el interés de Juan Pablo Villalobos por experimentar con el pacto ambiguo, el cual incluso se vislumbra ya en *Si viviéramos en un lugar normal*. Véase Manuel Alberca, *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción* (Madrid: Biblioteca Nueva, 2007), p. 329.

IV

Las seis obras que conforman este ciclo novelístico abordan, además de las dificultades en las relaciones familiares y sociales, el conflicto entre el mundo de las ideas y la vida práctica. Escenifican, en menor o mayor medida, el choque del ámbito abstracto de las ideas con el ámbito concreto de la acción,⁷² es decir, el mundo de los letrados con otros mundos. En *Fiesta en la madriguera*, ese otro mundo es el narcotráfico mexicano; en *Si viviéramos en un lugar normal* y *Te vendo un perro*, el de la política mexicana; en *No voy a pedirle a nadie que me crea*, el de la narcopolítica mexicana-catalana; en *La invasión del pueblo del espíritu*, la migración; y en *Peluquería y letras*, el rostro bifronte –realidad y apariencia/ficción-no ficción– de la cotidianidad. ¿Por qué poner en conflicto personajes del mundo letrado con personajes del crimen, la política y la cotidianidad? ¿Por qué parodiarlo hasta lo tragicómico? En palabras de Juan Pablo Villalobos, el mundo de los escritores suele ser “una burbuja, donde se piensa mucho, se escribe, se debate, pero a veces se hace poco en términos de incidencia real sobre lo que sucede en el mundo”.⁷³ Al poner en contacto personajes de aquellos mundos con el de los intelectuales, crea un “conflicto entre ellos como una manera de ver qué sucede entre ese mundo intelectual y ese mundo del crimen; ese mundo del pensamiento y ese mundo de la acción”.⁷⁴

Juan Berdeja ya había notado algo de esto en *No voy a pedirle a nadie que me crea*, pero más como crítica literaria o académica:

hay un uso particular de la materia crítica; éste logra varios efectos estéticos que explicarían por qué cualquier lector (especializado o no) se adentra

72 Hay “Oposición entre mundos aparentemente inconexos. Mundo de las ideas y mundo de la acción”, según comenta Juan Pablo Villalobos en la entrevista con Jordi Batallé. Batallé, *RFI Español*. Véase <https://www.youtube.com/watch?v=zEKqXPb_I8A&t=1005s>.

73 *Loc. cit.*

74 *Loc. cit.*

rápida­mente en los pasajes ahí descritos. Villalobos recuperó no pocas herramientas y dinámicas críticas (a veces explícitamente, otras sólo quedan implícitas) y con base en ellas construyó un texto no sólo risible, sino crítico y sugerente en varios sentidos [...], si el primo y la madre del protagonista son ajenos al mundo académico, Valentina y Juan Pablo no lo son; Mijaíl Bajtín tendría mucho para hablar de polifonía aquí. Ese desconocimiento del quehacer crítico llevará al primer dúo (el primo y la madre) a provocar o presentar los hechos más importantes de la trama, mientras que el segundo dúo, el crítico, intentará más o menos exitosamente analizar y resolver tales acontecimientos y dilemas.⁷⁵

Mi conclusión es que a lo largo de este ciclo novelístico, conformado por seis libros, al escritor jalisciense le interesa responder las preguntas ¿qué es la literatura?, ¿qué es la escritura y cómo se hace?, ¿cómo se construye un personaje?, ¿cómo se construye una novela? No es lo mismo escribir que saber cómo se escribe; tener conciencia de cómo funcionan los mecanismos, técnicas y tratamientos del hecho narrativo. Por eso, consciente⁷⁶ y consistentemente, desde *Fiesta en la madriguera* hasta *Peluquería y letras*, el autor parodia géneros de ficción y no ficción, corrientes literarias, lugares comunes, caracteres y tipos literarios. De esto, a su vez, se desprenden la metaliteratura, la intertextualidad –trascendente e inmanente–, la extratextualidad y la autoficción, así como las distintas voces narrativas que permean el ciclo novelístico de Juan Pablo Villalobos. Detrás del humor, la parodia, la irreverencia, la violencia, la meta­ficción y la autoficción –o pacto ambiguo–, las seis novelas son una reflexión sobre la escritura: cómo se puede contar algo –cuestiones y aconteci-

75 Berdeja, “Reír para no llorar. La crítica académica en *No voy a pedirle a nadie que me crea* (2016), de Juan Pablo Villalobos”, en *Hoja Crítica*, párrafos 15 y 18. Véase <<https://www.senalc.com/2019/08/01/reir-para-no-llorar-la-critica-academica-en-no-voy-a-pedirle-a-nadie-que-me-crea-2016-de-juan-pablo-villalobos/>>.

76 “Hiperconsciencia”, declara Villalobos. González y Gudiño, “Juan Pablo Villalobos nos presenta su novela *Peluquería y letras*”, en *Sin Embargo al Aire*. Véase <<https://www.youtube.com/watch?v=IR-SkIkKqMg>>.

mientos empíricos– de una manera no solemne.⁷⁷ Pareciera que sus novelas son contradictorias: a la vez, triviales y profundas, sencillas y complejas, imparciales y críticas. Sin embargo, todas estas cualidades, aplicadas a sus obras en tanto que ciclo, resultan válidas y dignas de escrutinio, precisamente por admitir diversos niveles de lectura. Basten estas pinceladas teóricas para reconocer una de las hebras que entrelaza el ciclo conformado por las novelas *Fiesta en la madriguera*, *Si viviéramos en un lugar normal*, *Te vendo un perro*, *No voy a pedirle a nadie que me crea*, *La invasión del pueblo del espíritu* y *Peluquería y letras*: la conciencia crítica y autorreflexiva en torno a la institución literaria.

77 Un detalle importante que la crítica ha obviado en el caso de Villalobos es la titulación de sus novelas. Por ejemplo, con *No voy a pedirle a nadie que me crea* el título inmediatamente remite en un doble juego respecto a las *Confesiones* y al pacto autobiográfico de Jean-Jacques Rousseau y al lugar o identidad del autor en una novela autofictiva conformada por géneros de no ficción –autobiografía, diario, epístola. O la subtitulación de *Te vendo un perro* en “Teoría estética” y “Notas de literatura”, que remite a la *Teoría estética* de T. W. Adorno, sin mencionar el nombre de Teo, como guiño al propio Theodor Ludwig Adorno y a la palabra teoría.

PANTOPÍA MEXICANA Y LA FICCIÓN PARANOICA EN A.B.U.R.T.O DE HERIBERTO YÉPEZ

ALFREDO LOERA

HERIBERTO YÉPEZ (TIJUANA, 1974) ha construido su carrera literaria como si se tratara de un complot. Dicho complot tiene como objetivo principal el derrocamiento de la literatura mexicana.¹ Por ello, para cierto ambiente de las letras nacionales, sobre todo para el grupo de *Letras Libres*, Yépez no sólo es una amenaza estética e ideológica, sino incluso un escritor paranoico.² No es mi interés revisar la obra del autor de *Tijuanologías* desde un punto de vista clínico, pues ese ha sido uno

-
- 1 Heriberto Yépez, “El escritor fronterizo y la literatura mundial”, en *Heriberto Yépez*, en *YouTube*. Véase <<https://www.youtube.com/watch?v=vLpfczG0ELM>>.
 - 2 En el año 2016, hubo una polémica entre Heriberto Yépez y Christopher Domínguez Michael, originada por las denuncias de Yépez sobre la supuesta conexión entre el gobierno de Peña Nieto y la revista *Letras Libres*. La polémica alcanzó su clímax con la inclusión de Domínguez Michael al Colegio Nacional. Bajo dicho contexto, Heriberto Yépez publicó el 15 de junio de 2016, en *Border Destroyer*, “Carta a un crítico de derecha literaria”. En dicho texto, puede leerse: “La literatura mexicana entró ya en proceso de disolución; la alianza entre críticos ortodoxos, escritores mediocres y funcionarios corruptos la desintegró. La crítica fue decisiva de esta decadencia editorial. La mafia literaria mexicana es sustentada por criterios estéticos contrainsurgentes (hoy neoconservadores): una crítica literaria tomada por la derecha cultural. Esa crítica de derecha reseña y repudia; borra y antologa. Esa crítica de derecha es la autora intelectual del desplome de la literatura mexicana.” En “Respuesta a Heriberto Yépez”, Christopher Domínguez Michael, escribió: “Antes de entrar en materia me pregunto por qué careces de la honradez elemental de decir, antes de arrojarte contra mí, que el único crítico literario que ha leído todos tus libros se llama Christopher Domínguez Michael, quien, no contento con eso, los reseñó en su mayoría con *El imperio de la neomemoria* (2007) como punto de partida –tu único libro importante, y lo sabes. Es un ensayo crítico, resultado de una lectura respetuosa, como lo reconocerá quien lo lea. Recuerdo que balbuceaste algo semejante a la gratitud desde tu blog para regresar a lo tuyo, la majadería, expresiva de tu escasa calidad humana, consecuencia de tus padecimientos de identidad, me temo. Esa crisis te disolvió primero a ti que a la literatura mexicana, cuya disolución, mi ‘gurú de Tijuana’, pregonas.” Christopher Domínguez Michael, “Respuesta a Heriberto Yépez”, en *Letras Libres*. Véase <<https://letraslibres.com/libros/el-imperio-de-la-neomemoria-y-al-otro-lado-de-heriberto-yeppez/>>.

de los principales argumentos dados para invalidar su obra, es decir, no pretendo afirmar ni denegar si el individuo Yépez padece algún trastorno psicológico, lo cual dudo.³ Muy por el contrario, busco analizar la forma en que la paranoia y el complot han estructurado estéticamente su producción literaria y filosófica.

Yépez, al incluir en sus perspectivas estéticas la teoría psico-analítica,⁴ ha demostrado poseer el bagaje conceptual para establecer un proyecto literario sustentado en la paranoia y el complot, en una especie de *performance*. Asimismo, al tomar en cuenta el contexto sociopolítico de México en las décadas recientes, no es tan incongruente encontrar una literatura interesada en abordar la temática del asesinato de Luis

3 Nicolás Medina Mora, en su reciente ensayo crítico sobre la obra de Yépez –quizás el único trabajo serio escrito sobre la obra de Yépez por parte de la República de las Letras (*Nexos, Letras Libres*) de la Ciudad de México–, no deja de tener la tentación de insinuar una supuesta locura del tijuanaense. En uno de los párrafos, puede leerse: “I worry that attempting to present a coherent précis of Yépez’s thinking in *Neomemory*, I’ve domesticated a rather wild and even crazy text. I don’t mean this as a reproach. A substantial part of what makes the book compelling is the sensation that its narrative voice, like Nietzsche’s in *Ecce Homo*, is always teetering on the edge of lucid madness. This is clearly a performance: unlike Nietzsche, Yépez is sane and perfectly capable of producing traditional academic writing.” “Me preocupa que al intentar presentar un resumen coherente del pensamiento de Yépez en *Neomemoria*, haya domesticado un texto bastante salvaje y hasta loco. No lo digo como un reproche. Una parte sustancial de lo que hace que el libro sea convincente es la sensación de que su voz narrativa, como la de Nietzsche en *Ecce Homo*, siempre se tambalea al borde de una locura lúcida. Esto es claramente una actuación: a diferencia de Nietzsche, Yépez está cuerdo y es perfectamente capaz de producir escritura académica tradicional.” Nicolás Medina Mora, “In Praise of the Terrorist. Heriberto Yépez polygraphic dispersion”, en *n+1*. Véase <<https://www.nplusonemag.com/issue-43/essays/in-praise-of-the-terrorist/>>.

4 Heriberto Yépez, “Freud y el post-psicoanálisis del arte”, en *Co_Laboratorio_de_Crítica*. Véase <<https://colabdecritica.com/2020/05/06/freud-y-post-psicoanalisis/>>. Yépez, en dicho ensayo, afirma sobre la crítica psicoanalítica del arte: “El psicoanálisis del artista termina donde termina su neurosis. Y la obra de arte al superar los mecanismos que provocan la neurosis, pide otra forma de crítica que ya no es el psicoanálisis.” Domínguez Michael, en la polémica mencionada, dijo lo siguiente, para neutralizar las argumentaciones del tijuanaense y sus obras: “Pero ninguno de los narradores y poetas del país, de origen humilde o modesto, se jacta tanto de ello como tú, lo cual es sospechoso, tema, infiero, que habrás tratado en tus terapias.” Domínguez Michael, “Respuesta a Heriberto Yépez”, en *Letras Libres*. Véase <<https://letraslibres.com/libros/el-imperio-de-la-neomemoria-y-al-otro-lado-de-heriberto-yepetz/>>.

Donaldo Colosio –y toda su simbología política y cultural– bajo la mirada paranoica y complotista, la cual también le ha permitido desarrollar, de un modo muy provocativo, una escritura capaz de desenmascarar lo que él mismo ha llamado la “pantopía”.

Yépez ha sido uno de los críticos más agudos y polémicos de los últimos años dentro del ambiente literario nacional, como lo demuestra “Carta a un crítico de derecha literaria”, dirigida a Christopher Domínguez Michael, entre otros ensayos, columnas, conferencias y artículos académicos. Y en una época de *fake news* y post-verdad, es decir, de control masivo mediático, no ha quedado fuera de sus análisis la imposibilidad de la sociedad contemporánea de interpretar los hechos, pues éstos son, en cantidad, superiores a la capacidad de asimilación,⁵ sobre todo por la reducción de la memoria y el imaginario colectivo a través de los esquemas del trabajo, cuestión que denomina “cibermnémica”.⁶ “El mundo que creemos percibir no es más que el mundo permitido por la memoria impuesta por el trabajo”, afirma Yépez en “Hegel, pantopía y cuerpo inconsciente”.⁷

Al parecer, para Yépez el asesinato de Colosio fue el principio del fin del sistema priísta, la revelación de la “preestructura”,⁸ en tanto su

5 Heriberto Yépez, “La post-crítica”, en *Heriberto Yépez*, en *YouTube*. Véase <<https://www.youtube.com/watch?v=H6e35Bjt-Xk>>.

6 Según Yépez, “La cibermnémica es un método de producción de imágenes sueltas. Es un procedimiento de fragmentación de la realidad, la experiencia y la memoria; mediante la ilusión de la ciber-mnémica –pues lo cibermnémico no puede ser más que fantasía–. Oxidente acumula. Acumula imágenes para su reincidencia. Lenguaje convertido en espacio para único-eco. La cibermnémica es el sueño de una neomemoria. La cibermnémica es la base del Imperio. Sin cibermnémica no habría pantopía. ‘América’ es la cibermnémica.” Heriberto Yépez, *El imperio de la neomemoria* (México: Almadía, 2007), p. 7.

7 Heriberto Yépez, “Hegel, pantopía y cuerpo inconsciente”, en *Figuras estéticas y fenomenología en Hegel*, comp. de Carlos Oliva Mendoza (Ciudad de México: UNAM, 2009), p. 139.

8 En “Hegel, pantopía y cuerpo inconsciente”, Yépez expone: “La identidad plena entre el conocimiento y el elemento genésico es lo que [Hegel] denomina sistema. El sistema es la creencia de que los interligamentos conceptuales pueden ser capaces de abarcar todos los puntos que componen a lo que denomino preestructura.” *Ibid.*, p. 126.

novela *A.B.U.R.T.O* (2005) toma como símbolo la muerte de Colosio, que es también la muerte de la dictadura perfecta –palabras de Mario Vargas Llosa– e incluso de todo un régimen cultural y literario y de una idea de lo mexicano. Dicha muerte, desde su mirada pantópica, fue el último eslabón de una secuencia de hechos erráticos, incoherentes y absurdos: entre ellos, destaca el espacio mediático dado al Chupacabras en los noticieros de Televisa y TV Azteca, cuestión que puso al descubierto el gran complot priísta para controlar a la sociedad mexicana durante más de setenta años.

Las afirmaciones anteriores de algún modo presentan resabios paranoicos. Nunca ha podido demostrarse la existencia de dicho complot. El asesinato de Colosio tuvo su chivo expiatorio, pero aún hoy en día hay dudas acerca de si el hombre recluido en el Cefereso núm. 6 de Huimanguillo, Tabasco, en realidad fue el único magnicida.⁹

LA FICCIÓN PARANOICA

El concepto de ficción paranoica y la teoría del complot fueron creados en los años ochenta por Ricardo Piglia. Para el argentino, la ficción paranoica es una evolución del género policiaco hacia la narrativa moderna. A partir del personaje, el detective se cuestionó la omnipotencia del narrador y la aparición del punto de vista, dando lugar a “la narración como una mirada parcial”.¹⁰ El género policiaco, según el autor de *Plata quemada*, es el único género moderno y el único género capitalista; y por ello, desde sus inicios se volvió el género literario más crítico de nuestro tiempo. Esto ocurre por la ya mencionada figura del detective.

9 Mario Aburto Martínez fue sentenciado a 45 años de cárcel por el asesinato de Luis Donaldo Colosio Murrieta, sentencia que comenzó a purgar en el Centro Federal de Readaptación Social de Puente Grande, Jalisco. En 2012, fue trasladado al Cefereso núm. 6, en Huimanguillo, Tabasco.

10 Ricardo Piglia, “La ficción paranoica”, en *Ricardo Piglia*. Véase <<https://piglia.pub-pub.org/pub/j1pvshhb/release/1>>.

El detective únicamente tiene sentido dentro de la sociedad de masas, que da lugar al individuo anónimo. Piglia coloca como un cuento proto-policíaco a “El hombre de la multitud”; y ya como la obra maestra primigenia a “Los crímenes de la calle Morgue”, ambos de Edgar Allan Poe. En el primero de los cuentos, el tema es el sujeto desconocido y aislado de la sociedad, a pesar de vivir en ella sin ser visto. El cuento narra la historia de cómo un hombre sigue a otro para espiar sus actividades durante una noche. El motivo de esta persecución surge cuando el perseguidor advierte que el perseguido, a pesar de permanecer dentro de la multitud en una de las plazas principales de Londres, extrañamente no interacciona con nadie. Esto le parece sospechoso. Aunque en el relato no ocurre ningún crimen, la sospecha ante la conducta antisocial ya propicia una indagación detectivesca y, si se quiere, hasta cierto grado paranoica. Según Piglia, ese es el origen psico-poético del género policíaco: en la sociedad de masas, conformada por una vasta población anónima, surge una sensación de continua amenaza por la presencia de esos otros desconocidos, los “monstruos”. El criminal-monstruo se esconde en la masa.

En el género policíaco ya ocurre un crimen, pero dadas las circunstancias comentadas todos pueden ser el criminal. El género policíaco recrea literariamente esta incertidumbre social para fundar un enigma y develarlo. En otras palabras, revelar quién es el asesino. Sin embargo, Piglia puntualiza que quien revela el enigma no es la institución del Estado, la policía, porque ésta ha sido rebasada por la nueva realidad social, donde la vida privada se ha radicalizado. Millones de personas viven en un espacio muy pequeño, pero nunca habían estado tan separadas las unas de las otras. Por ello, cuando ocurre el crimen nadie conoce los acontecimientos específicos. El ejemplo de esta situación es “Los crímenes de la calle Morgue”. La vida privada moderna trae consigo nuevos peligros, pero el Estado no es capaz de dar seguridad. El Estado, la inteligencia del Estado, ya no funciona, porque no encuentra la verdad. Ésta queda relegada a la inteligencia privada: el detective, un

sujeto en suspensión de toda institucionalidad. No forma parte de la institución del Estado, la policía, como tampoco forma parte de la institución básica de la sociedad, la familia, así como tampoco está incluido en la institución criminal. Las conoce todas, navega por ellas, pero no está integrado a ninguna. El detective es un *outsider*. Y por ello es el único interesado por la verdad, el único que no acepta las convenciones sociales de las instituciones: “El detective viene a decir que esa institución, en la cual el Estado ha delegado la problemática de la verdad y de la ley, no sirve.”¹¹

El problema de la ineptitud del Estado para encontrar la verdad y hacer cumplir la ley en la vida contemporánea es aún más complicado. Explica Piglia que con la aparición de las dictaduras y regímenes autoritarios, como el PRI, establecidas a todo lo largo de Latinoamérica durante el siglo XX, la ley y la verdad no únicamente son custodiadas, sino que son corrompidas y distorsionadas por el Estado mismo, para el control de masas. El individuo encerrado en una pieza, aislado de sus semejantes, sigue acumulando sus animadversiones; el monstruo sigue siendo el desconocido, pero ahora también aparece otro monstruo aún más grande e indefinido: el ogro controlador de todo, esto es, el gobierno. En la reclusión de su vida privada, el individuo se ve obligado a obedecer sin más las versiones estatales de la verdad y sus interpretaciones de la ley. No obstante, el sentimiento de intimidación, por incongruencias, por injusticias y torpezas de dicho ogro, se exagera y ocasiona que surja otro tipo de detective, quien ya no se interesa mucho por revelar al asesino; más bien busca revelar el gran complot. Piglia, no sin un toque de ironía, pues este nuevo sujeto es el único que busca la verdad en el nuevo contexto social, lo denomina “el paranoico”:

En principio, vamos a manejar dos elementos –a la vez de forma y contenido– para definir el concepto de ficción paranoica. Uno es la idea de

11 *Loc. cit.*

amenaza, el enemigo, los enemigos, el que persigue, los que persiguen, el complot, la conspiración, todo lo que podamos tejer alrededor de uno de los lados de esta consciencia paranoica, la expansión que supone esta idea de la amenaza como un dato de esa consciencia.

El otro elemento importante en la definición de esta consciencia paranoica es el delirio interpretativo, es decir, la interpretación que trata de borrar el azar, considera que no existe el azar, que todo obedece a una causa que puede estar oculta, que hay una suerte de mensaje cifrado que “me está dirigido”.¹²

Resulta difícil en este primer acercamiento afirmar hasta qué grado la postura de Heriberto Yépez como escritor y crítico está en deuda con el argentino. Sin embargo, sí se puede demostrar la lectura aguda de Yépez al trabajo de Piglia. En “Piglia vs. Piglia: primera y última teoría del arte”, Yépez sintetiza la evolución del pensamiento del rioplatense, donde la paranoia, similar a la del detective del género policiaco, es central, así como la de considerar la posición del artista y del escritor dentro de un complot para poseer actividad relevante dentro de la sociedad. Yépez comenta: “Pareciera que para Piglia el arte es un inconsciente detectivesco, que adelanta pistas sobre un mundo venidero. Piglia tiene una visión policial de la estética.”¹³ En la conferencia “Literatura y psicoterapia”, Yépez de nueva cuenta hace un comentario extenso sobre la obra teórica y narrativa del argentino. En este caso, se concentra más en la configuración psicológica de sus personajes, armada en correspondencia con su teoría de la ficción paranoica. Su lectura se interesa sobre todo en cómo el psicoanálisis ha influido en la literatura para generar nuevos modos de narrar en distintas novelas y cuentos –incluidos también César Aira y Roberto Bolaño. El tijuanaense afirma:

12 *Loc. cit.*

13 Heriberto Yépez, “Piglia vs. Piglia: primera y última teoría del arte”, en *Co_Laboratorio_de_Critica*. Véase <<https://colabdecritica.com/2021/03/29/piglia-vs-piglia/>>.

Piglia también es un narrador post-psicoanalítico, de modo consciente, demasiado consciente. Piglia sabe qué obsesiones y síntomas tienen sus personajes. Los engendra al mismo tiempo que los diagnostica y después los pone en escena. Piglia premedita: los hace pensar, hablar o moverse con sus síntomas en la pizarra antes de la página. La literatura de Piglia proviene de un psicoanalista fantástico, un psicoanalista escondido, que crea personajes pacientes que no piensa curar, sino trazar para hacerlos actuar sintomáticamente. Piglia escribía casos, pero no casos de detective, como él alega, sino casos de psicoanalista titiritero y voyerista, de un psicoanalista que ha obliterado su identidad profesional dentro de la novela, pero no fuera de ella. “Yo llamo –dice Piglia– ficción paranoica al estado del género policial, y también a su origen. No se trata de usar criterios psiquiátricos, sino de hablar de un tipo de relato que trabaja con la amenaza, con la persecución, con el exceso de interpretación, la tentación paranoica de encontrarle a todo una razón, una causa.”¹⁴

Yépez, en la misma conferencia, además de hacer un juicio crítico de la obra del escritor de Adrogué, señala que actualmente toda la narrativa importante contemporánea es un “freudicidio fallido”:

Antes de Freud, la neurosis se hacía visible mediante síntomas, después de Freud ya conscientes de esos síntomas hacemos visible la neurosis mediante sobreactuación. Toda neurosis es ya meta-neurosis. Su defecto mecanicista, de los personajes de Piglia, es que sufren enfermedades ya conocidas, aunque él nunca las nombra, ya viejas, ya actuadas, porque todavía no se han inventado nuevas enfermedades, enfermedades realmente post-freudianas. Se requiere un nuevo inconsciente.¹⁵

14 Heriberto Yépez, “Literatura y psicoterapia”, en *Heriberto Yépez*, en *YouTube*. Véase <<https://www.youtube.com/watch?v=v2xkppR5ceQ&t=2488s>>.

15 *Loc. cit.*

En *A.B.U.R.T.O.*, al parecer, hay una tentativa estética de presentar un nuevo tipo de enfermedad paranoide a través del personaje principal de la novela, el cual a su vez sería una metonimia de la sociedad. Esto desde la mirada crítica de Yépez no es menor, pues significaría la caída del sistema freudiano, una especie de “cibermnémica” –memoria sistematizada–, es decir, manipulaciones de la memoria mediante acotaciones sistémicas: “pos-recuerdos, recuerdos reinstaurados, repeticiones de memorias, rememorias.”¹⁶ En la narración, existe esta pugna: uno de los narradores es un psicoanalista –de Puente Grande–, que intenta dar un diagnóstico, con base en la teoría freudiana, para comprender los motivos del magnicida. No obstante, resultan más significativas las ideas del narrador dominante –a quien llamaré “el tijuánense”, pues en el relato no se le nomina.¹⁷ A lo largo de la obra, expone algunas refutaciones a la teoría psicoanalítica freudiana. Lo hace así porque toda la novela busca desentrañar la “preestructura”, en otras palabras, hacer evidente lo pantópico: “Freud había podido argumentar que en el principio deseamos a la madre e, incluso, según su diligente teoría padre e hijo se disputan su amor. Vaya ingenuidad de Freud. Olvidó que en ciertas culturas, apenas el hijo sale de la barriga se alía con el padre para ir matando a la mujer que lo expulsó a menos de un año de parasitar en ella.”¹⁸

LA CRÍTICA PANTÓPICA DE HERIBERTO YÉPEZ

Al revisar la labor de Piglia dentro del medio literario argentino, como crítico y creador, no puedo dejar de advertir ciertas similitudes con la

16 Yépez, “Hegel, pantopía y cuerpo inconsciente”, en *Figuras estéticas y fenomenología en Hegel*, p. 130.

17 En “Confesiones de un narco-escritor”, Yépez, quizás a raíz del continuo asedio de la República de la Letras, por considerarlo un sujeto trastornado, clarifica: “Por supuesto, yo no soy el narrador de mis novelas. Mis narradores son personajes. Los términos de ‘narcorrealismo’ y ‘narcorrealidad’ y sus significados en *A.B.U.R.T.O.* no son proposiciones lógicas sino proposiciones poéticas. ‘Crítica-ficción’, decía yo en mi primer libro de ensayos en 2001.” Heriberto Yépez, *Literatura y Cultura del Norte de México*, en *YouTube*. Véase <<https://www.youtube.com/watch?v=e9TT4nxH4sg>>.

18 Heriberto Yépez, *A.B.U.R.T.O.* (México: Sudamericana, 2005), p. 17.

obra de Yépez, con sus particularidades específicas, como aquella de la pugna por establecer un nuevo canon. En el caso de Yépez, esto toma forma en la concepción de una “literatura fronteriza”, en contrapeso con la “literatura mexicana”, sobre todo por su concepto de la “pantopía”, en contraste con la idea del devenir histórico: “el sistema”, teorizado y “hecho consciente”, en gran medida –según el escritor tijuanaense– gracias a la filosofía de Hegel.

Adicionalmente, revisando los textos de Yépez podemos decir que la pantopía intenta ser una epistemología. Sin embargo, desde mi perspectiva, en realidad se convierte en una *estética*, en el sentido hegeliano de la palabra, la cual considero maneja el tono paranoico y complotista porque el lenguaje neutro no le alcanza para la exposición de sus representaciones literarias y sus argumentaciones críticas y filosóficas. Se trata de un concepto abarcador de muchos aspectos del comportamiento del imperialismo actual, principalmente dentro del espectro de la propaganda y las narrativas sociales y políticas impuestas para el control de masas. En este orden de ideas, el escritor fronterizo ha explicado:

El concepto de historia apareció en Occidente justo cuando la historia desaparecía para ceder su lugar a otra forma de totalitarismo, a otra figura del co-inconsciente, a otro avance de la co-autoconciencia. La historia fue teorizada justamente cuando sería reemplazada por la pantopía.

¿A qué me refiero por pantopía? La pantopía es una lógica vespertina de co-control. Pantopía significa un espacio (fantástico) en que presuntamente han sido acumulados todos los hechos que antes hubiesen permanecido separados en el tiempo. La pantopía no sólo es una estrategia para evitar las ausencias, las muertes, las desintegraciones, las divisiones provocadas por la temporalidad, por su devenir y transformación, sino que la pantopía es una estrategia directamente construida para abolir el “tiempo”. La pantopía reemplazó a la historia para poder procurarse mayor dominio ya que en el modelo fantástico de la historia, el poder no podía ser extendido a todo aquello que el tiempo destruía a lo largo de sí mismo;

mientras que en la pantopía todos los entes han sido agrupados –todos los entes indispensables, esto es para el co-control, pues en una pantopía se ha eliminado incluso más de lo que hubiera eliminado el tiempo–, la pantopía es la lista de lo infinito paradójicamente determinado.¹⁹

Después de leer las palabras de Yépez, al parecer la pantopía es un nuevo sistema de control, el cual manipula imaginarios colectivos, mitologías de toda índole, tanto cultas como populares, tanto presentes como preteritas; y no sólo de un pasado inmediato, sino remoto, lejano, de otras geografías no relacionadas bajo la mirada de los saberes historiográficos con el lugar central de la civilización occidental –“oxidental”–; se trataría de una manipulación de todo aquel producto humano que pueda ser utilizado para los fines del control de masas, pero ya no bajo el esquema temporal, es decir, bajo los supuestos de las narrativas historiográficas, sino ahora la estructura toma metafóricamente la figura del espacio, pues así se erradican narrativas de los hechos del pasado y se acumulan en una especie de yunque absolutamente presente en un “espacio (fantástico)”, donde se reutilizan dichos imaginarios según convengan a los poderes para el control de masas. Se trata de usar el *loop* cinematográfico sacado de su contexto y repetido mil y una veces para instaurarlo como realidad; este *loop* cinematográfico que se repite una y otra vez y sin contexto, como ya puede intuirse, por la extrema reutilización, pierde su carácter primigenio temporal y se va convirtiendo en un espacio, un espacio fantástico. Ahora imaginemos cientos, miles, millones de estos *loops*, puestos unos junto a otros en una infinita pantalla –televisión, internet, redes sociales–: esa imagen hipnótica es una pantopía; es “la lista de lo infinito paradójicamente determinado”. Quienes deciden qué imágenes, qué mitologías, se incluyen en esa repetición, según Yépez, son los poderes, el imperialismo, los “*Estados- Unidos*”, insisto,

19 Yépez, “Hegel, pantopía y cuerpo inconsciente”, en *Figuras estéticas y fenomenología en Hegel*, p. 143.

para el control de masas. Creo que ese es, en muchos sentidos, el principio estético de toda la obra literaria del tijuanaense; y es lo que pretendo señalar en la novela *A.B.U.R.T.O*

Previamente a la idea de la pantopía, Yépez había dicho: “La idea de la historia es la precursora de la cinematografía. Historia es montaje. La historia, en definitiva, es la (re)edición producida por una civilización terminal.”²⁰ Ahora bien, más allá de las posibles incongruencias filosóficas, que se manifiestan en algunas aristas de sus argumentos –por ejemplo, ¿quién ha instaurado la estrategia?, ¿los “*Estados- Unidos*”?–, pienso que en todo caso la idea de la “pantopía” en Yépez es una especie de manifiesto artístico. La imagen resulta fascinante: remite al basurero de la cultura, de donde el arte y la propaganda, sin respetar ninguna temporalidad, ni cronología, ni relación causa-efecto, recrean imágenes desgastadas, por eso mismo incapaces de mitificarse por completo: en sus palabras, sistematizarse, crear “cibernética” –sistemas de memoria.

Como propuesta artística relacionada con lo paranoico, me parece sumamente interesante. Sin embargo, filosóficamente –objetivo final pretendido por Yépez–, no deja de ser una imposibilidad, con varias lagunas y contradicciones. La primera de ellas es que los “*Estados- Unidos*”, más que un agente es, de nueva cuenta, un concepto: “Por *Estados- Unidos* quiero decir una resolución ideal, mítica, de un juego de contradicciones. *Estados- Unidos* –y subrayo que no únicamente me refiero a la nación que lleva este nombre, sino a cualquier visión de supuesta *síntesis, melting pot, mestizaje o mezcla*– se sostiene como mito respaldado por la falsa superación de las contradicciones.”²¹ ¿Cómo un concepto podría ejecutar una estrategia de dominación? En todo caso, a Yépez le pasa lo mismo que a los filósofos que critica: sus conceptos no le permiten describir la “visión aconceptual” y, por lo tanto, su argumentación lógica es fallida, se queda en lo visionario, lo cual no neces-

20 *Ibid.*, p. 141.

21 Heriberto Yépez, “La frontera como falla”, en *Metapolítica* (Puebla, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, marzo-abril de 2007), vol. 11, p. 52.

riamente le resta valor. Medina Mora, respecto a su teoría pantópica, hace un comentario similar: “his psychology and anthropology [are], like Borges’s metaphysics, subgeneres of speculative literature.”²² No extraña, entonces, que en los últimos años la atención crítica de Yépez haya virado hacia la *estética*, bajo su idea de la “exo-filosofía”.²³

Estéticamente, Yépez, por medio de su poesía y narrativa, ha alcanzado a generar la mirada pantópica. *A.B.U.R.T.O.*, a mi parecer, es el ejemplo más llamativo, porque en él se aborda un acontecimiento que pudo generar un viraje dentro de la cultura mexicana, así como –según el mismo Yépez afirma– lo fue el ataque terrorista a las Torres Gemelas del 9/11 a escala mundial:

Si dos edificios gemelos, digamos, mundialmente simbólicos por representar el poderío de un imperio, su fortaleza, su carácter dominante, inquebrantable, súbitamente sucumbieran –ya fuese por un ataque terrorista o por una secreta detonación interna o, mejor aún, por ambas circunstancias simultáneamente– la percepción de esa violencia, la imagen de ese derrumbe, ya fuese por vez primera o repetidamente percibida, recordada, probablemente haría surgir contenidos co-inconscientes o incluso catalizaría potentes procesos internos, perturbadores. No sería extraño, digamos, que percibir dos torres gemelas caer –y que hasta entonces ni siquiera se sospechaba podrían ser objeto de un ataque o venirse abajo en cuestión de unos pocos instantes–, no sería raro, decía, que contemplar esa imagen hiciera emerger en muchos individuos –sobre todo, en aquellos especialmente vulnerables, sensibles– el temor o sensación de derrumbe de sus propias preestructuras binarias rígidas. El

22 “su psicología y antropología [son], como la metafísica de Borges, subgéneros de la literatura especulativa.” Medina Mora, “In Praise of the Terrorist. Heriberto Yépez polygraphic dispersión”, en *n+1*. Véase <<https://www.nplusonemag.com/issue-43/essays/in-praise-of-the-terrorist/>>.

23 Heriberto Yépez, “El retorno de la estética (Prefacio de la exofilosofía)”, en *Heriberto Yépez* en *YouTube*. Véase <<https://www.youtube.com/watch?v=oTmZTt-qokk&t=3s>>.

ataque a la preestructura dual produciría la conciencia y catálisis de un ataque interno a la preestructura dual naturalizada.

El 9-11 se trataría, entonces, de una imagen que potencialmente atañe a la crisis del dualismo, en tanto que éste intentaría fortalecerse ante el ataque sufrido, a la vez que terminaría de cobrar conciencia de la necesidad de su derrumbe. Los individuos más sensibles de nuestro tiempo, por medio de la imagen internalizada del 9-11, les aseguro, acrecentarán la crisis del dualismo preestructurado en todos nosotros.²⁴

Sus libros tratan siempre de develar esa “preestructura”, que no es otra que la dominación, en el sentido abstracto y total. Pareciera que en el análisis especulativo de Yépez no existe el azar, lo fortuito, el caos. Todo está controlado. Los poderes no sólo buscan sistematizar la memoria y el imaginario, sino más bien lo logran, irremediamente. Al menos esa es la advertencia siempre manifiesta, pues para Yépez todo sistema es fascismo. De ahí la importancia de *erradicarlos*. La respuesta de toda literatura, toda crítica y toda filosofía sería entonces una “errática”: “Para mí, no hay otro camino que abandonar la filosofía, abandonar la teoría crítica –cargada de residuos de científicidad positivista–, e inmigrar a lo que denomino errática.”²⁵ Lo errático en Yépez se convierte en método literario, filosófico y crítico. Por lo tanto, se va configurando un tono paranoico. Para él, la literatura y la filosofía son válidas en tanto poseen el halo de lo visionario, de las revelaciones:

La filosofía es la descripción conceptual de una visión aconceptual. No se puede entender la obra de los mayores filósofos, de Platón a Heidegger, sin comprender su carácter de visionarios, de oyentes [...].

La filosofía –cuyo ímpetu es aconceptual– fabrica conceptos para explicar esa visión misteriosa. Sé que hacer afirmaciones como ésta en una

24 Yépez, “Hegel, pantopía y cuerpo inconsciente”, en *Figuras estéticas y fenomenología en Hegel*, p. 133.

25 *Ibid.*, p. 50.

época conformista, como la nuestra, analítica –esto es nihilista– no resultará convincente; poco me importan tales limitaciones.²⁶

No sé hasta qué grado nuestra época es conformista y analítica. Quizá si lo supeditamos solamente al ambiente literario mexicano, tienda a concordar con esta idea. Pero de nueva cuenta la especulación está desbordada. No por ello deja de ser atrayente. Es seductora en tanto permite insinuar el complot mediante el tono paranoico. Tal vez es la única manera de representarlo. El lector es quien decidirá hasta qué grado esto va más allá de los textos.

Ahora bien, bajo estos principios, Yépez analiza el sistema de la literatura mexicana. Para él, el canon mexicano es, de nueva cuenta, una cibermnésica –“pos-recuerdos”, repeticiones, desgaste, *kitsch*–, en especial si las obras son producidas y aprobadas por “obediencia” política y estética. Por eso dice: “Lo que hemos llamado ‘literatura mexicana’, en realidad es la construcción selectiva de la literatura hecha o leída desde la Ciudad de México. Una vez que la literatura ‘mexicana’ sea leída sistemáticamente desde otras ubicaciones desaparecerá como tal.”²⁷ Para él, no hay conflicto en asumir una “errática”. Sabe que sus argumentos son “fallidos”.²⁸ Al denominarlos “erráticos”, también se evidencia. Desde su postura, él rescata o busca señalar que el mismo concepto de “literatura mexicana” es errático, fallido, inexistente, más allá de una imposición. Para él, las teorías de lo mexicano, el mestizaje,

26 *Ibid.*, p. 123.

27 Heriberto Yépez, “Hacia una teoría de la invisibilización de la literatura mexicana contemporánea”, en *Revista de literatura mexicana contemporánea* (El Paso, University of Texas at El Paso, septiembre-diciembre de 2017), año xxiii, núm. 72, p. 17.

28 Yépez hace un juego de palabras con el vocablo “falla”. Lo utiliza en el sentido sísmico, como falla tectónica, y como “falla” desde un punto de vista estético, es decir, en algunas críticas, como las de Domínguez Michael, se ha dicho que las novelas de Yépez son “fallidas”, pero él ha revirado con el hecho de que son “fallidas” por significar una falla tectónica, un desgaste en la placa tectónica de la literatura de nuestro país, esto sobre todo por tener en mente una metáfora construida con la falla de San Andrés, en California, y el imaginario que esto tiene en la frontera de Tijuana y San Diego.

la cultura azteca –pantopía de todas las culturas prehispánicas– como símbolo de la nación, emanadas a partir de las obras de José Vasconcelos, Samuel Ramos, Octavio Paz, entre otros, son sobreinterpretaciones, es decir, paranoias que mediante el ejercicio del poder, del “sistema” priísta principalmente, se volvieron pantopías: acumulaciones atemporales de símbolos, sin relación cronológica o de causa-efecto, para crear mitos que permitieran el control. La falla, el desgaste, la caída, desde su perspectiva, lo dará una literatura fronteriza:

La literatura fronteriza de Tijuana es también una pequeña falla, una mínima brecha que busca evitar que la ideología nacionalista del Estado mexicano y la ideología México-americana ortodoxa se fusionen. En el futuro, creo, será mejor apreciada esta equidistancia crítica. Como yo la concibo, la literatura fronteriza es post-nacional, post-mexicana y post-chicana, y desde el lado sur de la frontera que cruzamos y nos cruza.²⁹

Yépez basa la organización de sus acciones y sus ideas en una idea del complot. Y por lo tanto, crea un esquema relacionado con lo “paranoico”. Ahora bien, lo que dentro del ambiente literario nacional aparece como teoría, en sus novelas aparece como propuesta estética de lectura, tal cual ocurre en *A.B.U.R.T.O.*

El tema de *A.B.U.R.T.O.*, precisamente, es el complot y la paranoia, bajo el tamiz de la mexicanidad priísta del siglo pasado. Según Yépez, esto podría considerarse una pantopía, sustentada ideológica y teóricamente en una tradición del pensamiento que tiene como sus principales autores a José Vasconcelos, Samuel Ramos y Octavio Paz.³⁰ La paranoia

29 Yépez, “El escritor fronterizo y la literatura mundial”, en *Heriberto Yépez en YouTube*. Véase <<https://www.youtube.com/watch?v=vLpfczG0ELM>>.

30 En “El escritor fronterizo y la literatura mundial”, Yépez dijo: “Políticamente Vasconcelos fue derrotado, pero ideológicamente triunfó en el Estado. Hacia la mitad del siglo xx la arqueología y antropología estatales mexicanas habían ya legitimado pseudocientíficamente la supuesta superioridad civilizatoria del área de Mesoamérica y la inferioridad de Aridoamérica [...]. Mesoamérica es el principal mito que inventó la dictadura perfecta del PRI: enaltece simbólicamente lo indígena sudcen-

del personaje Mario Aburto, dentro de la ficción narrada por Yépez, surge de una sobreinterpretación de lo mexicano, bajo la figura del “Caballero Águila”, exacerbada por el Estado, en su necesidad de controlar y adoctrinar a las masas, explotadas principalmente en las maquiladoras, a raíz de la entrada del Tratado de Libre Comercio de América del Norte, con programas televisivos como *En familia con Chabelo* o *Siempre en domingo*, según se entiende en el texto, pero también por todo un proyecto educativo y cultural que permeó todo el siglo pasado. Por lo tanto, la mirada narrativa –detective paranoico en busca de desentrañar la pantopía– trata de indagar el origen y la cabeza del complot; no así la identidad del asesino, que desde un principio fue revelada por el Estado mismo. Pero más allá de eso, el narrador principal –“el tijuanense”– de continuo demuestra una simpatía por el supuesto homicida, Mario Aburto, pues se entiende, implícitamente, la imposibilidad de develar el complot sin asesinar a Colosio. Aburto se sacrifica por saber la verdad. Él es, en muchos aspectos, el deseo de la sociedad, deseo personalizado en el narrador. Al menos eso podemos concluir a partir de un primer acercamiento. Sin embargo, demos unos pasos atrás para plantear algunas rutas de lectura.

LA NOVELA FRONTERIZA COMO FALLA³¹ DE LA LITERATURA MEXICANA Y EL ESTILO LITERARIO DE A.B.U.R.T.O

De inicio, es necesario señalar que la materia prima con la cual trabaja Yépez proviene del imaginario colectivo nacional. ¿En cuántas pláticas de sobremesa no se han expuesto mil y una hipótesis y teorías acerca del asesinato de Colosio? ¿Cuántas veces no se ha repetido el video del disparo en la televisión y las redes sociales? Basta con señalarlo: en 2022, el

tral, que en realidad extermina económicamente e inferioriza desde su pasado hasta su futuro, a los nortes del territorio. Mesoamérica es la Aztlán ideológica del capitalismo cultural mexicano.” *Loc. cit.*

31 Deseo insistir en el juego de palabras que lleva a cabo Yépez con el vocablo “falla”, el cual, para él, remite tanto a falla estética como a falla tectónica.

gobierno federal reabrió el caso, pues no confía en la versión de los regímenes anteriores y por motivos políticos –tal vez paranoicos– se ve en la necesidad de reacomodar una vez más los informes, crear su propia interpretación de los hechos, sacar a la luz nuevos documentos, resguardar otra vez ciertos archivos.³² Como consecuencia, esta continua manipulación, develación y ocultamiento genera sospechas, como aquella de afirmar la existencia de dos Aburtos, dando lugar así a una atmósfera paranoica dentro de la sociedad mexicana. A raíz de la exhaustiva administración de la mentira, la duda no surge ya desde un dato específico, sino se vuelve abstracta, total. Y así es imposible discernir entre lo ilusorio y lo real. Se trata de la total incertidumbre en relación con la verdad.

Yépez lleva hasta sus últimas consecuencias todas estas disyuntivas en un intento de descubrir la pantopía. Por tal motivo, el punto de vista de la narración, desde las primeras líneas, está situado en la paranoia, en la sobreinterpretación, en la continua desconfianza de los hechos y de lo que se dice de ellos, es decir, en la continua “defensa”, ya que si retomamos la teoría psicoanalítica freudiana “la paranoia es una neurosis de defensa y [...] su mecanismo fundamental es la proyección”.³³ Este punto de vista narrativo tiene su origen en una poética de Yépez: en la creación de la ya mencionada literatura fronteriza y anti-pantópica. Se trata de una literatura que deniega a la literatura mexicana, así como a la literatura chicana, y se deslinda de cualquier concepción de lo nacional como idea integradora colectiva. Para Yépez, según se entiende de sus ensayos, estos sistemas son principalmente modos de control de la memoria, del imaginario, de la identidad, para crear modos de trabajo, con el fin de perpetuar la explotación de las masas, como también puede advertirse en textos como “¡Yo acuso! (al ensayo) (y lo hago)”,

32 Anónimo, “FGR reabre caso del asesinato de Colosio”, en *El Universal* (México, 9 de julio de 2022). Véase <<https://www.eluniversal.com.mx/nacion/fgr-reabre-caso-del-asesinato-de-colosio>>.

33 James Strachey, “Nota introductoria”, en Sigmund Freud. *Obras completas*, trad. de José Luis Etcheverry y Leandro Wolfson (Buenos Aires: Amorrortu editores, 1991), vol. 12, pp. 4-5.

donde habla acerca de cómo las formas genéricas literarias también son un modo de control.³⁴ Sin embargo, ya puede advertirse la dificultad de este proyecto estético: es una literatura en constante asedio, incluso de sí misma. ¿En qué medida una literatura fronteriza no sería a su vez una cibermnésica? De ahí que sea, en muchos sentidos, una literatura en postura defensiva, hiperconsciente, pues de continuo descubre sus propios artificios literarios para hacer evidente sus incongruencias. Es una literatura polémica que toma la forma de un perro enjaulado, si es posible decir esto. En todo caso, lo sería en tanto hablamos de un proyecto fundacional de una nueva estética. Esto es evidente en el estilo narrativo que emplea un lenguaje antiliterario, transgresor, que incluso para ciertos lectores se podría considerar vulgar o excesivamente simple, contaminado por frases completas en inglés o perspectivas de mundo –parodiadas– más cercanas a la cultura norteamericana. Las tres características de una literatura fronteriza, adicionalmente, toman como espacio-tiempo de posibilidad la ciudad de Tijuana –Aztlán–, donde se elabora toda una mitología cultural y simbólica, por ejemplo, la del significado del nombre que, según se expone en el relato, sería “La tierra baldía”: “Llantijaun, por cierto, puede significar una de dos cosas: ya sea ‘lugar cerca del agua’ o ‘tierra baldía’”.³⁵ Dicho punto de vista no puede dejar de generar una propuesta de sentido unitario de la obra. El tono iterativo del libro –el cual por demás está repleto de comentarios por parte del narrador– pareciera señalar la falsedad de sus ideas, de sus acciones, de sus conclusiones. En pocas palabras, no se toma en serio o busca, por su propia paranoia, no ser tomado en serio, al temer, a su vez, sufrir represalias de los poderes infinitos de Carlos Salinas –el Chupacabras. Las veces donde habla de sí mismo apunta ciertas identidades –como la de implicar que es escritor, o psicoterapeuta, o un investigador del caso del asesinato de Colosio, o un maquiloco paranoico dispuesto

34 Heriberto Yépez, “¡Yo acuso! (al ensayo) (y lo hago)”. Véase <<https://luvina.com.mx/yo-acuso-al-ensayo-y-lo-hago-heriberto-yepez/>>.

35 Yépez, *A.B.U.R.T.O.*, p. 51.

a cambiar al mundo con un magnicidio, o una voz dentro de la cabeza de Aburto–, pero todos estos trazos de su personalidad sólo tienen la intención de recalcar una idea: no debemos considerar verdaderas sus palabras, así como ninguno de los reportes hechos por el psicoanalista de Puente Grande, o los del gobierno, o la declaración de Mario Aburto. En otras palabras, en esta novela, publicada en 2005, ya se va elaborando el proyecto estético de Yépez, a saber, una “errática”:

A mí me gusta conservar mi vida. El día que mataron al candidato yo estaba arribísima de crystal. Lo juro. Según entiendo, aquel obrero loco quería cambiar al país, yo lo único que quería era cambiar la ceniza de mi foquito. México me valía madres [...]. Y de la manera en que les estoy contando esta historia, no culpen a la literatura [...]. Fueron las mentiras de mi madre, las mentiras de mi padre, las mentiras de mis hermanos, las que hicieron que yo decidiera seguir con las mentiras por otra parte. Ahora sí, habiéndome quitado la máscara o el sombrero para saludarlos, le sigo, putitos.³⁶

No obstante, esta negación sardónica, esta burla interna, esta “errática”, no cancela el sentido de la representación, la cual –considero– retoma de forma paródica discursos relacionados con una supuesta develación de la identidad y la cultura mexicanas. Esta representación queda más clara en múltiples pasajes, donde se señalan las lecturas de Mario Aburto y el narrador –“el tijuánense”– y cómo el sistema educativo y cultural acogió como verdades estos discursos sobre lo mexicano. Aunque la novela está colmada de estos fragmentos, el pasaje donde se hace referencia a Octavio Paz –quien, supuestamente, intenta sacar conclusiones sobre la mexicanidad a raíz de ver el programa *En familia con Chabelo*– es revelador:

Detrás de uno de los millones de televisores, una mujer le pedía a un poeta que observara aquel fenómeno «sociológico». El poeta había escrito

36 *Ibid.*, pp. 137-138.

en el más famoso de sus libros que el mexicano es un ser hosco, retraído, que padece el complejo de inferioridad. El poeta había robado esa idea a un filósofo desconocido llamado Samuel Ramos y a un escritor apellidado Salazar Mallén; por esa idea el poeta se había hecho famoso y, sin embargo, ya casi todos conocían que no le pertenecía y que, peor aún, no era cierta. Por eso, aquella mujer, que lo quería, y que entendía que el poeta estaba atormentado por su propio ego y por un complejo de inferioridad tremendo que ni siquiera el consumo masivo de toda la cultura pudo evitar, trataba de animarlo. Este domingo Octavio se encontraba especialmente decaído, roñoso, apartado, tirado en su cama. [...].

—Octavio, mira esto. El muchacho [Mario Aburto a los 8 años] va a jugarse todo para poder conocer qué le espera detrás de la cortina, todo o nada, ¿comprendes, Octavio? Tú tienes razón. El mexicano está resentido, pero en cierto momento, la fiesta, la Revolución o la katafixia, el mexicano estalla. En la cara de Octavio se trazó una gran sonrisa y en ese mismo segundo saltó de la cama, abriendo los brazos y piernas, ¡yupi!, reventando de regocijo su apretada pijama.³⁷

Más adelante, en la novela puede leerse respecto de la presencia de Vasconcelos en la cultura de México: “El loco de Vasconcelos, secretario de Educación durante la era posrevolucionaria, tipo realmente pirado, no solamente había escrito el libro más desquiciado de México, *La raza cósmica*, y apoyado el delirio muralista, sino también había puesto las semillas para que los sectores lumpen leyeran a los clásicos grecolatinos.”³⁸ Yépez crea un narrador que desquicia la lógica del ensayo sociológico o de indagatoria sobre la identidad cultural —como *La raza cósmica* de José Vasconcelos, *El perfil del hombre y la cultura en México* de Samuel Ramos y *El laberinto de la soledad* de Octavio Paz, que en su época y contexto pueden considerarse libros fundacionales de una literatura mexicana:

³⁷ *Ibid.*, pp. 33-34.

³⁸ *Ibid.*, p. 188.

cibermnésica–, pues, al menos dentro del mundo narrado, al ser citados estos abordajes sobre la personalidad o la esencialidad del mexicano no dejan de ser sobreinterpretaciones, manipulaciones o francos delirios creados a partir de elementos sin sustento científico. El relato da la impresión de decirnos que el caos, la paranoia dominante en la sociedad mexicana, se originó de estas concepciones de mundo, porque sólo vinieron a ocultar la realidad del país. Fueron relatos de evasión y no de síntesis. Más aún: fueron relatos para el control de masas.³⁹ De esta manera, el personaje Mario Aburto y el mismo “el tijuaneño” –que en los capítulos finales de la novela confiesa sus intenciones de asesinar a Colosio, señalando también la existencia de miles de Aburtos en la calle– son el resultado de todo un proyecto de país, el cual culmina con la integración de México al Tratado de Libre Comercio de América del Norte. En ese sentido, lo ocurrido fue que Mario Aburto “y su doble” se les adelantaron, como una especie de Edipo con dos cabezas, posmoderno y fronterizo, que asesinara al padre, personificado en la figura del candidato oficial Luis Donald Colosio.

EL PERFIL DEL MAQUILOCO Y LA NARCOCULTURA⁴⁰ EN MÉXICO

A.B.U.R.T.O es demasiado compleja como para agotarla en un primer acercamiento. Sin embargo, concentraré mis esfuerzos en analizar la configuración del personaje principal, para después intentar una inter-

39 Heriberto Yépez busca explicarlo de un modo más específico en *La increíble hazaña de ser mexicano* (México: Planeta, 2010).

40 En “Confesiones de un narco-escritor”, Yépez comenta: “Narcorealismo y, sobre todo, narcorealidad es mi forma de entender una realidad narcotizada, una realidad drogada. El narcorealismo fue mi técnica de flujos y fragmentación de conciencia para mostrar estéticamente que el realismo estaba narcotizado: soñaba, deliraba, desvariaba. El término narcorealismo es una expresión paradójica, una contradicción: ¡un realismo narcotizado no puede ser realista! El narcorealismo es la imposibilidad del realismo. Tanto los personajes de *A.B.U.R.T.O* como los de *Al otro lado* son delirantes, narcorreales. Pero más que los personajes, yo diría que para mí lo narcorreale es la prosa. La prosa es la gran droga.” Yépez, “Confesiones de un narco-escritor”, en *Literatura y Cultura del Norte de México*, en *YouTube*. Véase <<https://www.youtube.com/watch?v=e9Tt4nxH4sg>>.

pretación del sentido de sus acciones dentro del mundo narrado, con base en la idea de lo pantópico.

En primer lugar, llama la atención la presencia de personajes tipo dentro del relato, que remiten a tipologías sociológicas, muy en relación con estudios como los de Samuel Ramos y Octavio Paz, donde se busca explicar a sujetos típicos de la sociedad, por ejemplo, “el pelado” o “el pachuco”. Yépez, desde el inicio de su carrera literaria se ha interesado por evidenciar, desde su mirada, la falacia de estas conceptualizaciones. No en vano Heriberto Yépez es el autor de *Tijuanologías*, un ensayo donde intenta explicar y criticar, así como desmontar, la cualidad de “lo tijuanaense”, pues existe toda una tradición ensayística donde se ha pretendido definir dicho término.⁴¹ Así, la narración dentro de *A.B.U.R.T.O* constantemente se vuelve ensayística. Sin embargo, dicha voz ensayística es cínica; busca todo el tiempo mostrarse prejuiciada. Y por ello, a pesar de acotar las acciones o configurar a los personajes –por medio de un estilo un tanto soez–, invalidarse:

La señorita maquiladora, apenas le permite abandonar su puesto de trabajo, pide la dejen ir al sanitario y, mientras va, le va dando un ataque de nervios y se va quitando la bata, el gorro, los cubrezapatos, los guantes, el tapaboca y los dedales y los va dejando tirados y cuando llega al excusado

41 En “Tijuana la indefinible: narcorrealismo y esperpento en la obra de Heriberto Yépez”, Marco Kunz señala al menos cuatro paradojas respecto a la definición de la cualidad de lo tijuanaense en la obra de Yépez: “Yépez subvierte sistemáticamente todo lo que se suele afirmar acerca de Tijuana y haciéndolo revela las paradojas que minan la lógica de todo discurso sobre Tijuana, el suyo inclusive.” Las paradojas son las siguientes: 1) “Todos los intentos por definir Tijuana llevan intrínseca la definición de su indefinibilidad”; 2) “Hablar de Tijuana implica una intertextualidad tanto receptiva como generativa, pues significa, inevitablemente, recurrir a la citación de lo que otros han dicho de Tijuana y producir nuevas frases que otros citarán, de modo que los discursos se entretejen tejiendo la imagen de Tijuana como constructo discursivo”; 3) “Construir este constructo significa deconstruirlo en la medida en que se va construyendo, pues Tijuana se construye como ‘una ciudad de anarquitectura, una ciudad de auto-destrucción’”; 4) “La refutación de los tópicos termina en el empleo de estos mismos tópicos”. Marco Kunz y otros, *Nuevas narrativas mexicanas* (Barcelona: Red ediciones, 2012), pp. 263-266.

vomita y llora media hora, hasta que alguna otra la busca y le dice que es hora de comer, que quieren hablar con ella, que sería bueno que vaya con la psicóloga. [...]. A las señoritas maquiladoras se les puede identificar por un rasgo distintivo de todas ellas, un rasgo infaltable. Jamás progresarán.⁴²

El narrador hace múltiples especulaciones sobre el contexto político, económico y social del periodo del salinismo. La insolencia del estilo también deriva de la imposibilidad de conocer la verdad. El narrador sabe que no importa cuánto se quiera indagar o cuánto se reflexione, sólo un loco, un trastornado mental podría considerar válida la existencia de una respuesta. Ese hombre es Mario Aburto. Es el único que quiere saber “la Neta”:

La verdad, en todo el mugre país, ya no existía. Cualquier cosa que se escribiera o dijera no tenía valor alguno. Todas las palabras estaban compradas. Todas las putísimas palabras estaban compradísimas. Eran parte de un informe presidencial increíble, soporífero, repugnante o eran parte de un chisme inverificable. La verdad no era detectable, había perdido todo su significado. Por eso, en el país, apareció la Neta. Lo que está más allá de la verdad, lo que está más cerca. [...].

Por eso ya nadie buscaba la verdad, sino una realidad más popular, la Neta. La Neta era el sueño de haber recuperado la verdad en una zona oral del lenguaje, en una zona irónica, en una zona al alcance de todos y, sin embargo, tabú.

Mario se concebía como parte de la Neta.⁴³

Adicionalmente, hay secciones enteras donde se explica a la Ciudad de México como una especie de caricatura de Tenochtitlan. De igual forma, en una caricatura de Aztlán se presenta a Tijuana. Se hace un

42 Yépez, *A.B.U.R.T.O.*, p. 93.

43 *Ibid.*, p. 72.

pastiche de los lugares comunes de la mitología mexicana para crear una atmósfera necrófila y alucinante: todo lo sucedido en la vida moderna tiene un análogo en los tiempos prehispánicos y su tradición de los sacrificios. Por último, conforme la historia va posicionándose cada vez más en la ciudad fronteriza –y en particular dentro de la atmósfera de las maquiladoras– se empieza a desplegar un conjunto de personajes tipo, entre quienes destaca el maquiloco.

El maquiloco es un paranoico. No tiene alternativa más que explicarse su realidad monótona, explotada y sin sentido, por medio de todas las mitologías de la identidad y la esencia del mexicano, así como del marxismo, el vasconcelismo, entre otras. La realidad que lo circunda, al no tener salida, lo aplasta y su única escapatoria es la invención de un mundo paralelo. Pero quizás no tan paralelo. Para el maquiloco todas estas simbologías han delimitado su vida, toda su vida, desde el sistema educativo, los programas televisivos, las noticias, etc. Se le ha implantado esta interpretación del mundo: esa es la cibernética. El caldo de cultivo de ese mundo, precisamente, es la identidad mexicana exacerbada –una imagen mental repetida mil y una veces fuera de contexto y sin linealidad cronológica, ni con relación causa-efecto: la pantopía. Bajo esta simbología es que se hacen las primeras descripciones de Mario Aburto, cuando recién lo empiezan a interrogar, después del magnicidio. Es el maquiloco por antonomasia. No obstante, un lector despistado quizás no logre advertir la ironía dentro del texto, el doble fondo.⁴⁴ El empleo de los adjetivos de Samuel Ramos tiene como obje-

44 Al parecer, Christopher Domínguez Michael no pudo advertir este doble fondo: “En A.B.U.R.T.O (2005), por ejemplo, la vida escasamente imaginaria de quien asesinó a Luis Donaldo Colosio en Tijuana, Yépez fracasó. No le fue posible generar la potencia artística requerida para el drama interior de una mente a la vez vulgar y demoníaca, como la del supuesto tirador solitario. La novela es sólo una caricatura editorial, un depósito acrítico de todos los lugares comunes periodísticos, ideológicos y esotéricos que se acumularon durante aquel *annus horribilis* de 1994. Y si de soñar se trata, prefiero que la ordealía de Mario Aburto la cuente, algún día, un Norman Mailer y no un Philip K. Dick.” Véase “*El imperio de la neomemoria y Al otro lado*, de Heriberto Yépez”, en *Letras Libres* <<https://letraslibres.com/libros/el-imperio-de-la-neomemoria-y-al-otro-lado-de-heriberto-yepetz/>>.

tivo señalar lo absurdo de las categorías o, en su defecto, cómo estas categorías, creadas *a priori*, más bien definieron el comportamiento de Mario Aburto desde la infancia:

Parecía uno de aquellos «pelados» acomplejados, listos para la violencia insensata, de los que hablaba Samuel Ramos y, asimismo, parecía un nor-teñizado de cierto cuidado, un mexicano norteadado o un indio nafteadado. A esto hemos llegado, a esta clase de bichos, ¡cacha quién mató al candidato! ¡Este güey fue! ¡Fue Mario!⁴⁵

Dices que fuiste a Tijuana, ¿para empezar qué cosa...?

—A trabajar con el proyecto —contestó finalmente Mario, un obrero de 23 o 24 años, hablando con su voz disociada, como intentando ocultar un chillido, un pequeño descontento con una zona de su voz, probablemente intentando borrar su origen rural o sometiendo la aparición de una segunda voz que había adquirido en su última ciudad.

—¿Qué proyecto?

—Un proyecto que no puedo decir.

El informe del FBI lo describió como un «obrero insignificante»; él, en cambio, se consideraba el último Caballero Águila.⁴⁶

La paranoia está precisamente en el hecho de que Mario Aburto, así como el narrador, quien también se asume como maquiloco, considera que dentro de todo el caos, la corrupción, la miseria y la explotación se encuentra un mensaje oculto que exige ser descifrado y compartido con la población mundial para hacer caer toda la estructura política y económica represora. En gran número de páginas, se describen fantasías de derrocamientos, fantasías de liberación y de anarquía. La principal de ellas, precisamente, es la imaginada por el narrador, supuestamente,

45 Yépez, *A.B.U.R.T.O.*, p. 11.

46 *Ibid.*, p. 14.

a su vez, imaginada por Aburto a unas horas de cometer el asesinato, en donde toda la sociedad del sur global se unirá para invadir *Estados Unidos*:

Absolutamente TODO estaba bajo su control.

Mario era esa mañana, en el trono de su máquina, el presidente del completo devenir de la frontera. Mantenía los ojos casi sin pestañear, temeroso de lo que un movimiento –un REM accidental– o un glitch suyo podría provocar. Pero en el nanosegundo periódico en que parpadeaba, en ese infinitesimal espacio temporal en que cerraba los ojos y los volvía a activar a su ciento por ciento, Mario controlaba mentalmente las piernas de miles de migrantes brasileños, guatemaltecos, panameños y mexicanos al pie del muro oxidado que divide a Estados Unidos de México, el muro de la división asimétrica, y luego lanzaba una orden sincrónica a todos ellos para que realicen, simultáneamente, un salto gigante que los hace alcanzar con sus uñas el filo cortante del muro metálico.⁴⁷

Ambos personajes están seguros de que todo está organizado para llevarlos a la esclavitud moderna, en las maquiladoras. La estructura busca controlarlos, pero el control para ellos, como es obvio, resulta insoportable. Por tal motivo, desde muy jóvenes, al darse cuenta de estas circunstancias, han ansiado encontrar respuestas, comprender lo que les ocurre. Sus fuentes han sido múltiples, más bien pantópicas, porque se han asimilado a través de una repetición continua, casi hipnótica, y sin una referencia temporal ni crítica. Las han obtenido, como si se tratara de pepenadores, del basurero mundial de la cultura:

Los maquilocos son lectores. Gracias a los vendedores ambulantes de libros que suben a los autobuses o a los puestos de libros en los mercados sobre ruedas o las especiales de Comercial Mexicana han leído, en oport-

⁴⁷ *Ibid.*, p. 209.

tuno revoltijo, *El hombre en busca del sentido* de Viktor Frankl y *Mein Kampf* de Hitler; *La náusea* de Sartre y *Los condenados de la tierra* de Fanon; *El laberinto de la soledad* de Octavio Paz y *Manual del Aventurero* de Rüdiger Nehberg; *Diario de un seductor* de Sören Kierkegaard y *La nave de los dioses* de Von Daniken; *La mujer dormida va a dar a luz* y *Regina* de Ayocúaán y las novelas cristológico-futuristas de J. J. Benítez, sin que pudiera faltar *La imitación de Cristo*, de Khalil Gibrán, *Interprete sus propios sueños*, Nostradamus, Castaneda, Anthony de Mello, *Así hablaba Zaratustra*, la *Constitución Mexicana* de 1927, *Derrota mundial*, *América peligra*, *Infiltración mundial*, *Supra capitalismo*, *Pueblos cautivos*, *¿Qué pasa con E.U.?* ¡Todos los libros de don Salvador Borrego! ¡Mayor aún que Vasconcelos!⁴⁸

No obstante, según el punto de vista de la novela, esto precisamente los desorienta, les hace sobreinterpretar las causalidades de los hechos. Sólo son memorias. No les permiten advertir la realidad. Sólo “el tijuanes” logra atisbar mínimamente esta contradicción: el yunque de la cultura sólo los limita. El mundo que ambos personajes –tanto Aburto y el narrador– logran “percibir no es más que el mundo permitido por la memoria”.⁴⁹ El narrador, al constatarlo mediante las acciones de Mario Aburto, se burla de sí mismo, porque, a diferencia de Aburto, en algunos momentos parece hacerse consciente de ello. El narrador comprende, en una contradicción psíquica, que todas estas lecturas les hacen tener delirios de grandeza; les hacen creer que tienen un mensaje por dar. Sólo necesitan atraer la atención del mundo. Mario Aburto tenía el *Libro de actas* y buscó la atención de los noticieros internacionales para tener la oportunidad de compartir su mensaje. “El tijuanes”, por su parte, escribió *La Neo-Constitución Mexicana*.

48 *Ibid.*, p. 86.

49 Yépez, “Hegel, pantopía y cuerpo inconsciente”, en *Figuras estéticas y fenomenología en Hegel*, p. 139.

La novela, por medio de la voz de “el tijuanaense”, alberga una mirada ambivalente. En todo el relato se burla de Mario Aburto, porque sus actos carecían de lógica. Sin embargo, en los capítulos finales, por medio de un *mea culpa*, se exhibe una admiración: no es otra que aquella de simpatizar con la valentía del magnicida. Fue el único que en el sinsentido buscó encontrar “la Neta”. Al sacrificarse, la encontró, aunque, como a todo mártir, no le sirvió de nada. La Neta quedó abierta para “el tijuanaense”, quien pudo descifrarla.

LA NETA DE UN MAQUILOCO

Si retomamos las ideas de Ricardo Piglia sobre el concepto de ficción paranoica, en *A.B.U.R.T.O* sucede un hecho fundamental, me refiero al “mensaje que me está dirigido” y a la “cancelación del azar”.⁵⁰ El relato escrito o imaginado por el narrador en gran medida busca, a su vez, descifrar las acciones y el mensaje del magnicida. Por ello, se da a la tarea de revisar, investigar o completamente imaginar los testimonios de los interrogatorios, los reportes del psicoanalista de Puente Grande, los rumores de lo ocurrido en la infancia y durante el encarcelamiento del asesino, así como la declaración firmada por un tal Mario Aburto, especialmente el *Libro de actas*. La empatía del narrador hacia Mario Aburto, más allá del apego de clase, por ambos haber sido obreros de las maquiladoras, se encuentra en que, desde la perspectiva del mismo narrador, los dos son escritores. Y al ser escritores, ambos pretenden dar un mensaje al mundo:

—¿Eres escritor? —le preguntó el agente judicial Dora Butrón, haciéndose pasar por reportera del canal 33 de Tijuana, en la supuesta entrevista que le hacían después de que Mario dijo que sólo diría la verdad ante los medios—. ¿Eres escritor?

50 Piglia, “La ficción paranoica”, en *Ricardo Piglia. Véase* <<https://piglia.pubpub.org/pub/j1pvshhb/release/1>>.

—No voy a decir —respondió al darse cuenta que no se trataba de una cadena de televisión internacional.

¡El escritor más emblemático de la frontera! ¡Disney Tula! ¡Ex México!

El más legendario que jamás dará la ciudad.⁵¹

Sus escrituras, como en un espejeo, albergan un matiz particular, ambos desean dar una revelación; ambos, siguiendo las ideas de Yépez, intentan llevar a cabo una “descripción conceptual de una visión aconceptual”. Sus escrituras no pretenden ser poéticas, al menos no solamente, sino más bien reveladoras, mucho más parecidas a las de un apóstol. Desde luego, la escritura de Mario Aburto, citada dentro de la novela, es mucho más radical en este aspecto y mucho más ilegible, tal vez enigmática de tan delirante, con grados más altos de lo absurdo que la del narrador. Tanto Aburto como “el tijuanense” deliran, pues al parecer los dos son poseídos por el mensaje cifrado que les está dirigido. Deben obedecerlo. No es tan importante el cuidado de la forma de la escritura, sino la urgencia de comunicar el mensaje. En pocas palabras, “la Neta”.

Esta situación en cuanto a la forma del relato —donde lo que se intenta no es seguir cánones genéricos literarios sino expresar la revelación— puede advertirse en cómo “el tijuanense” constantemente rompe con la verosimilitud de lo contado, es decir, sin mayor justificación narrativa se mete en la mente del magnicida, así como en la de otros personajes, mientras otras veces se advierte la técnica narrativa de un testigo de los acontecimientos, lo cual bajo las leyes estilísticas del relato canónico le impediría realizar los procedimientos mencionados: “Simplemente quiero decirles que fui a ese mitin porque quería matar al famoso Colosio. [...]. Él daba su discurso y cuando su discurso terminó comenzó la música. Al escuchar la canción me invadió una total sensa-

51 Yépez, *A.B.U.R.T.O.*, p. 193.

ción de ridículo.”⁵² Pero estas licencias narrativas se las concede “el tijuánense”, porque su objetivo principal no es contar la historia, sino encontrar el mensaje cifrado y romper con la cibernmémica literaria de la novela. En otras palabras, decir la verdad, la “preestructura”, porque los dos, tanto Aburto como el narrador, han tenido esa imagen: “Como he dicho, la imagen de la preestructura esporádicamente aparece en la psique de los individuos en quienes se ha agudizado la lucha entre enca-bezar –capitalizar– el avance de su sistematización o destruirla por completo, es decir, los poetas”,⁵³ dice Yépez en uno de sus artículos. Ambos personajes concuerdan con esta descripción.

La verdad es la preocupación de toda la obra. Esta preocupación permea incluso en otros personajes antagónicos:

«¿Qué onda? ¿Ya?» El funcionario, mientras tanto, fantaseaba que el detenido pronto sería ejecutado y sometido a peores torturas, fantaseaba que rapidito le arrancaban la lengua y él le bateaba la cabeza sin con-mi-se-ración alguna en nombre, por supuesto, de la búsqueda de la verdad, de la verdad, por fin, de ella, por fin, una verdad en tu mugre vida. Una. Aunque sea una pinche verdad, una sola, ¿me comprendes, pendejo? Una sola. Una sola bastaría. Pero nada. Ninguna. Ni una sola. Ni una. ¡Qué poca madre! Qué poquísima. Nothing, you mother fucker. Ni madres. La neta nunca la sabrás.

—Quiero solamente la verdad. Y quiero que me la cuentes bien. Bien contadita.⁵⁴

Era como si él supiera la verdadera historia de lo que había hecho este «tijuano» y lo que Mario confesaba no tuviera nada que ver con esa historia preconcebida, con esa historia cerrada.

52 *Ibid.*, p. 227.

53 Yépez, “Hegel, pantopía y cuerpo inconsciente”, en *Figuras estéticas y fenomenología en Hegel*, p. 137.

54 Yépez, *A.B.U.R.T.O.*, p. 12.

—Ya cuéntala bien, cabrón, déjate de cosas. Ya di la verdad.⁵⁵

En esta búsqueda de la verdad, existe una contradicción. Por un lado, los personajes saben la imposibilidad de encontrarla; por otro, no abandonan el deseo de descubrirla. Este deseo, combinado con la total carencia de satisfacción, ocasiona el tono delirante. Buscan engañarse. Saben que todo es una simulación, porque están atrapados en la estructura, en el sistema, en la pantopía: “el tijuánense” se burla de sí mismo por esta circunstancia. El asesino es el único con la convicción suficiente como para creer que esta verdad, transfigurada en “la Neta”, es posible de hallarse. Él la considera una posibilidad real, porque no existe el azar. Todo está controlado. El control se manifiesta cuando Aburto “entiende” que quienes controlan las cosas son los dioses que se comunican con él. “El mensaje que le está dirigido” es la decisión tomada por las deidades prehispánicas de destruir México, como castigo por permitir el ingreso del maíz transgénico al territorio nacional:

Mario decía: México va a ser destruido. ¿Cómo, Mario? Dinos cómo van a destruir a México. Va a ser destruido desde dentro, pero van a decir que fue desde fuera. ¿Y quién lo va a hacer? ¿Tú tienes contacto con las personas que son parte de ese proyecto, de este plan? No, yo formo parte del otro proyecto, de la salvación de la patria. ¿Y con quién estás aliado? ¿Quién te daba órdenes? Los dioses. México se va a venir abajo. Los dioses nos van a castigar por haber permitido esto. Nos van a castigar.

¿Cómo nos van a castigar?

Nos van a convertir en gabachos.

Los dioses. Yo me comunico con ellos. Soy su último guerrero. México va a ser carcomido desde su esqueleto.

Todo maíz será transgénico.⁵⁶

55 *Ibid.*, p. 13.

56 *Ibid.*, p. 101.

Ese mensaje cifrado, que le está dirigido, Mario Aburto intenta divulgarlo, en primera instancia, mediante una carta enviada al *Zemanario* de Tijuana, una publicación, según la novela, de las más importantes de la ciudad. El editor, al advertir lo disparatado del escrito del futuro magnicida, lo ignora. Todo esto lo narra “el tijuanaense”, haciendo énfasis en la continua paranoia de Aburto. Sin embargo, en el relato no es el único observado bajo dicho lente. Todos los personajes de la novela albergan sentimientos paranoicos similares: desde Alma Blanca y Gabriela, amantes de Mario, pasando por el Subcomandante Marcos, María Sabina, Carlos Salinas, hasta Wilhem Reich. En todos ellos reside un delirio de sobreinterpretar la realidad y tomar acciones a partir de esta hipérbole generalizada. El culmen de dicho delirio se alcanza cuando en el texto se menciona, veladamente, que Salinas ordenó asesinar a Colosio por pura paranoia. Esto último se manifiesta entrelíneas, como en una especie de lapsus, en uno de los interrogatorios, cuando aparece en mayúsculas: “FUE SALINAS [Grabación interrumpida].”⁵⁷ Sin embargo, nadie comprende lo sucedido, porque sus supuestos les impiden advertir el trasfondo, la preestructura, al provenir del sistema, de la pantopía, la repetición de la memoria, de la versión preconcebida, la cibermnésica. Es como si estuvieran atrapados en un *loop* cinematográfico, donde repiten una y otra vez las mismas ideas, los mismos comportamientos. Aburto, al asesinar a Colosio, fue el único capaz de traer abajo la “cinematografía” *kitsch*.

EL FIN DE LA HISTORIA DE MÉXICO Y LA INSTAURACIÓN DE LA PANTOPÍA

A.B.U.R.T.O es una de las novelas más sugerentes escrita en nuestras latitudes en los últimos treinta años. Por su complejidad, ha sido mal leída. En

57 *Ibid.*, p. 107.

general, se le ha considerado una obra fallida,⁵⁸ pero esto ocurre porque no se ha advertido cómo señala algo ocurrido desde el asesinato de Colosio, al menos desde la perspectiva de Yépez: la historia de México acabó con dicho acontecimiento, parece decirnos. Lo que estamos viviendo desde entonces es un post-México. Todo intento de recuperar aquello que era México, concepto consolidado a partir de los gobiernos priístas de mediados de siglo xx, no es sino una nostalgia, un *loop* cinematográfico, un objeto *kitsch*. Quizás una prueba de ello es la continua evocación, por ciertos sectores del gobierno federal, de este 2022 del pasado: no es más que un agónico intento por regresar a ese momento denominado el “milagro mexicano”. Para Yépez esto ya no es posible. La muerte de Colosio canceló la teleología de ese metarrelato de lo mexicano. La fantasía de una historia, en este caso la mexicana, requiere de un fin último, una teleología, un objetivo, siempre fantasmal, pero situado en el imaginario. Es significativo que el candidato oficial haya recibido el balazo en la cabeza –símbolo de la descapitalización del sistema– y que precisamente ese momento haya sido captado por las cámaras y transmitido millones de veces en los millones de televisores del país: es nuestro equivalente local al momento en que cayeron las Torres Gemelas.⁵⁹ En ese instante, la

58 Si lo pensamos bien, desde la perspectiva de Yépez no es tan errado el adjetivo. Siguiendo sus ensayos, podemos decir que es una novela “fallida” porque es una “falla sísmica” en el sistema literario mexicano.

59 Yépez sugiere que algunos acontecimientos históricos, sobre todo cuando son repetidos interminablemente en imágenes por los medios de comunicación, poseen la facultad de instaurar nuevas mitologías y echar abajo viejas estructuras culturales, políticas y sociales. Yépez plantea una idea interesante sobre la caída psíquica del dualismo, situación vivida en nuestros días, en especial si observamos los movimientos sociales de la erradicación de los géneros binarios, por identidades no binarias. Al parecer Yépez sugiere que esta modificación psíquica en la cultura norteamericana, y su influencia en todo el mundo, pudo haber tenido su origen simbólico cuando se vieron caer dos torres, dos pilares del poder global. Retomo una cita previa en este texto, de la página 13: “No sería extraño, digamos, que percibir dos torres gemelas caer –y que hasta entonces ni siquiera se sospechaba podrían ser objeto de un ataque o venirse abajo en cuestión de unos pocos instantes–, no sería raro, decía, que contemplar esa imagen hiciera emerger en muchos individuos –sobre todo, en aquellos especialmente vulnerables, sensibles– el temor o sensación de derrumbe de sus propias preestructuras binarias rígidas.” Extrapolando, a partir de la lectura de A.B.U.R.T.O, pienso que la imagen del magnicidio de Colosio fue la clausura del orden

historia de México dejó de estar encadenada a un proceso que llevaba a un fin último para convertirse en acumulación de imágenes, acciones, hechos, una especie de agonía por recuperar el control de antaño. La estructura fue vislumbrada y la grieta no ha podido cerrarse. Recuperó una idea más de Yépez al respecto:

¿Qué es la historia? Las imágenes conectadas por la macroagonía. ¿Qué es la pantopía? El haber elegido volver a las imágenes, dentro de la muerte, el haber elegido permanecer entre ellas y tomar tales fantasías retrospectivas como realidades remezclables. Si la historia es el recorrido por la pasarela de las imágenes finales, la pantopía es el *loop* estacionario, la fijación con las peores de tales imágenes, aquellas en que el dolor es tapado con la hegemonía, aquellas en que la cibernmémica no quiere ceder su lugar a la desintegración completa.⁶⁰

Desde entonces, México ha dejado de ser un proceso en el tiempo para volverse una acumulación en el espacio. Somos el país frontera: aquí todo se acumula, en la expectativa de alcanzar los Estados Unidos, hecho que por el muro fantasmático nunca ocurrirá. La acumulación seguirá creciendo, como una especie de yonque, basurero de la cultura mexicana. Mientras tanto, en lo político estamos encerrados en esa repetición, estamos en la fijación de las peores imágenes de aquella agonía. Esas imágenes que todavía no nos permiten desintegrarnos como país, son cada vez más dolorosas, por inalcanzables. Ese es el trasfondo de *A.B.U.R.T.O.* y en general de la obra estética y literaria de Heriberto Yépez.

social y político del priísmo. Ese brutal balazo en el imaginario mexicano derrumbó por completo la idea de tener un orden político similar al del partido hegemónico, pues significó simbólicamente un fuerte golpe para el esquema del presidencialismo, del hombre único. Existen tentativas por reinstaurarlo, pero a nivel social ya no ha sido posible; más bien se trata de una nostalgia, de un deseo irrealizable y doloroso. Al menos estas ideas surgen desde la lectura de la obra de Yépez.

60 Yépez, "Hegel, pantopía y cuerpo inconsciente", en *Figuras estéticas y fenomenología en Hegel*, p. 144.

LAS CRÓNICAS DE SYLVIA ARVIZU: HUMANIZACIÓN Y ENUNCIADO ÉTICO DESDE LA CÁRCEL

ELSA LÓPEZ ARRIAGA

RUBY ARAIZA OCAÑO

Porque una crónica (un documental) debe ser mejor que la realidad. Su orden o aparente caos, su estructura, su técnica, sus citas, la presencia de su autor tienen que comunicar el sosiego que la realidad no sabe transmitir: lo he entendido por ti, lector, que ahora, a tu vez, lo entiendes.

JORGE CARRIÓN, “Mejor que real”,
en *Mejor que ficción. Crónicas ejemplares* (2012)

ENTRE LAS VERTIENTES DEL PERIODISMO LITERARIO, la crónica es un género que, si bien no es nuevo, ha interesado a escritores de este tiempo, por las posibilidades temáticas y narrativas que posee. Las características de la crónica literaria permiten, como bien destaca Correa Soto, que “el recuento cronológico de los hechos, el punto de vista subjetivo, el enfoque original y la libertad expresiva del autor”¹ den la posibilidad de contar una historia, basada en hechos reales, desde un punto de vista en específico. Dicho punto de vista concede el adjetivo de literario al género en cuestión. He ahí también la parte creativa, propia de la subjetividad de la que habla Correa Soto. También Escobar aporta un importante significado sobre dicho género: “La inmediatez del hecho real era contado con las técnicas de la novela. Un verdadero oxímoron, porque la novela remite a lo ficticio, a lo ‘inventado’, mientras que el

1 Carlos Mario Correa Soto, *La crónica reina sin corona: periodismo y literatura, fecundaciones mutuas* (Medellín: Fondo Editorial Universidad EAFIT, 2011), p. 71.

periodismo remite a la realidad inmediata, demostrable, comprobable.”² Así, la crónica es un espacio de creación narrativa que, desde los modernistas –verdaderos precursores del periodismo literario, según Susana Rotker y Tomas Eloy Martínez–,³ ha trascendido como género en Hispanoamérica y México. Escobar también menciona que, desde finales del siglo XIX, los mismos escritores

se despojaban [...] del prejuicio de que la crónica como escritura de la inmediatez y lo fugaz era un género menor (excluido por la crítica literaria) y por el abordaje de temas y problemas considerados marginales por la cultura dominante (excluidos por los medios de la prensa), carecía de trascendencia estética y de interés para la opinión pública, por tanto, era algo que no perduraría.⁴

La historia de la literatura muestra que la crónica ni es un género inferior ni uno con poca trascendencia.⁵ Por el contrario, durante el siglo XX en México hubo una importante producción cronística por parte de

2 Froilán Escobar, “El hecho y el hechizo juntos en la crónica”, en *Teoría y praxis* (Soyapango, Universidad Don Bosco, 2017), núm. 31, p. 30.

3 Carlos Mario Correa Soto menciona, en su libro *La crónica reina sin corona. Periodismo y literatura, fecundaciones mutuas*, lo siguiente sobre la investigación de Susana Rotker: “El eje del análisis de Rotker –aclara Tomás Eloy Martínez en una breve introducción al libro que divulga el estudio– pasa, más que por un inventario de autores y lenguajes, por la revelación de que la crónica estaba ya en los orígenes de la gran tradición literaria latinoamericana, al establecerse durante el modernismo como un género en sí mismo, ‘hermano de sangre de la poesía y de la ficción’. El estudio de la profesora Rotker reconstruye la evolución de la crónica como un género específico de América Latina, ‘que permite la profesionalización del escritor y crea una nueva forma de narrar, mucho antes de que Tom Wolfe, Norman Mailer y Truman Capote lo difundieran con el nombre de Nuevo Periodismo.’” Correa Soto, *La crónica reina sin corona: periodismo y literatura, fecundaciones mutuas*, p. 77.

4 Escobar, “El hecho y el hechizo juntos en la crónica”, en *Teoría y praxis*, núm. 31, p. 30.

5 Sara Sefchovich, en su artículo “Cronistas del fin del siglo XX”, aclara que “encontramos crónicas desde la Conquista española, durante las tres centurias de la Colonia y en los siglos XIX, XX y XXI, es decir, en todos los momentos de la historia de México, tanto los de la estabilidad como los de crisis”. Sara Sefchovich, “Cronistas de fin del siglo XX”, en *Textos híbridos* (Santiago de Chile, Universidad Adolfo Ibáñez, 2015), núm. 4, p. 1. Véase <<https://textoshibridos.uai.cl/index.php/textoshibridos/%20article/view/42>>.

escritores como Salvador Novo, José Revueltas, Elena Garro, Carlos Monsiváis, Elena Poniatowska, Cristina Pacheco, Juan Villoro, por mencionar algunos. Y más tarde, en el siglo XXI, Fernanda Melchor o Carlos Sánchez. Todos ellos, mediante sus crónicas, trataron de reflexionar sobre temas cotidianos y nacionales, con el afán de mostrar al mundo otra perspectiva sensible sobre las adversidades del momento. Así, en el marco de la crónica literaria del México del siglo XXI encontramos a una autora del norte, Sylvia Arvizu, quien con sus crónicas busca, más allá de mostrar la realidad inmediata, humanizar a unos personajes que cumplen condenas dentro de un reclusorio.

Sylvia Arvizu nace en Hermosillo, Sonora, en 1978. En 2006, fue arrestada y cumplió condena durante quince años. Desde la cárcel, escribe y publica cuatro libros, los cuales compilan una serie de crónicas que muestran el mundo cerrado de la cárcel: *Breve azul* (2008), *Colibrí* (2010), *Mujeres que matan* (2013) y *Las celdas rosas* (2018). Los dos últimos recibieron el primer lugar en el Concurso Interpenitenciario de Literatura “José Revueltas” y en el Concurso del libro sonoreño género crónica, respectivamente. En el ejercicio de escritura de Sylvia Arvizu, la hibridez genérica de la crónica asume una forma de construir la memoria, de relatar y complejizar las historias de cada día y de dar voz protagónica a personajes invisibilizados y con estigmas. Por ello, nos proponemos una lectura de la crónica de Arvizu a trasluz de su impronta en común: una mirada crítica que pone en crisis las formas de percibir el entorno, pero que también relativiza, en sus discursos diseminados y lecturas fragmentarias de lo cotidiano, cruciales ejes éticos a partir de los distintos modos de violencia permanente, la discriminación o la dicotomía víctima/victimario. Nos interesa detenernos en los mecanismos de apropiación y percepción de un recorrido existencial, en cuyas cartografías las voces femeninas irrumpen desde la periferia y, en consecuencia, develan los matices de abuso y desigualdad persistentes. La escritura de estas crónicas durante el presidio no sólo está atravesada por la autofiguración de la autora, pues las historias de las

demás conforman su propio relato de vida e implican también una coyuntura política, social, cultural y humana.

Si pensáramos en integrar a Arvizu a una tradición cronística latinoamericana y mexicana, tendríamos que conectar el conflicto ético del origen y creación de sus crónicas con el *nuevo periodismo*.⁶ No es necesario ir más atrás metodológicamente, porque, aunque en esencia dicho género conserva ciertas cualidades estilísticas desde las crónicas de Indias, la posibilidad de su retórica difiere significativamente en sus diferentes momentos, los cuales, según Claudia Darrigrandi son tres: “El de la crónica escrita por los cronistas de Indias, el de aquella de corte modernista desarrollada en el cambio de siglo del XIX al XX y el de la

6 Si bien las crónicas de Arvizu son mayormente literarias se emparentan con la literatura de no-ficción que surge a mitad del siglo XX, sin dejar de lado aquellas que fueron de origen modernista. La confluencia de estrategias periodísticas y literarias dentro de un texto se convierten en una tendencia, la cual adquiere diferentes nombres desde ese momento: por ejemplo, *nuevo periodismo* o *periodismo literario*, categorías que se usan para englobar a todos los textos con estas características. Y están los subgéneros, como la novela documental, novela de no-ficción, novela reportaje, crónica periodístico-literaria, crónica narrativa o crónica literaria. Tom Wolfe, en su libro *El nuevo periodismo*, menciona algunas características que han forjado una especie de tradición de este tipo de literatura: “Las facetas más importantes que se experimentaban en lo que a técnica se refiere, dependían de una profundidad de información que jamás se había exigido en la labor periodística. Sólo a través del trabajo de preparación más minucioso era posible, fuera de la ficción, utilizar escenas completas, diálogo prolongado, punto de vista y monólogo interior. Con el tiempo, yo y otros fuimos acusados de «meternos en la mente de los personajes»... ¡Pero sí de eso se trataba! Para mí esto era un timbre más que el reportero tenía que pulsar.” Tom Wolfe, *El nuevo periodismo* (Barcelona, Anagrama, 2000), p. 35. Estas palabras de Wolfe demuestran que desde ese momento otro tipo de periodismo se estaba haciendo, pero también otro tipo de literatura, sobre todo cuando habla del punto de vista, esa fuerza subjetiva que, además de mostrar ciertos hechos, estructura por escenas, intercala diálogos y da sentido a una trama. En el caso de la crónica también se utilizan estas técnicas, pues según Patricia Poblete Alday, “enfoca desde un punto de vista propio y original. El yo del cronista siempre está presente [...] antes que como pronombre. En consecuencia, y en oposición a lo que se sucede en el periodismo informativo, en la crónica narrativa es dable distinguir al autor (persona) del narrador (entidad textual)”. Patricia Poblete Alday, “Crónica narrativa contemporánea: enfoques, deslindes y desafíos metodológicos”, en *Literatura Mexicana* (Ciudad de México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2020), vol. 31, núm. 1, p. 135. Es lo que sucede con Sylvia Arvizu cuando asume el rol de entrevistadora, dentro del relato, para inquirir cuidadosamente en las respuestas de sus interlocutoras.

que se publica actualmente.”⁷ La diferencia entre estos tres momentos es lo que motiva la inmediata conexión de las crónicas de Arvizu con las que se publican actualmente, y que, a su vez, tienen su antecedente en el *nuevo periodismo*. La misma Darrigrandi afirma, siguiendo a Jorge Carrión, que, así como los modernistas no recuperan las crónicas de Indias, “no todos los autores contemporáneos se sienten herederos de sus antecesores del fin de siglo. En cuanto al tercer momento, éste corresponde a la generación que se identifica bajo lo que conocemos como *nuevo periodismo* o *periodismo narrativo*. [...]. Uno de los problemas que encontramos es que entre estos tres momentos, salvo algunas identificaciones menores, no parece haber mayor conexión, sino más bien silencios de cada uno con respecto a los otros”.⁸ Dichos períodos nos dan una pauta para identificar cuáles fueron los momentos más trascendentales del género en cuestión, por lo que conviene hacer la siguiente reflexión: la crónica atesora una función sociocultural importante; ha tenido sus lectores y ha mostrado caras de la verdad en momentos de crisis. De ahí que, aludiendo a los tres momentos que menciona Darrigrandi –es decir, el supuesto descubrimiento de América, el cosmopolitismo del cambio de siglo, del XIX al XX, y los posteriores acontecimientos sociopolíticos: dictaduras, desapariciones forzadas, asesinatos en serie, etc.–, la crónica se haya convertido en una necesidad, por la urgencia de contar, de decir o incomodar lo que la historia tardará años en explorar, pues, como dice Monsiváis, “una de las funciones de la crónica [es la] anticipación de la historia”.⁹

Hay otras escritoras de crónicas en Hispanoamérica que publican recientemente, como las argentinas Leila Guerreiro y María Campos, la

7 Claudia Darrigrandi, “Crónica latinoamericana: algunos apuntes sobre su estudio”, en *Cuadernos de literatura* (Bogotá, Editorial Pontificia Universidad Javeriana, 2013), vol. 17, núm. 34, p. 124.

8 *Ibid.*, pp. 124-125.

9 Carlos Monsiváis, “Prólogo. Y llegaron los aztecas que venían de Aztlán al lago de Tenochtitlan, y aguardaron los signos de la profecía, y allí junto al nopal y el águila y la serpiente, ya los esperaba una muchedumbre de reporteros y cronistas”, en *A ustedes les consta. Antología de la crónica mexicana* (México: Era, 2006), p. 16.

venezolana Liza López o la peruana Gabriela Wiener. Arvizu podría unirse, fácilmente, a la tradición cronística escrita por mujeres, la cual se ha ido construyendo desde Alfonsina Storni.¹⁰ En México, dicha tradición la siguen escritoras como Elena Poniatowska, Elena Garro, Cristina Pacheco, por mencionar algunas. Esta última publicó el libro *La última noche del "tigre"* (1987), un texto en el que, según Sabrina Gómez Madrid, "uno sabe de antemano que se está enfrentando a un universo descriptivo, pero a la vez interpretativo, de lo que es una parte importante de México en la actualidad, donde los géneros periodístico y literario se entrelazan para formar un tipo de lenguaje mucho más rico, que invita al análisis profundo de los fenómenos que lo circundan, forman, construyen, nuestra cotidianidad".¹¹ Gómez Madrid podría estar describiendo *La noche de Tlatelolco* (1971) o el periodismo activista de Elena Garro, así como las crónicas de Laura Castellanos o las de Fernanda Melchor, en *Aquí no es Miami* (2013), y las de Sylvia Arvizu. Lo que tienen en común es la confluencia de los géneros –literarios y periodísticos–, los cuales se abren paso para contar no solamente las dificultades que representa ser mujer en México, sino también la de todos los marginados y oprimidos.

Para encauzar las crónicas de Arvizu en el panorama mexicano, hay dos maneras de hacerlo: por un lado, vincularla con las plumas femeninas desde la crónica latinoamericana, como Storni, y desde la de sus connacionales, como Elena Poniatowska, Cristina Pacheco y Fernanda Melchor; por otro lado, la estructura de sus crónicas, que conectan con la producción del nuevo periodismo y el periodismo literario.

En distintas entrevistas, Sylvia Arvizu alude a su escritura, considerándola un medio capaz de salvarla de su propia realidad, de ayudarla

10 Alfonsina Storni, *Nosotras... y la piel. Selección de ensayos de Alfonsina Storni*, comp. de Mariela Méndez, Graciela Queirolo y Alicia Salomone (Buenos Aires: Alfaguara, 1998).

11 Sabrina Gómez Madrid, "La última noche del 'tigre'", en *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales* (Ciudad de México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1988), vol. 34, núm. 132, p. 181.

a atravesar el infierno, de permitirle respirar. Según revela en entrevista con Mixar López, se aferra a las letras porque le construyen alas y le ofrecen el cobijo para recuperarse de sus heridas más graves, pues “la literatura sana, enriquece, abraza, comprende. Acompaña”.¹² Si ese resguardo fue la génesis de su oficio, con la práctica de la palabra escrita agudizó su capacidad de observar su contexto, disciplinó su mirada crítica y compuso un ejercicio para comprender la vertiginosa realidad carcelaria, tal como asegura Carlos Sánchez: “Unas veces violento, otros días con ternura, el mundo ahí le arranca desde la entraña las palabras para construir historias. Las cuenta para sobrevivir.”¹³ No extraña, por tanto, su interés persistente en la escritura de crónicas como mecanismo para poner en discurso una búsqueda y una mirada conscientes de tratar de aprehender, entender y cuestionar su entorno.

SER Y ESCRIBIR EN LA PERIFERIA: CLAVES DE UNA POÉTICA

Si bien para Juan Villoro en la crónica “la intervención de la subjetividad comienza con la función misma del testigo”,¹⁴ en las crónicas de Arvizu la subjetividad participa de una dinámica singular, signada por el espacio de enunciación y la experiencia compartida, es decir, como la autora comparte la misma posición carcelaria, periférica, de las protagonistas de sus historias, su “intento de darles voz a los demás”¹⁵ –impulso esencial de la crónica– modera la pérdida natural de la palabra testimonial y articula la verdad ajena con la historia personal. En esta lógica, mirada, voz y vivencias de la cronista constituyen los alcan-

12 Mixar López, “Sylvia Arvizu: La literatura es respirar”, en *Los Angeles Times* (Los Angeles, California Times Publications, 2021). Véase <<https://www.latimes.com/espanol/vida-y-estilo/articulo/2021-11-15/sylvia-arvizu-la-literatura-es-respirar>>.

13 Carlos Sánchez, “Prólogo. Mujeres que matan y aman”, en Sylvia Arvizu, *Mujeres que matan* (Monterrey: Nitro/Press, 2013), p. 14.

14 Juan Villoro, “La crónica, ornitorrinco de la prosa”, en *La Nación* (Buenos Aires, 22 de enero de 2005). Véase <<https://www.lanacion.com.ar/cultura/la-cronica-ornitorrinco-de-la-prosa-nid773985/>>.

15 *Loc. cit.*

ces de experiencias individuales conjugadas en la colectividad. De tal modo, la mirada subjetiva establece una ruta de dos sentidos: por un lado, trasciende lo individual para conectar con un interés colectivo, esto es, la mirada del *yo* cambia su punto de enfoque de sí mismo al mundo, y así hace ver los recovecos oscuros de las historias; por otro lado, los testimonios de sus crónicas revelan el posicionamiento y el relato personal de la autora, y así la historia del *yo* se reconstruye en el centro de la colectividad, como una misma voz. Los textos de Arvizu se cifran como portadores de una voz colectiva perdida o negada, con la intención de hablar de aquello que no se ha dicho. En este sentido, el posicionamiento de la autora es relevante, porque dota de vigor y trascendencia su trabajo de escritura, mucho más al considerar la enunciación subjetiva de sus crónicas, en las cuales se perciben los cruces entre vida y obra, no en el afán de justificarlos mutuamente, sino para poner de relieve una composición significativa, articulada metonímicamente.

Conviene considerar, junto con Jérôme Meizoz, la noción de postura de autor. Desde las explicaciones del teórico, esta idea articula la interacción entre tres distintas esferas: la obra del escritor, su participación en la esfera pública y sus textos autobiográficos. A partir de ahí, el ámbito discursivo y el comportamental constituyen la postura autorial o bien “la manera mediante la cual un autor se posiciona singularmente, dentro del campo literario, al elaborar su obra”.¹⁶ En el caso de Arvizu, este posicionamiento es fundamental, pues determina tanto los puntos de vista ético, crítico y político de sus crónicas como el espacio de enunciación del *yo* convertido en pluralidad. La autora dio sus primeros pasos en la escritura al poco tiempo de iniciar su reclusión en el Centro de Readaptación Social (Cereso) de Hermosillo, Sonora. Ahí sus muchas páginas escritas fraguaron los cuatro libros de crónicas con los cuales

16 Jérôme Meizoz, “Aquello que le hacemos decir al silencio: postura, *ethos*, imagen de autor”, en Juan Zapata (comp.), *La invención del autor. Nuevas aproximaciones al estudio sociológico y discursivo de la figura autorial* (Colombia: Universidad de Antioquía, 2014), p. 89.

fue situándose en la escena literaria, sobre todo después de ganar el primer lugar del Concurso del libro sonoreense, en 2017,¹⁷ con *Las celdas rosas*. Aunque antes había obtenido en varias ocasiones los primeros premios del Concurso Interpenitenciario de Literatura “José Revueltas”, el Concurso del libro sonoreense significó la oportunidad de forjarse como autora más allá de las fronteras del penal.

Más allá del relato de la experiencia, la autora apuesta por construir una autofiguración con referencia a una identidad que ocupa desde un espacio periférico. Arvizu lo hace evidente en el ordenamiento y cuidado de su libro *Mujeres que matan*. Esta edición recopila las crónicas de su primer libro *Breve azul*,¹⁸ de *Mujeres que matan*, e incluye otra

17 En 2021, la autora ganó por segunda vez el Concurso del Libro Sonoreense, nuevamente en el género crónica, con su libro *Morir de tiricia y carcelazo*, escrito ya en libertad –y de reciente publicación. Este segundo reconocimiento resultó crucial en el proceso de legitimación de la escritura de Arvizu al interior del campo literario que la define, en especial porque este último libro recupera los tópicos fundamentales de la singularidad y diferencia de su postura, que han activado su visibilidad como autora: la cárcel y la muerte. Ambos triunfos en los concursos sugieren una ratificación más allá del enunciado personal –esto es, que Arvizu se considere escritora– o de sus premiaciones al interior del sistema penitenciario. Recordemos que, para iniciar el proceso de consolidación discursiva del escritor, José-Luis Díaz considera necesaria la participación de otros enunciados y regímenes: “Lo mejor para llamarse escritor es, sin duda, hacerse llamar escritor por otros.” José-Luis Díaz, “Las escenografías autoriales románticas y su ‘puesta en discurso’”, en Aina Pérez Fontdevila y Meri Torras Francés (comps.), *Los papeles del autor/a. Marcos teóricos sobre la autoría literaria* (Madrid: Arco Libros-La Muralla, 2016), p. 165. Justamente, las distinciones fueron una manera de ponerse a prueba, traspasar los límites de la autovalidación y obtener la confirmación de una entidad e individuos legitimadores. Así lo confiesa la autora en entrevista con Selene Ramírez García: “Quería convencerme a mí misma de que mis letras no estaban tan descabelladas, que lo que yo escribía funcionaba. Finalmente decidí que debía salir de mi zona de confort y ponerme a prueba con los escritores que se dedican de manera profesional a la escritura, que se consagran al oficio de las letras.” Selene Ramírez García, “Las celdas rosas o el poder libertario de las letras: Entrevista a Sylvia Arvizu”, en *Tierra Adentro* (Ciudad de México, Fondo Editorial Tierra Adentro, 2019). Véase <<https://www.tierraadentro.cultura.gob.mx/las-celdas-rosas-o-el-poder-libertario-de-las-letras-entrevista-a-sylvia-arvizu/>>.

18 Llama la atención que el libro fue publicado por La Cábula Ediciones, una propuesta editorial independiente impulsada por el escritor Carlos Sánchez. El sello procuró abrir el espacio de publicación a textos escritos por convictos de los Centros de Readaptación Social de Hermosillo, Sonora, que participaban en los talleres literarios dirigidos por Sánchez, entre ellos Rubén López Delgado, Fernando Aristeo Valencia Campoy y Sylvia Arvizu, cuya escritura ha conseguido mayor resonancia y recono-

crónica titulada “Prófuga”.¹⁹ La incorporación de este texto motivó un cambio en la disposición de las crónicas de *Breve azul*: primero, la edición incluyó un apartado con el mismo título de la crónica inédita, donde se incluyen otros tres textos que antes formaban parte de *Breve azul* –“Parió la liona”, “Hermanas” y “Numeralia”–; segundo, la sección “Breve azul” reúne nueve crónicas –a diferencia de las doce de la edición de 2008–, con alguna mínima variante en su sucesión. Esta decisión editorial de Arvizu resulta imprescindible porque la elección, el orden y la enunciación de los textos dan cuenta de un complejo entramado que condicionará los mecanismos discursivos críticos y personales puestos en juego y, en consecuencia, la manera de la autora de asumirse en un entorno sociocultural específico. Si, como señala Meizoz, “toda tonalidad narrativa sigue una codificación retórica y produce una cierta imagen del enunciador”,²⁰ la autora construye su postura mediante ciertas marcas discursivas que, en su artificio, ponen a la vista una serie de imaginarios autofigurativos, fundamentales para demarcar su identificación con un contexto periférico: la cárcel. Estas dinámicas, en vínculo con el proyecto editorial implicado en la publicación de *Mujeres que matan*, impelen a pensar en el orden de las “escenografías autoriales”. Siguiendo la lógica de la propuesta de José-Luis Díaz, consideraremos el concepto en tanto remite a las operaciones elaboradas en el marco de una puesta en escena del *yo*. Con esto, voltea la mirada hacia aquellos rasgos a través de los cuales “un virtual ‘sujeto de literatura’, pueda señalarse como escritor, posicionarse también como tal, otorgándole los

cimiento. Precisamente, el proyecto editorial se sostenía en restituir la voz de quienes se encontraban en una posición marginal, para darles la oportunidad de transgredir esa misma condición. En este sentido, queda claro que cuando Arvizu se posiciona de un modo específico, y por primera vez dentro del campo literario, lo hace también en concordancia con una estrategia editorial.

19 Este texto, con el subtítulo “Thriller psicológico de una mujer huyendo de la ley”, se publicó en 2010, en la revista *Replicante*. Véase <<https://revistareplicante.com/profuga/>>.

20 Jérôme Meizoz, *Posturas literarias. Puestas en escena modernas del autor* (Bogotá: Universidad de los Andes, 2015), p. 21.

atributos de la función y, a la vez, definirse como un escritor de cierto tipo”²¹ y en esa medida “existir en el campo visual de la literatura”.²² Así, la autofiguración –o bien ese acto de “otorgarse los atributos”–, en el caso de Arvizu, es mediada por las estrategias escriturales de un discurso cuyo afán es estético, crítico y ético. Por lo mismo, su postura no se limita a una toma de atributos en el campo cultural; también se presenta como una actividad de escritura, lo cual supone la elección de un género y un estilo literarios.

Arvizu abre la edición de *Mujeres que matan* con la crónica “Prófuga”, un texto de clara nota autobiográfica. En ella, la autora recupera, tejida con detalles de su vida familiar y personal, la historia de los meses durante los cuales recorre las carreteras del norte de México –huyendo de la ley, después de cometer un delito–, para buscar refugio con una de sus tías en Estados Unidos. Los indicadores y estrategias autobiográficas de esta crónica hacen de su ejercicio escritural un movimiento pendular entre referencialidad y artefacto literario y apuntan hacia un inicial gesto autofigurativo: la fugitiva, culpable, temerosa.

En la codificación retórica del texto autobiográfico, Meizoz encuentra un valor fundamental para precisar la postura autorial, porque “selecciona, en la biografía del autor o en su particular visión del mundo, los valores y los hechos que deben ser destacados en una suerte de ‘fábula biográfica’”.²³ Por tanto, la relevancia de una elección consciente de hechos específicos en el trayecto vital de un autor despliega la construcción de sí mismo y enmarca el lugar de su toma de postura. De ahí la poco arbitraria decisión de Arvizu de proponer como punto de arranque, para la edición de su serie de crónicas, la coyuntura de su pérdida de libertad. La autora toma una postura de manera intencional para incluirse en la singularidad; deviene el rostro de una serie de operacio-

21 Díaz, “Las escenografías autorales románticas y su ‘puesta en discurso’”, en Pérez Fontdevila y Torras Francés, *Los papeles del autor/a. Marcos teóricos sobre la autoría literaria*, p. 156.

22 *Ibid.*, p. 157.

23 Meizoz, *Posturas literarias. Puestas en escena modernas del autor*, p. 21.

nes simbólicas, con la intención de poner de frente una verdad dicha desde la diferencia: aquello que no puede o no debe decirse. Y no sólo eso. Cuando asume la toma de palabra desde un lugar periférico concreto, da cuenta de una escenografía autorial de enorme potencia política, demarcada por la figura de lo “anormal”, lo problemático en términos jurídicos y morales. Arvizu rompe, pues, la voluntad de silencio desde un proceso autofigurativo constituido por su propia experiencia, a manera de oposición.

“Prófuga” se desenvuelve en un desarrollo progresivo, desde un estado de libertad hasta el temor e impotencia de la aprehensión. En este trayecto de algunos meses, el *yo* se pone por escrito, a manera de apropiación y percepción de su existencia, articulada con los dominios culturales y sociales. Reconoce: “Tuve que decirle que mi piel se estaba abriendo por el ácido que horas antes cayó sobre mí. Tuve que decirle que huía de la policía. Tuve que decirle que acababa de cometer un delito.”²⁴ Si asumimos que esta es la signatura de la crónica, queda clara la relación que establece la autora con el exterior, mediante una noción renovada de la experiencia personal. Así, los enunciados críticos respecto a la realidad, denotada en una continua desproporción en el empleo de recursos legales y discursivos, parecen trascender las fronteras de lo meramente autobiográfico para dar cuenta de experiencias ilimitadas e incompletas. La voz de la cronista deja de ocuparse de narrar los hechos para poner su atención en “decir” las cosas:

Yo iba conduciendo un auto en la salida del *freeway* cuando un helicóptero y tres camionetas me obligaron a estacionarme. Con una fotografía de mi rostro tamaño póster me abordaron y tras una serie de preguntas fui esposada y trasladada al consulado, luego a la oficina de migración y a la del FBI. La Interpol también me entrevistó y de ahí fui entregada a la AFI en Nogales, Sonora. No voy a olvidar nunca el rostro de quien dijo

24 Arvizu, *Mujeres que matan*, p. 22.

llamarse Marshal García, quien me capturó. Se burló de mí durante todo el viaje a México creyendo que no entendía inglés e hizo comentarios sarcásticos sobre mis cicatrices y mi persona.²⁵

En “Parió la liona”, la autora muestra, también en un texto de tinte autobiográfico, su posicionamiento definitivo, vinculado con el carácter topológico de su enunciación o, como lo dice Díaz, “los *lugares concretos de toma de palabra*, de puesta en acto del discurso”.²⁶ Tal toma de palabra surge con una posición asumida del escritor desde lugares concretos, los cuales se definen siempre a partir de un centro. En el caso de Arvizu, la toma de palabra opera “fuera” de la centralidad social –con sus implicaciones legales, políticas, geográficas, etc.– y, al mismo tiempo, “dentro” de su campo cultural –baste tomar como ejemplo sus premios y publicaciones– y del género al cual se adscribe su escritura. Incluso con esos movimientos, el caso de Arvizu no deja de ser una “extrañeza”, si sigue leyéndose desde la normalidad social.

“Parió la liona” inicia cuando Arvizu entra a la prisión: “Delante de mí, con la vista borrosa, sólo alcanzo a ver las botas bañadas en tierra de la celadora que me custodía mientras caminamos hacia el interior del área femenil del penal.”²⁷ Ese paso hacia los confines de la penitenciaría afianza, a su vez, la singularidad de su toma de postura en una situación paratópica concreta. Volvamos a Díaz²⁸ para reconocer en la *paratopía*

25 *Ibid.*, p. 28.

26 Díaz, “Las escenografías autorales románticas y su ‘puesta en discurso’”, en Pérez Fontdevila y Torras Francés, *Los papeles del autor/a. Marcos teóricos sobre la autoría literaria*, p. 160.

27 Arvizu, *Mujeres que matan*, p. 29.

28 José-Luis Díaz sigue la estela de Dominique Maingueneau respecto del análisis del discurso. Así, recupera nociones como la de topología y la de paratopía, a fin de definir la correlación entre el acto enunciativo y el lugar social del habla. Según explica Maingueneau, el lugar de enunciación tiene un vínculo inevitable con el tono y las temáticas de una obra, tanto en términos sociales como discursivos. En *Le contexte de l'œuvre littéraire. Énonciation, écrivain, société* (1993), Maingueneau apunta el carácter inestable de la paratopía, pues opera en una dinámica de ausencia y presencia o bien de negociación entre lugar y no-lugar, es decir, se configura de igual manera en el plano de lo real como en el de lo simbólico. Desde ahí, para

la exterioridad en relación con la norma, un grupo o espacio social. Según el teórico, ésta sería la necesidad del autor “de se localiser dans un espace *para*: à côté, hors de, *out*, à distance donc d’un centre idéal et d’une norme, d’un *in* imaginaire –espace *construit*, représenté mentalement, mais qui se donne aussi des localisations dans l’espace social concret”.²⁹ La propuesta de Díaz es significativa para comprender la posición de Arvizu en todas sus crónicas, porque resulta evidente la asociación de su discurso con el lugar que ocupa. En esta línea, entonces, Arvizu configura en su discurso un mecanismo soportado, por un lado, por la definición del nexo entre voz y escritura, su posición enunciativa, la elección genérica y estilística y el marco contextual, crítico y político de su posición y, por otro lado, por el lugar real y simbólico en su toma del habla. Mientras la crónica avanza, la autora abandona los ejes de la anécdota para tejer con su historia personal una reflexión crítica respecto al sistema resquebrajado y a las instancias judiciales disfuncionales: “Respiro hondo y me dice, a lo mejor ‘orita te vas, a lo mejor te quedas [...]’. Yo corro detrás de la celadora que me lleva a enfrentarme con mi destino, ese destino que me espera detrás de un escritorio que trabaja de lunes a viernes en horario de oficina.”³⁰ La crónica deriva a un notorio tono de integración: el yo abandona su posición de sujeto singular para empezar a reconocerse en lo “otro”, en “las otras”, y portar las marcas de la colectividad. La representación de la autora es, asimismo, sociológica.

Con estos textos, se percibe una transición muy evidente, por un lado, en los mecanismos de toma de posición de la autora, al integrarse

Díaz la paratopía se articula con la dimensión escenográfica de lo espacial y de lo discursivo.

29 “de ubicarse en un espacio *para*: al lado, fuera de, *out*, a distancia con respecto a un centro ideal y a una norma, de un *dentro* imaginario –espacio *construido*, representado mentalmente, pero que también se da en los límites del espacio social concreto.” José-Luis Díaz, “Paratopies romantiques”, en *Contextes. Revue de sociologie de la littérature* (Bélgica, Université de Liège, 2013), núm. 13, párrafo 6. Véase <<https://journals.openedition.org/contextes/5786>>. La traducción es nuestra.

30 Arvizu, *Mujeres que matan*, p. 34.

paulatinamente a una comunidad arrojada de los lindes de la sociedad: la cárcel; por otro lado, en su autofiguración, que deja de lado lo temeroso y culpable para configurarse en la aceptación de lo periférico, anormal y proscrito. Reparar en estas crónicas supone remitir a una época clave de transformación para la autora y su propuesta de escritura. Si bien a lo largo de sus libros se encuentran muchos textos autobiográficos,³¹ los recuperados en la primera parte de la edición de *Mujeres que matan* tienen una relevancia sobresaliente, no sólo porque se trata de una resolución lúcida de la autora, sino por su manera de instaurar el lugar concreto de la toma de palabra, de acuerdo con un tránsito hacia la periferia y la asunción, como propio, de ese ámbito, esa escenografía imaginaria y simbólica, para situarse en el lenguaje y en el instrumento genérico. De tal suerte, siguiendo a Díaz, el dispositivo paratópico se refuerza con otros que lo confirman y que otorgan a la autora un papel determinado en cuanto a un espacio social concreto.

MÁS ALLÁ DE LA PRISIÓN: RESTITUIR EL LADO HUMANO DE LAS HISTORIAS

La prisión constituye una función transformativa para los individuos. La consigna es tajante, sin puntos medios ni matices. Al disponer por completo de la libertad y el tiempo –sueño, alimentación, actividades, esparcimiento, etc.–, el sistema penitenciario puede quebrantar y anular al ser humano. En el interior de ese espacio concreto, las crónicas de Sylvia Arvizu descubren las tonalidades y gradaciones de la naturaleza humana

31 Además del funcionamiento del *yo* como pluralidad, propuesto por Arvizu, conviene recordar que las crónicas no renuncian a su cariz autobiográfico, incluso si se cede la palabra a otras voces protagónicas. En esta lógica, se trata de una escritura del *yo* siempre presente, que se anuncia y deja ver detrás de los protagonistas, sueños e ilusiones. En cada una de las postales que se reúnen en los libros de Arvizu, la mirada de la autora es fuerte y sólida. En la mayoría de los casos, se mantiene en segundo plano, porque procura poner en crisis el acercamiento a un escenario fragmentado y complejo, enmarcado por las historias y las prácticas cotidianas de quienes lo pueblan.

y sus respuestas ante entornos desgarrados, situaciones familiares disfuncionales y ambientes de riesgo. Las postales de cada uno de sus libros, aunque preparados en circunstancias de desazón y crueldad, se escabullen de la semántica del acto criminal y se apartan de las clasificaciones morales para humanizar a las reclusas y sus historias de vida.

La voz discursiva de la cronista guía las historias, sumergiéndose en los motivos y agentes que desencadenaron los crímenes, para enfocarse, sobre todo, en la reconstrucción de contextos, de caminos posibles, de opciones en la desesperación. Así aparecen las distintas biografías de mujeres, hasta ese momento silentes, pero que se irán revelando y tomando la palabra; que pondrán en nuevas dimensiones la comprensión de su realidad en tanto víctimas de la desigualdad y el abuso. La crónica, asegura Villoro, “también narra lo que no ocurrió, las oportunidades perdidas que afectan a los protagonistas, las conjeturas, los sueños, las ilusiones que permiten definirlos”.³² En efecto, la obra de Arvizu (re)compone una realidad, donde resulta clara la convergencia de varias perspectivas políticas y sociales. La mediación entre todos estos rasgos no puede permanecer en el terreno de la neutralidad; descansa en signos de género, clase social o nacionalidad, para descubrir un andamiaje que sostiene y suscita una violencia sistémica.

Es cierto que las crónicas son desgarradoras, a veces sorpresivas y brutales, otras conmovedoras, humorísticas y con atisbos de esperanza. También es cierto que a cada una de ellas subyace un planteamiento muy evidente: poner en el terreno de lo relativo la dicotomía víctima/victimaria. Las mujeres de los libros de Arvizu cumplen condena por crímenes que, en efecto, cometieron: narcotráfico y asesinato, principalmente. La cronista no lo soslaya; sin embargo, pone sobre la mesa la complejidad ética, las circunstancias de la disfunción social y las de un sistema que ha fallado a estas mujeres. Por supuesto, los textos no tienen

32 Villoro, “La crónica, ornitorrinco de la prosa”, en *La Nación*. Véase <<https://www.lanacion.com.ar/cultura/la-cronica-ornitorrinco-de-la-prosa-nid773985/>>.

en ningún momento un afán apologético o justificador, pero procuran contraponer a la deshumanización del Estado relatos sensibles de una cotidianidad capaz tanto de quebrantar como de crear ilusiones.

Arvizu consigue establecer una afinidad con el resto de las reclusas, no sólo porque recupera sus relatos y sus palabras, sino porque lleva hacia un espacio visible aquellas identidades marginadas, cuya voz irrumpe, se impone o coincide con el relato de vida de la autora. Como se percibe en “Cicatrices de acero”, sus heridas son compartidas:

Mis cicatrices son el acero de las marcas que unas rejas dejan en mi piel, en mi ser. [...]. Mis cicatrices pertenecen sólo a aquellos que me dejaron tomarlos de la mano para andar, aquellos que recibieron mi consejo o quien me ayudó, los que debatieron mi opinión o me dieron la razón.³³

Las crónicas y la cronista parten de una función señalada por el espacio periférico que las gesta. Por ello, operan a modo de refracción de las preocupaciones personales, sociales y políticas, es decir, configuran una realidad divergente, que les es propia y a la cual intentan asirse, como asegura Martín Caparrós: “La crónica es una forma de pararse frente a la información y su política del mundo: una manera de decir que el mundo también puede ser otro.”³⁴

“Hogar dulce hogar” propone un interesante experimento de escritura. Mediante una apuesta narrativa, la crónica discurre, según anuncia su subtítulo, a manera de corrido. La musicalidad del texto es evidente, así como su sentido trágico y la construcción fuera del tiempo histórico. Breves enunciados, pasajes rápidos, conforman una sucesión de notas dolorosas y punzantes de la cotidianidad dentro del penal, los castigos y las penas. Con todo, el punto nodal de la crónica yace en el

33 Arvizu, *Mujeres que matan*, p. 80.

34 Martín Caparrós, “Por la crónica”, en *Congreso Internacional de la Lengua Española* (Cartagena, Colombia, 2007). Véase <<https://congresosdelengua.es/cartagena/paneles-ponencias/espa%C3%B1ol-integracion-comunicacion/caparrós-martin.html>>.

alcance de una suerte de fraternidad como gesto de resistencia frente a lo violento del encierro:

Así transcurren los días en este nuestro hogar [...], cuando los días son amargos y no dejamos de pensar en el futuro que nos espera, en lo que el destino nos deparará. Unas a otras nos apoyamos, sólo nos podemos aconsejar, nada está en nuestras manos, sólo nos resta esperar, abrazar fuerte a la sentenciada o con alegría despedir a la que se va.

Día a día, noche a noche, este es nuestro hogar, a veces amargo, a veces dulce, la vara tenemos que aguantar, nos apoyamos, nos comprendemos, o hasta llegamos a pelear, unas nos vamos, otras llegamos, a este hogar dulce hogar.³⁵

La cárcel, pues, se prefigura desde el inicio como un lugar concreto, real, pero también simbólico, porque participa de una relación tirante entre la conciencia autocondenatoria, la condición existencial y la asunción de una identidad colectiva, en tanto pertenencia a un grupo social periférico. La tensión queda clara en las reflexiones constantes de las reclusas, en la resignación ante sus condenas, en el coraje ante la traición que las llevó a la cárcel, en el desamparo y la devastación.

Estas crónicas tienen el tono de un análisis de conciencia, no sólo de un *yo* en el encierro carcelario, sino en un esfuerzo por liberarse del completo aislamiento existencial. Esta condición reflexiva arroja luz a uno de los rasgos fuertemente críticos de la crónica de Arvizu: el poder que el encierro carcelario ejerce sobre la conciencia de las reclusas.

“Breve azul” encuentra un espacio de salvación para la conciencia, un vínculo con el exterior, un resguardo mental donde no puede ser doblegada:

Mi ventana tiene vista al poniente, mitad vista, mitad barda, pero la barda no llega al cielo, así que me toca la mejor mitad [...]. Esta ventana de

35 Arvizu, *Mujeres que matan*, pp. 55-56.

treinta centímetros por uno diez no me deja ver la luna, es cierto, pero me burlo de ella porque las estrellas más bonitas de todo el firmamento están ahí, todas juntas, tras los nueve barrotes de acero en mi ventana. Las más brillantes están en ese pedacito de cielo que se alcanza a ver [...], ese breve azul que atraviesan las palomas y los aviones plateados mientras es de día, ese breve azul que por las noches, en vez de ventana, parece un cuadro en la pared, una pintura de Picasso, de Matisse, de Siqueiros, de mi imaginación.

Ese pedacito de cielo que es como un suspiro, breve y pasajero. Un breve azul que te viaja, que mueve o lleva el sueño, ese breve azul nadie nos lo quita, ese mero, es nuestro pedacito de cielo.³⁶

Desde esta perspectiva, la pesadilla compartida por casi doscientas mujeres en el penal comprende una preocupación ontológica, en pugna con la deshumanización del Estado. Si hay una constante en todas las crónicas, es la pérdida de quienes se ama, ya sea a causa de la muerte o a partir de la reclusión. Lejos de la repetición insensible de los hechos crueles o criminales, Arvizu compone un clima, recrea personajes sensibles, humaniza las situaciones y las presenta a través de la rejilla de lo relativo. Las mujeres, entre ellas la autora, se duelen, sobre todo, de la lejanía y abandono de sus familiares, de sus hijos: las navidades hacen fila para llamar por teléfono; con el llanto desbordado, esperan anhelantes visitas anuales; se despiden de sus hijos. Arvizu detalla, casi con ternura, el encuentro de Ramoncita con su hijo en “Adentro Navidad”:

Entonces, llegó un momento en que las emociones se estacionan en la garganta y la vuelven estrecha, dolorosa. No sé qué decir, aprieto el abrazo. La Ramoncita se aferra a la ventana a través de la cual con la mirada José Juan le grita que no se desespere, que va a entrar. Mientras mantiene el equilibrio sobre las cubetas que sirven de escaleras, no sé si habla llorando o

36 *Ibid.*, pp. 58-59.

llora hablando: “Me duele verlo, y es que últimamente me duele todo, hablar, sentir, hasta llorar, estoy cansada de vivir, hay veces que de tanto dolor no sé si lloro lágrimas o alfileres.” Y luego sucede: vemos correr hacia adentro del penal a José Juan, lo logra.³⁷

La dureza de estos encuentros y desencuentros de las reclusas con sus familias se replica de manera constante, casi como alegoría de la soledad, el castigo y la pena. A lo largo de las crónicas, se advierte cómo el sistema carcelario cumple su cometido: apunta a la docilidad, fragmenta, arrincona, quiebra a los seres humanos. “El día en que me sentenciaron a catorce años de prisión murió quién antes era, murió la alegría y el entusiasmo en mí. Me morí yo”,³⁸ dice Elisa al contar su historia. Ella, quien dejó una niña y un niño de cuatro y siete años al cuidado de su hermana, pudo encontrarse con sus hijos después de siete años, sólo para darse cuenta que ya no la reconocen como su madre y le dicen tía: “Se me acabó la vida en un segundo [...], tengo 32 años y una salud envidiable, sin embargo ya mi corazón ha sentido lo que es morir dos veces.”³⁹ La fuerza de estos pasajes se sostiene en el efecto del análisis de la cárcel y su ejercicio de poder sobre las conciencias de las internas en el penal, para poner en relieve su sufrimiento y perturbación.

La estrategia narrativa de la crónica tiene un vigor crítico que se anuda con una verdad desestructuradora e ineludible; con una realidad que no puede representarse si no es por medio de la “diferencia” y la “anormalidad”, donde se encuentra la autora, donde se ubican todas las reclusas. En función de ello, la cárcel es una suerte de réplica de la sociedad. Quizá los ejemplos más contundentes se encuentren en las cinco crónicas que conforman el volumen *Mujeres que matan*. Ahí convergen las historias de mujeres condenadas por asesinato, cuyos contextos abren la brecha de cuestionamientos éticos fundamentales.

37 *Ibid.*, p. 76.

38 *Ibid.*, p. 64.

39 *Ibid.*, p. 65.

Las mujeres que matan son todas víctimas de persistentes abusos inauditos. Su criminalidad, sobre todo, hace ver un cuerpo social quebrantado, descompuesto. Entre estas mujeres, por ejemplo, la joven con una enfermedad mental no tratada correctamente asesina a su madre; la adolescente asfixia a su violador; y un par de mujeres queman a quienes las traicionaron. Todas ellas intentan sobrevivir, sobreponerse a sus circunstancias, según explica Arvizu: “Creo que todas se defendieron. Del esposo, del padre violador. De las carencias, del hartazgo de la pobreza. Unas mataron, lesionaron, robaron o vendieron droga en defensa propia. No creo que ninguna pensara que su razón para delinquir era menos valiosa que la de la otra.”⁴⁰ La discusión, pues, se instaura en términos de un sistema judicial inoperante que, en sus distintos niveles de administración, interpretación y aplicación, resulta decepcionante.

En definitiva, la escritura de Arvizu proyecta la dimensión humana de mujeres a merced de un sistema social agrietado y violento y se encamina hacia un cuestionamiento trascendental de la realidad, en ningún sentido unívoca y equilibrada. Los testimonios rescatados por la autora despliegan implicaciones, tanto simbólicas como éticas y sociales, en aras de señalar la violencia, el caos y la tragedia que se cierne sobre sus protagonistas. Por consiguiente, relativiza las nociones más acendradas respecto al bien y al mal de las acciones humanas.

A MANERA DE CONCLUSIÓN: EL CRITERIO ÉTICO, UNA VISIÓN DE MUNDO

Como es bien sabido, la crónica latinoamericana contemporánea acusa gran destreza para relatar su realidad más severa: la violencia, la pobreza, lo marginal, la muerte. Esta escritura no sólo ha sido excelente herramienta para indagar en la realidad, también se ha convertido en la trin-

40 López, “Sylvia Arvizu: La literatura es respirar”, en *Los Angeles Times*. Véase <<https://www.latimes.com/espanol/vida-y-estilo/articulo/2021-11-15/sylvia-arvizu-la-literatura-es-respirar>>.

chera de una actitud crítica hacia el poder institucional y el orden social fragmentado. La crónica es, sin duda, política. Para Arvizu, esa manera de ver el entorno se potencia con su posición al interior del penal y cala en la construcción de un enunciado sociopolítico. A partir de los formatos narrativos breves y la exploración de posibilidades singulares de la literatura, la autora sugiere, de manera contundente, un cambio de enfoque en el sentido informativo del género: la cárcel es, también, política.

En su conocida diatriba “Contra los cronistas”, Caparrós enfatiza el sentido de la postura política de la crónica en tanto valor sustancial de crítica, suspicacia y resistencia ante una realidad que se muestra monolítica:

Frente a la aceptación general de tantas verdades generales, la crónica que a mí me interesa es desconfiada, dudosa, un intento de poner en crisis las certezas –y eso se me hace tan político–. Frente al anquilosamiento de un lenguaje, que hace que miles escriban igual que tantos miles, la crónica que a mí me interesa se equivoca buscando formas nuevas de decir, distintas de decir, críticas de decir –y eso se me hace tan político–. Frente a la integración del periodismo, la crónica que a mí me interesa buscaba su lugar de diferencia, de resistencia –y eso se me hace tan político–.⁴¹

Esta es, justamente, la línea que atraviesa toda la obra de Sylvia Arvizu, en crónicas breves, a manera de estampas, capaces de entregar una visión clara de la vida cotidiana de las mujeres en el penal, de relativizar las estructuras morales y éticas y de poner en cuestionamiento un sistema judicial ineficaz y violento.

En cada uno de sus relatos, Arvizu muestra, por medio de recursos literarios y periodísticos, la historia de cómo llegaron sus compañeras a

41 Caparrós, “Por la crónica”, en *Congreso Internacional de la Lengua Española*, p. 61. Véase <<https://congresosdelalengua.es/cartagena/paneles-ponencias/esp%C3%B1ol-integracion-comunicacion/caparr%C3%B3s-martin.html>>.

la cárcel. Desde su perspectiva, con un temple tenaz, reelabora las historias de las presas, ya no desde un discurso judicial, sino desde el punto de vista y criterio de ellas. Arvizu funge como intermediaria: entrevista, toma notas, edita, estructura de manera cronológica y cierra epifánicamente. Esta estructura permite que las crónicas no sólo cumplan con sus criterios estilísticos; también encontramos, en el fondo, una manera de contar cuya fuerza son la denuncia, la justicia y la humanización.

Es importante, para destacar su universalidad, referir que hay una escritora argentina que escribe crónica entre 1919 y 1921: Alfonsina Storni, quien se dedicó a tratar temas femeninos. Su interés se centraba en relatar, principalmente, las complejidades de ser mujer en esa época. Sus textos exploran el papel de la mujer en diversas facetas, una de ellas, la más importante quizás, es la vida laboral. En el contexto actual, en que el movimiento feminista ha cobrado importante fuerza, las crónicas de Storni demuestran que sus temas son aún vigentes. Cien años antes, al igual que Sylvia Arvizu, Storni buscó humanizar a personajes femeninos marginados e ignorados y, al mismo tiempo, criticar el entramado patriarcal del que todavía, en la actualidad, somos testigos.

Graciela Queirolo, quien ha estudiado a profundidad las crónicas de Alfonsina Storni, describe:

Allí, desde la columna ‘Bocetos femeninos’ [*La Nación* 1920-1921], de aparición dominical y bajo el seudónimo Tao Lao, la escritora visibilizó las heterogéneas ocupaciones protagonizadas por mujeres: oficios manuales como los de lustradora de muebles y carbonera; [...] ocupaciones feminizadas como las maestras; las dactilógrafas, las costureras, las manicuras, [...], ocupaciones del ‘personal de servicio doméstico.’⁴²

42 Graciela Queirolo, “Mujeres que trabajan en las crónicas de Alfonsina Storni y Roberto Arlt (Buenos Aires, 1920-1940)”, en *Cuadernos de literatura* (Bogotá, Pontificia Universidad Javeriana, 2019), vol. 23, núm. 45, p. 265.

Dicho contenido se hace presente también en las crónicas de Arvizu cuando menciona el trabajo que hacen sus compañeras dentro de la cárcel, para obtener un poco de dinero. En *Las celdas rosas*, la crónica “Regina” destaca las habilidades reposteras de dicho personaje:

Regina se decide a entrar en el curso de repostería que el centro ofrece como parte de la capacitación para el trabajo.

Amasa serenamente para los coricos. Mientras moldea la masa, hace las bolas perfectamente redondas que acomoda con cautela en la charola.⁴³

Por su parte, Alfonsina Storni, en un texto publicado el 28 de marzo de 1919, en la revista *La Nota*, que se titula “Feminidades”, menciona sobre las telefonistas: “Las señoritas telefonistas están de huelga. Estas pobres muchachas ganan una miseria y tienen un trabajo antipático.”⁴⁴ Y en otra crónica, “La costurerita a domicilio”, publicada en 1920, en el diario *La Nación*, alude a dos empleos que han caracterizado a personajes femeninos en la historia de la literatura universal: la costura y la prostitución. Dice: “Sale a la calle a la misma hora en que lo hacen las estrellas.”⁴⁵ La marginación de la mujer en Latinoamérica ha trascendido como tema dentro de la literatura y es por ello que la narrativa de Arvizu conecta con Storni. Son preocupaciones que buscan mostrar los recovecos de una realidad que no les favorece, por ser mujeres. Además, dicha marginación y violencia contra las mujeres en la actualidad se ha vuelto un asunto que se busca resolver desde lo político: Arvizu lo soluciona desde un punto de vista ético, que desemboca en una crítica dirigida, casi siempre, hacia la autoridad patriarcal. Ese criterio ético, como menciona Poblete, se define en la crónica porque “su espesor estético deriva

43 Sylvia Arvizu, *Las celdas rosas* (Hermosillo: Nitro/Press, 2018), pp. 61 y 63.

44 Alfonsina Storni, “Feminidades”, en *La Nota* (Buenos Aires, 28 de marzo de 1919), p. 23.

45 Alfonsina Storni, “La costurerita a domicilio”, en *La Nación* (Buenos Aires, 5 de julio de 1920), p. 112.

de cierto enfoque *hacia la realidad*.⁴⁶ Y es que las crónicas de Arvizu están en armonía con sus referentes extratextuales. Cabe mencionar entonces que, mientras Poblete pone como ejemplo *La noche de Tlatelolco* (1970), porque “revela una posición política ante lo narrado: todos los testimonios tienen la misma importancia, y la colectividad aparece no como una masa indiferenciada, sino como suma de individualidades”,⁴⁷ Arvizu y sus crónicas apelan a dar voz a cada una de las historias de sus compañeras: son esas individualidades las que dan a conocer el entorno cerrado de la cárcel que, al mismo tiempo, tiene sus referentes, sus orígenes, fuera de ella.

Estos vínculos entre las historias de los distintos personajes y sus referentes políticos del exterior se materializan en la crónica “Taza de café”, cuando, aludiendo a un preso de nombre Juan David, la narradora describe, porque ella se encuentra también en audiencia, la sentencia que le dan:

Condenado a diez años de prisión por violación agravada. Confeso. Reincidente. [...] Se va con la mitad del tiempo cumplido. [...] Muestra tranquilidad, se sabe seguro en manos de la justicia. Tiene un punto a favor: Es (*sic*) hombre y a los hombres las leyes los acarician. El futuro de Juan David aguarda en una hoja tamaño oficio. El juez la lee sin preámbulos, orgulloso del fallo que emite. Juan David ha mostrado un profundo arrepentimiento, merece irse después de compurgar sólo dos años de prisión. [...]. Quiere gritar que otra vez se la pelan.⁴⁸

Con este metarrelato, la autora/narradora pone en perspectiva su propia sentencia y evidencia la injusticia, desde una posición política y ética, pues después de diez años en el penal no ha conseguido reducir, ni

46 Poblete Alday, “Crónica narrativa contemporánea: enfoques, deslindes y desafíos metodológicos”, en *Literatura Mexicana*, vol. 31, núm. 1, p. 135.

47 *Ibid.*, p. 136.

48 Arvizu, *Las celdas rosas*, pp. 7-8.

por buen comportamiento, su estancia en prisión. Así se corrobora la complicidad entre varones, la corrupción y la impunidad de las autoridades de las que son víctimas estas mujeres. Más adelante, el juez confronta a la narradora/personaje:

se acerca y sin recogimientos me notifica que mi libertad anticipada ha sido negada. Me explica que ni los reconocimientos literarios, ni los premios obtenidos, ni los concursos que he ganado, ni mi buena conducta tienen la suficiente fuerza jurídica para otorgarme un beneficio preliberatorio. Que por ser la mujer preparada que soy desde fuera, mi comportamiento aquí no ha marcado diferencia alguna. Que por el contrario, mi coeficiente es un inequívoco indicador de mi alto nivel de peligrosidad (que no de reincidencia).⁴⁹

Véase cómo se juzga a una mujer, al igual que a la bíblica Eva, por sus capacidades intelectuales. Además, su moral ha quedado comprometida, tal cual un personaje femenino decimonónico, haciéndola quedar como un mal social. Dichos juicios están fundamentados en una profunda misoginia, la cual representa una violencia normalizada hacia las mujeres, pues el juez no tiene traba e informa con ensañamiento los motivos para no liberarla: “se limita a contestar[le] con los ojos fijos en la pantalla de su computadora que lo disculpe, que sólo hace su trabajo.”⁵⁰

Las crónicas agrupadas en *Las celdas rosas* defienden, desde el criterio ético, una visión de mundo particular, pues los textos –tejidos unos desde la búsqueda de la justicia; otros desde la búsqueda de la reivindicación– proponen el desmoronamiento de un sistema que ha perpetuado las distintas caras de la violencia. Así, la crónica literaria de Arvizu pone en entredicho los delitos cometidos, oponiéndolos a la violencia sistémica que se ejerce en el penal.

49 *Ibid.*, p. 8.

50 *Loc. cit.*

En la escritura de Sylvia Arvizu, el lugar de enunciación, la periferia del entramado sociocultural, la humanización de los personajes y los enunciados políticos y éticos generan nuevas significaciones y cuestionamientos prolíficos, heterogéneos, respecto al tópico del encierro carcelario. Los personajes que habitan cada una de sus páginas cobran vida a través de sus posiciones límite, de su lucha por la sobrevivencia, de las adversidades de su contexto, de un sistema despiadado y voraz. Desde *Breve azul* hasta *Las celdas rosas*, las crónicas de Arvizu expresan lo indecible, vociferan las historias silenciadas, discuten la estabilidad de ciertas nociones éticas, exhiben un sistema desgastado y ponen a la vista las huellas de la desfiguración social. Mediante las distintas tesituras del género, la autora hace constar la exigencia permanente de repensar críticamente los sistemas de poder, que continúan abriendo heridas palpitantes en la sociedad.

ÍNDICE

- Presentación 7
NORMA ANGÉLICA CUEVAS VELASCO Y ALFREDO PAVÓN
- La trama secreta de Mauricio Molina 23
EMILIANO MARTÍN DEL CAMPO
- Procesos de iniciación homoerótica masculina en tres novelas
mexicanas del siglo XXI 41
VÍCTOR SAÚL VILLEGAS MARTÍNEZ
- Tríptico de la familia (Fernanda Melchor, Teresa Muñoz, Alaíde
Ventura Medina) 75
ALFREDO PAVÓN
- Mirarnos en el borde (Las mujeres migrantes en la narrativa mexicana
contemporánea) 107
NORMA ANGÉLICA CUEVAS VELASCO
- El *leitmotiv* del letrado (De *Fiesta en la madriguera* a *Peluquería y
letras* de Juan Pablo Villalobos: un ciclo novelístico) 133
SHANIK SÁNCHEZ
- Pantopía mexicana y la ficción paranoica en *A.B.U.R.T.O* de Heriberto
Yépez 163
ALFREDO LOERA
- Las crónicas de Sylvia Arvizu: humanización y enunciado ético desde
la cárcel 199
ELSA LÓPEZ ARRIAGA Y RUBY ARAIZA OCAÑO

Siendo rector de la Universidad Veracruzana
el doctor Martín Gerardo Aguilar Sánchez,
NARRADORES MEXICANOS DEL SIGLO XXI (ENTRE LA ENTROPÍA Y LA NEGUENTROPÍA)
de Norma Angélica Cuevas Velasco y Alfredo Pavón (coordinadores),
se terminó de imprimir en abril de 2024,
en los talleres de Hacerse de Palabras,
Gardenia núm. 26, Fraccionamiento Briones, CP 91612,
Xalapa, Veracruz, tel. 2286883130.
La edición fue impresa en papel book cream de 60 g.
En su composición se usaron tipos Minion Pro y Myriad Pro.
Cuidado de la edición y maquetación: Norma Angélica Cuevas Velasco,
Sara Luz Páez Vivanco, Alfredo Pavón y Aída Pozos Villanueva.

NARRADORES MEXICANOS DEL SIGLO XXI (ENTRE LA ENTROPÍA Y LA NEGUENTROPÍA) ofrece al lector una cartografía de la literatura publicada en los últimos veinte años por autores mexicanos. Las propuestas estéticas en torno a lo fantástico, los ritos de iniciación, los entornos familiares, la migración, el humor, la paranoia y las experiencias carcelarias son herederas de una tradición literaria particular y rica, como lo es la hispanoamericana, pero también de contextos culturales en crisis permanente que tensa lo local con lo global. La intención es sumarse a los distintos esfuerzos académicos y editoriales que buscan comprender el comportamiento del campo literario actual, su proceso, su constante repetición, para –acaso– hallar aquellas obras que indagan en las problemáticas contemporáneas. Los gustos y los intereses temáticos sugirieron el señalamiento de acuerdos y disensos con apuestas académicas semejantes. La rueda sigue su movimiento y los engranajes no son perfectos, pero el camino sí que es transitable. En esta ocasión, quienes suscribimos la coordinación del volumen buscamos que jóvenes investigadoras e investigadores aportaran su visión analítica, crítica e interpretativa sobre las narrativas del siglo XXI.

