



Universidad de Chile  
Facultad Filosofía y Humanidades  
Escuela de Postgrado

CUERPOS DESPLAZADOS, AFECTOS Y NUEVAS COMUNIDADES.

NECROPOLÍTICA EN EL MÉXICO FRONTERIZO

Tesis para obtener el grado de Doctor en Literatura

Mención Literatura Chilena e Hispanoamericana

Rosana Carmita Ricárdez Frías

Profesores guía

Dr. Leonel R. Delgado Aburto

Dra. Betina Keizman Hantis

Este trabajo ha sido parcialmente financiado por ANID (CONICYT)/

Doctorado Nacional 21160398

Santiago, Chile

Junio 2023

## Tabla de contenido

<i>Resumen</i> .....	<i>I</i>
<i>Abstract</i> .....	<i>II</i>
<i>Agradecimientos</i> .....	<i>IV</i>
<i>Introducción</i> .....	<i>i</i>
<i>Capítulo 1. Aspectos formales de la investigación</i> .....	<i>1</i>
1.1 Pregunta, hipótesis y objetivos .....	1
1.2 Marco teórico-metodológico .....	7
<i>Capítulo 2. Antecedentes históricos</i> .....	22
2.1 Necropolítica, precariedad y literatura en México .....	41
Conclusiones parciales .....	56
<i>Capítulo 3. El mercado y los escritores</i> .....	58
3.1 El mercado editorial y sus transformaciones.....	65
3.2 Trayectorias literarias, comunidades y afectos .....	88
Conclusiones parciales .....	142
<i>Capítulo 4 Los textos y sus mundos</i> .....	146
4.1 Configuraciones .....	146
4.1.1 Cronotopos y mitos .....	146
4.1.2 Mundos normativos: cuerpos y dominios en necropolítica .....	171
4.2 De ida y vuelta .....	200
4.2.1 Historias de degradación humana .....	203
4.2.2 El <i>aquí</i> y el <i>allá</i> de las señales .....	222
4.2.3 La transmigración más allá de los cuerpos .....	230

4.2.4 Violencia incontenible en <i>loop</i> .....	234
4.2.5 De las vidas arrasadas en estas tierras.....	238
4.2.6 Fronteras de agua o de fuego, contra los otros.....	247
4.2.7 La narrativa de hoy bajo el cobijo de <i>Cartucho</i> y <i>Las muertas</i> .....	255
<b>Conclusiones parciales .....</b>	<b>262</b>
<b><i>Conclusiones finales</i> .....</b>	<b>265</b>
<b><i>Bibliografía</i>.....</b>	<b><i>i</i></b>
<b><i>Anexo 1</i>.....</b>	<b><i>xi</i></b>

## Resumen

Esta investigación ofrece el análisis de seis propuestas narrativas mexicanas de los últimos quince años, cuyos personajes se caracterizan por vivir al límite de una sociedad que los ha condenado a la precariedad.

Desde un método inductivo y categorías teóricas en torno a necropolítica (Mbembe), gubernamentalidad (Foucault), cuerpo (Foucault, Moraña), precariedad/precarización (Butler) y rito funerario (Žižek), estos textos contemporáneos relacionados con distintos tipos de violencia pueden ser leídos como 1) espacios narrativos de encuentro y comprensión del “sistema de terror” (Zavala) de “interés económico” que opera en México en la actualidad, y 2) modos éticos alternativos de dignificación e integración del trauma de la muerte en la memoria histórica, en ocasiones restableciendo los lazos afectivos de la comunidad o, al menos, volviendo visible el fenómeno, aunque sin otro tipo de resolución.

Es a través de diversos recursos y tradiciones literarias auestas (lo mismo anglosajonas y europeas que latinoamericanas), que los textos se hacen cargo de los cuerpos de una sociedad bajo sus particulares condiciones sociopolíticas y económicas.

La investigación incluye, además, un análisis de estas propuestas narrativas respecto del mercado y la forma en que sus reglas mercantiles han supuesto el

(re)conocimiento de los autores fuera de su país de origen, pero con implicaciones profesionales y económicas ambiguas.

Los textos en cuestión son *Señales que precederán al fin del mundo* (2009) y *La transmigración de los cuerpos* (2013) de Yuri Herrera; *El cielo árido* (2012) y *Las tierras arrasadas* (2015) de Emiliano Monge; *La fila india* (2013) de Antonio Ortuño; y *Temporada de huracanes* (2017), de Fernanda Melchor.

**Palabras clave:** necropolítica, gubernamentalidad, cuerpo, precariedad, rito funerario.

## **Abstract**

This research analyzes six Mexican texts of the last fifteen years, whose characters are distinguished by living on the edge of a society that has condemned them to precariousness.

From an inductive method and theoretical categories: Necropolitics (Mbembe), Governmentality (Foucault), Body (Foucault, Moraña), Precariousness/precariousness (Butler) and Funeral rites (Žižek), these contemporary texts are related to different types of violence, and they can be read as 1) narrative spaces of encounter and understanding of the “system of terror” (Zavala) of “economic interest” that govern in Mexico today, and 2) alternative ethical modes of dignification and integration of the trauma of death into

historical memory, sometimes restoring the affective bonds of the community, sometimes only making the phenomenon visible, without another kind of solution to the problem.

The texts take care of the bodies of a society under its particular socio-political and economic conditions through various resources and literary traditions (both Anglo-Saxon, European and Latin American).

In addition, the research includes an analysis of these stories regarding the market –and the way in which its rules– have made known the authors outside their country, including the professional and economic implications.

All of the texts are translated into English as follows: *Signs Preceding the End of the World* (2009) and *The Transmigration of Bodies* (2013) by Yuri Herrera; *The Arid Sky* (2012) and *Among the Lost* (2015) by Emiliano Monge; *Indian File* (2013) by Antonio Ortuño; and *Hurricane Season* (2017), by Fernanda Melchor.

**Keywords:** Necropolitics, Governmentality, Body, Precariousness/precariousness, Funeral rites.

## **Agradecimientos**

Agradezco a las personas con que me he encontrado en el transcurso de esta investigación. En el plano académico, a la planta docente de la Universidad de Chile, en particular a Leonel Delgado Aburto, parsimoniosa guía de este trabajo; a Ignacio Álvarez y Natalia Cisterna, quienes en distintos momentos ocuparon la Dirección del programa de doctorado; a Luis Vaisman, cuyo entusiasmo por la literatura recuerdo; a Brenda López, a quien encontré en un solo seminario, pero cuya pasión me enseñó caminos de búsqueda alternos. Fundamental fue la paciencia y el acompañamiento de Myriam Alarcón Paredes, de la Escuela de Postgrado de la Facultad de Filosofía y Humanidades.

Por supuesto, a Betina Keizman, amable guía de la investigación, y quien desde nuestro primer encuentro –en un ya lejano 2014– solo ha tenido palabras de acogimiento y sabiduría, tal como ella es.

Y en esos lindes de lo académico y personal, a los amigos, Carla y Marcone, retoños incluidos; Carla R., por las conversaciones; Maricarmen Pérez, por las charlas y los proyectos; a Irene, Lucy, Susana, Mounia y Gaëlle, por estar; a Oswaldo Zavala y Sara Pollack, por su generosidad.

No puede faltar el agradecimiento a mi esposo, cuyo acompañamiento ha sido esencial hasta ahora, en las malas y en las peores; a mis padres y hermano, a la distancia; a mi enorme familia extendida, tíos, primos y abuelitas, aun cuando estas hayan regresado ya a la infancia.

Por último, a la Universidad de Chile y a ANID (antes CONICYT), cuyo programa de becas y fondos concursables (Beca Doctorado Nacional no. 21160398) hizo posible tanto esta investigación como mi estancia doctoral en el City University of New York Graduate Center (CUNY).



*Morirán en esta tierra grandes y pequeños; no se enterrarán, ni los plañirán,  
ni se rasgarán ni se raerán los cabellos por ellos;  
ni partirán pan por ellos en el luto para consolarlos de sus muertos;  
ni les darán a beber vaso de consolaciones por su padre o por su madre.*

Jeremías 16:6-7

## **Introducción**

Las condiciones impuestas por el rey Creonte sobre el destino del cuerpo de Polinices, conducen a su hermana Antígona –en las versiones de Sófocles y Eurípides– a desafiar el poder sin importar sus consecuencias.<sup>1</sup> “Por haber respetado la piedad” (Eurípides 29) y para honrar su linaje, Antígona desobedece una prohibición pública. Frente a ello, ¿se podría juzgar de cobarde la actitud de su hermana Ismene cuando sigue la voluntad “de los que mandan” (7), impulsada por un espíritu de supervivencia? La decisión de Antígona tendrá implicancias radicales para ella y para su hermano muerto. La obediencia al dictamen del rey determinaría que el espíritu de Polinices vague eternamente; en tanto, su desobediencia, la muerte de la propia Antígona. ¿Qué se puede pensar de la decisión de Creonte?, ¿por qué el patriotismo, determinado por el poder de

---

<sup>1</sup> Recordemos que Creonte, rey de Tebas, decide que de los hijos de Edipo, enfrentados y muertos en batalla, uno tenga ritos funerarios (Eteocles) mientras que el otro (Polinices) quede insepulto. Creonte avala su decisión en función de quién, según él, es leal o no a la patria.

turno, es criterio para considerar digno de honores sepulcrales a un muerto y no otro? ¿Por qué un cuerpo tendría más valor que otro?

Esta misma tragedia es la que lleva a Judith Butler (2006), siglos después, a preguntarse tanto por las vidas que merecen ser consideradas como por los muertos que merecen ser enterrados. Se puede pensar que es también esta tragedia en la que piensa Slavoj Žižek (2000) cuando dice que el rito simbólico del funeral evita el retorno del muerto y ayuda a integrar el trauma de la muerte en la memoria histórica, incluso de aquellos que son víctimas de actos violentos.

Desde inicios del siglo XXI, algunos escritores mexicanos siguen las pistas literarias de Roberto Bolaño, particularmente en *2666* (2004), donde sugiere que una vida comunitaria brinda cierta esperanza de restitución social de los muertos, aunque con resultados ambivalentes. En este sentido, algunos textos literarios contemporáneos mexicanos, relacionados con la violencia de las últimas décadas en el país, pueden ser leídos en esta línea, es decir, como espacios narrativos de encuentro y comprensión que suponen la vida comunitaria como un camino viable para la restitución o reparación social de aquellos muertos *indignos*. Estas comunidades, propuestas en tales textos, surgen por la unión de desplazados o expulsados de la sociedad que, para sobrevivir, se ven en la necesidad de aliarse con otros como ellos. En estos espacios narrativos surge el problema planteado en esta investigación: analizar la forma y los recursos de las propuestas escriturales de seis autores capaces de asumir y representar las formas de resistencia ante la violencia, de cara a integrar (o no) la precariedad de los cuerpos en la memoria histórica. La investigación, entonces, intenta encontrar las formas y los recursos narrativos de las

obras literarias propuestas, explorando los tipos de resistencia señalados en ellas ante la violencia desencadenada por la precarización en los territorios representados y viendo si, por medio de estas propuestas, los personajes y sus cuerpos son integrados a la memoria histórica.

Esta investigación se referirá a cuatro autores con seis propuestas narrativas de la última década del siglo XXI, a saber: *Señales que precederán al fin del mundo* (2009) y *La transmigración de los cuerpos* (2013) de Yuri Herrera; *El cielo árido* (2012) y *Las tierras arrasadas* (2015) de Emiliano Monge; *La fila india* (2013) de Antonio Ortuño; y *Temporada de huracanes* (2017), de Fernanda Melchor.

La investigación es presentada en cuatro capítulos más unas conclusiones finales: El “Capítulo 1. Aspectos formales de la investigación”, plantea precisamente la pregunta, la hipótesis, los objetivos y presenta el marco teórico-metodológico.

El “Capítulo 2. Antecedentes históricos” desarrolla los antecedentes contextuales en que estas propuestas narrativas son presentadas. Esta parte repasa históricamente la violencia en México en el siglo XX, con particular énfasis en las últimas décadas, sobre todo en lo que a tráfico de drogas, recursos naturales o cuerpos se refiere, ya que la investigación asume que precisamente tal tráfico refleja la descomposición social, producto de la necropolítica imperante. Además, en el capítulo se propone leer los textos del corpus de investigación como un archivo en construcción del siglo XXI.

El “Capítulo 3. El mercado y los escritores” aborda la relación entre ambos, bajo las “nuevas” reglas de la posmodernidad y la globalización de la cultura, el libro y su comercialización. Se hace un repaso de los cambios más significativos del mercado en

décadas recientes hasta abordar, por ejemplo, el reemplazo de España por Estados Unidos como mercado final para los escritores, a fin de obtener reconocimiento fuera de Latinoamérica. Asimismo, se aborda la traducción como objetivo y la trascendencia de los premios literarios, las entrevistas y las relaciones afectivas entre la(s) comunidad(es) de escritores.

Por último, el “Capítulo 4. Los textos y sus mundos” está dividido en dos partes: la primera, dedicada a desmenuzar las configuraciones internas de los textos, develando los cronotopos como categoría visible, y poniéndolos en relación con la necropolítica detectada y reflejada, en particular, en los cuerpos de los personajes; la segunda parte, titulada “De ida y vuelta”, es la exploración de los universos construidos en los textos, relacionados entre sí por la temática, pero también mostrando su vínculo con otros textos de la literatura mexicana del siglo XX, desde donde se observa una especie de genealogía que devela una violencia de larga data, a través de diferentes recursos escriturales que tienen deudas con escritores como Nellie Campobello y Jorge Ibarguengoitia.

# Capítulo 1. Aspectos formales de la investigación

## 1.1 Pregunta, hipótesis y objetivos

Esta investigación analizará seis propuestas narrativas de la última década del siglo XXI: *Señales que precederán al fin del mundo* (2009) y *La transmigración de los cuerpos* (2013) de Yuri Herrera; *El cielo árido* (2012) y *Las tierras arrasadas* (2015) de Emiliano Monge; *La fila india* (2013) de Antonio Ortuño; y *Temporada de huracanes* (2017), de Fernanda Melchor. Los personajes de estos textos se caracterizan por vivir en la marginalidad social, categoría que, como señala Lorey (2016), designa “los efectos políticos, sociales y jurídicos de una condición precaria generalizada” (27). Son seres desplazados, miembros separados de su cuerpo, despojados de forma violenta y condenados incluso más allá de la muerte, ya que son indignos de cualquier rito. En estas obras, las exequias están vedadas, a veces de manera explícita, a veces sugerida, porque los personajes fueron separados de una vida en común por sus circunstancias y apartados del eje social que les permitiría ser considerados vidas valiosas y muertos dignos. Tal como Antígona, obedeciendo o no, ya están condenados. En realidad, su capacidad de acción y elección parece reducirse a qué resisten sus cuerpos, antes de errar como muertos vivientes.

Con todo, la resistencia es posible porque la separación es un proceso paulatino que les da oportunidad de conformar comunidades alternativas, aunque sea de desplazados. La tensión en los planteamientos de algunas de estas novelas constituye políticamente a los personajes, haciendo valer su derecho de existir y morir con dignidad, impidiendo, a su vez, que sean sustituibles tan impunemente. Con esto, podríamos afirmar, se intenta revertir lo que señala Achille Mbembe (2006): “Las personas ya no se conciben como seres irremplazables, inimitables e indivisibles, sino que son reducidas a un conjunto de fuerzas de producción fácilmente sustituibles” (15).

Cada texto, desde estéticas y recursos distintos, se hace cargo de los cuerpos que habitan una sociedad neoliberal,<sup>2</sup> bajo sus particulares condiciones sociopolíticas y económicas. Así, los autores apelan a tradiciones literarias diversas, ya sea europeas como latinoamericanas. En el caso de Yuri Herrera, por ejemplo, recurre tanto a una tradición de la Europa medieval –con las *Siete Partidas* de Alfonso X “El Sabio”– en *La transmigración de los cuerpos*, mientras que a una prehispánica en *Señales que precederán al fin del mundo*, e incluso en esta misma obra a la tradición griega, en alusión

---

<sup>2</sup> Sigo a Foucault en *Nacimiento de la biopolítica* (2007) quien se refiere a una sociedad capitalista donde prima un liberalismo (*laissez-faire*) renovado, es decir, la apertura a un mercado mundial (74) caracterizado por la autorregulación y con la cada vez menor intervención del Estado en asuntos económicos y jurídicos.

Marcos García de la Huerta dice que este liberalismo renovado elabora una teoría del trabajo como “capital humano” (Lemm 179), de lo cual “se desprende una estrategia de capacitación laboral y perfeccionamiento de la población, no centrada en la educación, como en el modelo pedagógico de la Ilustración, sino en la ingeniería genética y en las tecnologías derivadas de las neurociencias” (Lemm 179.).

Por su parte, Flavia Costa y Pablo Esteban Rodríguez dicen que el liberalismo “es la racionalidad política de un sistema de gobierno que se apoya en la libertad, y por lo tanto en la paradoja de sujetos que, cuanto más libres, más gobernados; y cuando más gobernados, más libres” (Lemm 168). Esto es, en términos sencillos, “gobernar menos”.

a la muerte y los ritos. En el caso de Emiliano Monge, a la *Divina comedia*, pero también a *Pedro Páramo* y *El llano en llamas*, de Juan Rulfo.

Estos textos son políticos –de acuerdo con Rancièrre (2011), la literatura hace política en tanto literatura–, pues sus escritores no solo llevan a cabo una lectura del contexto en que surgen estas narraciones, sino de denuncia de la paulatina fragmentación y pauperización de la sociedad. A la par, se observa una ambición estética, forzando el lenguaje con el objetivo de romper con los estereotipos y así narrar y describir bajo nuevas coordenadas discursivas y políticas.

Por otra parte, pregunta también Butler (2006), “¿Cuáles son las condiciones bajo las cuales ciertas vidas son más vulnerables que otras, y ciertas muertes más dolorosas que otras?” (57). En México, tras la “guerra contra el narco” del expresidente Felipe Calderón, hay un ejemplo extraliterario concreto sobre el valor de ciertas vidas ante los ojos del Estado. La referencia es a las acciones del Movimiento por la Paz con Justicia y Dignidad (MPJD), encabezado por el poeta Javier Sicilia que, tras el asesinato de su hijo en 2011 a manos del crimen organizado (con la corresponsabilidad del Estado ante la ausencia de investigación y de justicia), organiza un movimiento para dignificar a los muertos. La forma que encontró para hacerlo, y evitar convertirlos en una cifra más, fue llamarlos por sus nombres.<sup>3</sup>

---

<sup>3</sup> En 26 de abril de 2011, Juan Francisco Javier Sicilia Ortega es asesinado por personas vinculadas con estructuras criminales en el estado de Morelos, sin que hasta el momento los más de 15 implicados con el caso hayan sido capturados, según declaraciones oficiales. Javier Sicilia, padre de la víctima, llama a los mexicanos a manifestarse contra lo que considera una doble injusticia, pues los deudos pierden a sus parientes a manos del crimen organizado y el Estado no captura a los responsables. Con este acto inicia el llamado Movimiento por la Paz con Justicia y Dignidad (MPJD), cuya estrategia consiste en identificar cada muerto con su nombre completo para sacarlo del anonimato. Desde entonces hasta la fecha, el MPJD lleva a cabo recorridos masivos por el territorio mexicano y también por Estados Unidos.

El restablecimiento de los lazos comunitarios parece una alternativa ante la desconfianza y el resquebrajamiento del tejido social. El objetivo es crear comunidades que restituyan mediante actos concretos la dignidad de los muertos, en tanto se llevan a cabo otras acciones, porque claramente el duelo privado no basta. Desde la literatura, algunas obras mexicanas contemporáneas se suman a los actos que proponen espacios narrativos de encuentro y comprensión frente a la necropolítica (Mbembe) que ha desatado un “sistema de terror” (Zavala) de “interés económico” que opera en México desde 2006 y que, al menos hasta 2020, ha dejado más de 234 mil 515 homicidios dolosos y 40 mil desapariciones forzadas.<sup>4</sup>

De esta manera, la hipótesis de investigación de este trabajo propone que el corpus de estudio manifiesta la precarización de los cuerpos, entendida como el resultado de la violencia ejercida por estructuras criminales y gubernamentales coludidas (necropolítica) sobre los cuerpos desplazados de la sociedad, despolitizándolos y deshumanizándolos. En

---

Es necesario añadir que además de los casi cien mil muertos y la destrucción de la colectividad, el crimen organizado –particularmente el del narcotráfico- ha afectado también, de manera previsible, el uso de los espacios públicos. El vaciamiento de las calles, igual en el norte que en el sur del país, es uno de los fenómenos más palpables, pues no solo se ha desarrollado miedo del vecino, sino que también el mero hecho de transitar por las aceras es percibido como peligro, ya que uno puede encontrarse en el momento inoportuno. La consecuencia es clara: la gente se encierra bajo llave en su espacio privado, a fin de evitar perjuicio sobre sí y los suyos. Por esto llama la atención tanto la propuesta del MPJD, con la recuperación de los nombres de las víctimas, como la del colectivo artístico Torolab, con la recuperación del espacio público.

Torolab es creado en 1995 y está integrado por escritores, artistas y miembros de la sociedad civil, cuyo objetivo es recuperar el espacio público mediante performances, talleres y proyectos interdisciplinarios, utilizando parques, jardines o plazas en Tijuana, Baja California.

<sup>4</sup> 2019 cerró con 34 mil 608 asesinatos que lo posicionan como el año más violento, a veces de manera explícita, a veces sugerida, 27 homicidios por cada 100 mil habitantes. De diciembre de 2018 a septiembre de 2021, esto es en la mitad del sexenio del actual presidente López Obrador, hubo 100 mil 300 homicidios. De acuerdo con la investigación de José Luis Prado Veiras e Íñigo Arredondo en 2021, para *The Washington Post*, la cifra asciende a 350 mil homicidios y 72 mil desaparecidos (14 de junio 2021). Aún no hay cifras oficiales del año en curso.



este sentido, se analiza cómo las propuestas narrativas del corpus formulan modos éticos alternativos de dignificación e integración del trauma de la muerte a la memoria histórica, en ocasiones restableciendo los lazos afectivos de la comunidad, asumiendo la responsabilidad colectiva de la vida de otros y oponiéndose a la violencia mediante el restablecimiento de imaginarios sociales que representan los procesos simbólicos del duelo y el rito funerario.

Las obras propuestas están lejos de reproducir miméticamente los hechos de violencia, por el contrario, se caracterizan tanto por el uso de formas de representación que aluden a textos fundantes de la literatura mexicana como por modificaciones del lenguaje, desarticulando estereotipos. De esta forma, se accede a maneras de representación que derivan en otras miradas y formas de producir sentido (Rodríguez 38-39). De este modo, se ofrecen propuestas literarias que abordan la complejidad de los problemas, sin simplificar las causas y consecuencias de la violencia, ni tampoco reduciendo todo a una distinción binaria de buenos y malos, funcional al discurso oficial y a ciertas dicotomías dominantes en el mercado editorial.

Los autores de este corpus no solo se sirven de recursos lingüísticos sino también del imaginario social, con lo que logran, desde diversas perspectivas, un rito simbólico funerario que evita la permanencia errante y flagelante de los muertos (Žižek). Por lo mismo, estas escrituras suscriben un compromiso ético, por el que se asume la responsabilidad colectiva de la vida de los otros, oponiéndose a la violencia y restableciendo el sentido de la vida mediante los duelos no rendidos a las víctimas (Butler), con los que se devuelve la dignidad y se restablece el tejido social.

En función de lo anterior, esta investigación se pregunta ¿de qué manera y con qué recursos narrativos las escrituras propuestas asumen y representan las formas de resistencia ante la violencia desencadenada por la precarización del México actual, con el fin de reintegrar en la memoria histórica y el tejido social los cuerpos humillados, mutilados, desplazados y desaparecidos de los personajes?

Las obras se sirven del contexto mexicano para pensar de nuevo el complejo y frágil carácter del vínculo social, determinado por la diferencia entre los cuerpos: los que valen y los que no. Es el caso de la mayoría de los muertos que pueblan las obras analizadas y que resultan indignos de servicios funerarios porque no valen o porque su valor es determinado en la medida en que son intercambiables y fungen como aparato de reproducción y consumo productivos (Lemm).

En una época en la que el poder disciplinario, dice Foucault (2007, 2009), “hace de la vida la instancia de gestión y de normalización de nuevos poderes” (14) –dando vida y dejando morir–, como acontece con las estructuras criminales y con Estados fallidos, la “resistencia” se convierte en una potencia de “nuestras” formas de vida más allá del “individuo” (Giorgi y Rodríguez 16), que pueden enfrentarse a las estrategias de sujeción, desubjetivación e individualización (32). De esta manera, se considera que estas formas de resistencia emergen en las novelas analizadas desde la colectividad, pero una colectividad alternativa compuesta de seres precarizados, desplazados y rechazados que reinventan formas de asociación.

Si bien las seis novelas estudiadas se caracterizan por ser autónomas y autorreferenciales constituyen universos “altamente sugestivo[s] para reflexionar desde la

ficción sobre el acontecer” (Fuentes Krafczyk 115-116), no solo latinoamericano sino de cualquier sociedad cuya modalidad organizativa consiste en la precarización.

A partir de lo anterior, esta investigación pretende ser un aporte en la identificación y delimitación de proyectos escriturales, pues el corpus analizado en su conjunto consiste en una propuesta que permite ver de manera clara la forma en que es problematizada la necropolítica, con el fin de dignificar los cuerpos de las víctimas mediante ritualizaciones del duelo a quienes han sido privados de él y que proviene del compromiso ético y crítico (Foucault 1995) de narradores que hacen política en tanto literatura (Rancière). Se trata también de un estudio que se hace cargo de problemas actuales en torno a la violencia en México, los muertos y los duelos que deja, y que es aplicable tanto al corpus propuesto como a otros textos contemporáneos de contextos similares. La investigación busca, asimismo, determinar la contribución de estas obras a la comprensión del impacto de los procesos de globalización en los cuerpos (individuales y colectivos) representados en estos espacios. Es decir, una especie de dispositivo para leer las obras y reorganizarlas en tanto mecanismo a través del cual los escritores asumen un compromiso ético para evitar el silencio y el olvido.

## **1.2 Marco teórico-metodológico**

### **1.2.1 El cuerpo: biopolítica y psicopolítica**

En la sociedad disciplinaria, el cuerpo es central como fuerza productiva (Foucault 2007). De ninguna manera significa que en la sociedad de control pierda protagonismo<sup>5</sup>. En la era neoliberal, bajo nuevas reglas, a los métodos disciplinarios tradicionales se añaden otros psicológicos, por lo que existe un control corporal sumado a uno mental. En la sociedad disciplinaria ya hay biopolítica, es decir, control y fuerza sobre el cuerpo al que se le impone violencia desde el exterior; en la sociedad de control, el orden disciplinario sigue actuando, pero la violencia además de externa es interna. Como señala Sergio Rojas (2017), la sociedad de control es una profundización en la subjetividad.

Si bien el filósofo surcoreano Byung-Chul Han (2014) opta por nombrar psicopolítica a la forma de gobierno en el régimen neoliberal, caracterizado por el control psicológico antes que físico, en el presente trabajo se prioriza el uso de biopolítica porque el contexto latinoamericano en que surgen las narrativas analizadas posee particularidades que, aunque no ignora la dimensión psicológica, actúan antes y de forma directa sobre el cuerpo. Por ejemplo, el neoliberalismo tolera e incita las economías informales –incluida la industria del delito de acuerdo con Flavia Costa y Pablo Esteban Rodríguez (2010)– y el cuerpo es precisamente receptáculo de sus consecuencias. No se trata de negar la psicopolítica, sino de un análisis de esta sociedad de control con métodos de sometimiento combinados que no permiten del todo, en un primer momento, ser analizados al alero de la psicopolítica.

---

<sup>5</sup> Siguiendo el análisis de Foucault distinguimos la sociedad disciplinaria de la sociedad de control en función de distintos momentos del desarrollo de la sociedad liberal.

Las obras propuestas muestran que existe un control sobre el discurso dirigido a las clases medias, particularmente la narrativa en torno a la seguridad nacional, pero en estas narrativas los personajes que viven el fenómeno también son afectados en su cuerpo y mueren. Son alcanzados por esta psicopolítica únicamente en la medida en que ella es aplicada y encarnada en sus cuerpos, debido a que ocupan los estratos más bajos en la sociedad. Son sujetos precarizados, desprovistos, desnudos, que sirven a través de sus cuerpos. En ellos se ve –se corporaliza– la precariedad (Butler) como modo de vida. Es el neoliberalismo el que impone la precarización como instrumento de gobierno para la regulación y el control social (Lorey 17) que, no obstante, tiene límites pues la falta de ellos podría traducirse en rebelión, lo que sería contrario a sus intereses económicos.

El arte de gobernar, asegura Isabell Lorey (2016), reside precisamente en el equilibrio del umbral de precarización. Esto último resulta particularmente llamativo porque tal equilibrio puede traducirse en la conservación de un *statu quo* donde prima el aislamiento y la atomización, a fin de evitar la conformación de comunidades: los precarizados pueden morir, pero no (deben) vivir juntos. Y la forma en que mueren migrantes, refugiados o pobres corresponde a, parafraseando a Judith Butler<sup>6</sup> en su teoría de la no violencia, la culminación de la desigualdad social. En este sentido, la desaparición de los 43 estudiantes de Ayotzinapa actualiza la pregunta sobre las vidas que merecen ser lloradas: “¿es posible que algunas vidas sean consideradas merecedoras de luto y otras no?” (Kadner s.p.).

---

<sup>6</sup> Kadner, Marién. “Judith Butler: ‘Matar es la culminación de la desigualdad social’” en *El País*, 28 de noviembre de 2018.

Byung-Chul Han (2014) defiende que el “*disciplinamiento corporal* cede ante la *optimización mental*” (41-42),<sup>7</sup> y es cierto, pero para el funcionamiento de las sociedades neoliberales en el tercer mundo el sometimiento del cuerpo es ineludible. El neoliberalismo descubre la psique como fuerza productiva, pero en ningún momento descarta al cuerpo, al contrario, se sirve de él.

El historiador Luis Aboites Aguilar señala que el cambio más significativo de los últimos 71 años del siglo XX en México es “el tránsito de una sociedad agraria a una urbana” (Escalante Gonzalbo, P., et al. 469), haciendo desaparecer la idea tradicional de un país campesino. Pese a este cambio, México seguiría desfasado con respecto del paso del poder soberano al disciplinario y de este a la sociedad de control, tal como ha acontecido en las sociedades más desarrolladas. Más aún, al parecer lo que realmente acontece, y que muestran las novelas estudiadas, es que al final un mecanismo se va superponiendo a otro, sumando los mecanismos de control para el sometimiento y la rentabilidad de los cuerpos, de la forma que sea.<sup>8</sup>

Para ofrecer un marco general de comprensión acerca del entramado en cuestión y de la biopolítica, Foucault (2007) considera fundamental entender el régimen gubernamental llamado liberalismo (41), que bien puede definirse como “gobernar menos” (367). En esta nueva razón gubernamental –marco general de la biopolítica–, la población es también esencial pues son “los sujetos de derecho sobre quienes se ejerce la

---

<sup>7</sup> Cursivas en el original.

<sup>8</sup> En *Psicopolítica*, Han (2014) dice que “A partir del *Big Data* es posible construir no solo el psicoprograma individual, sino también el psicoprograma colectivo, quizás incluso *el psicoprograma de lo inconsciente*. De este modo sería posible iluminar y explotar la psique hasta el inconsciente” (38).

soberanía política [y los que un gobierno] debe manejar” (368). La biopolítica, entonces, se ocupa de la meticulosa administración de la población como masa de producción y reproducción, e implica redirigir conductas pues da vida y deja morir, no solamente a través de mecanismos de disciplina (cárceles, psiquiátricos, escuelas o fábricas), sino de una forma de control que ejerce la fuerza normalizando y creando las condiciones de vigilancia para imponer docilidad de los sujetos desde dentro, desde los cuerpos. No es solamente una política sobre la vida –conducta– sino sobre los seres vivientes, esto es, la población y sus cuerpos.

El acercamiento de Mbembe (2006), basado precisamente en la crítica foucaultiana de la noción de soberanía y de sus relaciones con la guerra y el poder, establece a la necropolítica como “la expresión última de soberanía [que] reside ampliamente en el poder y la capacidad de decidir quién [de la población] puede vivir y quién debe morir” (19). El Estado, aunque no solo él, ejerce su soberanía, esto es, el control sobre la muerte y la vida, donde al final se juega el despliegue y la manifestación del poder. Es decir, de decidir quién tiene importancia y quién no, y en ello el concepto de raza es de suma trascendencia. Pero dirigir conductas, según el propio Foucault, no es matar directamente sino dejar de *hacer* o no emprender acciones para evitar que la gente muera.

“Hacer vivir”, como considera Didier Fassin (2010) “supone en realidad elecciones implícitas o explícitas sobre quién debe vivir qué tipo de vida y por cuánto tiempo” (37). En el fondo, una política de la vida conlleva una política de la muerte. Por ello, de acuerdo con Sayak Valencia (2010), el migrante es un sujeto fundamental de la necropolítica por situarse siempre en los márgenes. Su condición lo condena no solo

porque puede ser condenado a muerte, sino porque la necropolítica implica también “negarle el reconocimiento” (Fassin 45), dejándolo como muerto viviente mientras sea funcional a los intereses económicos o políticos reinantes.

Negar el reconocimiento del otro es una forma de muerte. De tal modo, México y sus fronteras pueden ser leídos como *territorio necropolítico puro*. Ahora bien, el cuerpo, *lugar* donde recae la necropolítica, es una dimensión biológica, pero también el resultado de procesos históricos y de lógicas políticas que incorporan las prácticas discursivas, así como los mecanismos de representación, significación y (re)producción.

La historicidad del cuerpo que plantea Foucault ayuda a seguir la forma en que “las técnicas de sujeción son establecidas alrededor de la salud, la sexualidad, la herencia biológica o racial, la higiene, los modos de relación y conducta del propio cuerpo”. Esto es, el filósofo francés no solamente enfatiza que esta nueva razón gubernamental actúa a nivel corporal individual sino sobre “el espacio múltiple y heterogéneo de la vida biológica de la población” (García de la Huerta 185).

Hay que notar, además, que el cuerpo se encuentra en un campo político. Como dice Mabel Moraña (2021) en *Pensar el cuerpo. Historia, materialidad y símbolo*, las relaciones de poder marcan, cercan, doman y fuerzan al cuerpo, incluso lo obligan a ceremonias o trabajos: “Este cerco político del cuerpo va unido de acuerdo con unas relaciones complejas y recíprocas, a la utilización económica del cuerpo [pero] solo se convierte en fuerza útil cuando es a la vez cuerpo productivo y cuerpo sometido” (s.p.).

En ese sentido, es necesario considerar no al cuerpo solo, sino en su relación con el espacio. De tal vínculo resulta una disposición biopolítica de primer orden, pues



“condiciona la supervivencia y la calidad de la existencia colectiva, la accesibilidad a servicios primarios, la esperanza de vida y la construcción de subjetividades” (Moraña s.p.). De hecho, ciertos cuerpos, siendo rechazados pueden ser relegados “cayendo en las fisuras del sistema y llegando a ocupar zonas desprotegidas de los derechos de la ciudadanía, situadas al margen o en vacíos de la ley, donde la supervivencia es azarosa y está marcada por la precariedad” (Moraña s.p.).

De ahí la pertinencia del concepto de necropolítica para considerar otros factores del “poder que deja morir”, sobre todo en contexto de migración o de zonas fronterizas, donde el poder difícilmente tiene un solo rostro o nombre definido. Mbembe (2006) relaciona el biopoder con otros conceptos como el estado de excepción, que es la base normativa del derecho de matar (30), y el estado de sitio; además, es el primero que incluye la política de la raza, ligada a su vez a la política de la muerte (31). Por su soberanía, el Estado despliega y manifiesta su poder, a fin de controlar la muerte y la vida de los habitantes de su territorio. Esta manifestación de su poder no le hace matar directamente, pero sí determinar acciones y situaciones para que los habitantes mueran o permanezcan con vida, bajo ciertas condiciones. De ahí que los territorios de algunos países sean considerados necropolíticos, ya que el Estado en su soberanía –aunque no siempre de manera directa– decide sobre su vida o muerte. Se pueden citar no solo los casos de centroamericanos y mexicanos en el territorio fronterizo entre México y Estados Unidos, sino los de los africanos en su intento por ingresar a territorio europeo, por lo general vía Italia o España.

En las narrativas contemporáneas de esta investigación, el cuerpo es puesto en relación con la violencia en el México fronterizo porque “el cuerpo es la superficie donde se lee la historicidad de los modos de violencia y sus efectos tanto en la producción de subjetividad como en la relación cambiante entre política y muerte” (Giorgi y Rodríguez 69). Al reconocer la condición humana como corporal, David Le Breton (2010) ratifica que es en el cuerpo donde “reside” la identidad, tanto individual como colectiva, convirtiéndolo en el “espacio que ofrece vista y lectura [y] permitiendo la apreciación de los otros” (17).

Entonces la piel, que circunscribe el cuerpo, es memoria viva que diferencia un cuerpo de otro, pero también lo vincula. Por ello precisamente cualquier relación del hombre con el mundo es mediada por el cuerpo. Es la materia inagotable de prácticas sociales, representaciones e imaginarios, y los acontecimientos fuera de él lo afectan (65). Asegura que para el hombre el mundo se trata siempre en su cuerpo (23). El cuerpo es la “condición humana del mundo” por lo que entre la carne del mundo y la del hombre hay “una comunidad sensorial” (38), porque esta carne es “un pensamiento del mundo” (40). Cuando en un individuo existe dolor, este no se refiere solamente a los mecanismos fisiológicos sino al individuo en su totalidad, su cuerpo y su sensibilidad.

Foucault (2007) le atribuye al cuerpo una dimensión biológica pero también señala que es fruto de procesos históricos y de lógicas políticas que incorporan las prácticas discursivas, así como los mecanismos de representación, significación y (re)producción. Y es útil en tanto aparato de producción y consumo productivo. Aunque se podría llegar a pensar en ese cuerpo como individual o colectivo, en realidad es imposible concebirlo

solo, sin su carácter relacional con otros, porque se impone un “estar-en-común” (Jean-Luc Nancy).

De ahí que acontecimientos de violencia no solo subjetiva sino simbólica (Žižek) conciernan, guíen y definan los personajes de las narraciones propuestas en esta investigación. Y los definen porque es la población en tanto cuerpo que padece esos actos de violencia, sea del Estado que gobierna menos o como consecuencia de políticas neoliberales ante las que ese Estado permanece sin actuar, o “actúa poco”.

Ahora bien, ¿quién se hace cargo de los cuerpos una vez muertos? En las zonas fronterizas, ¿qué Estado asume la responsabilidad? ¿están condenados a quedar insepultos como Polinices? El ciudadano o el colectivo que quiera hacerse cargo de las exequias ¿correrá el mismo destino que Antígona?, es decir, persecución y precarización de sus propios cuerpos. En el actual *statu quo*, posibilitado por el Estado, nadie se hace cargo. O casi nadie.

Llama la atención que, así como en *Antígona* es una mujer quien arriesga la vida, busca el cuerpo y sepulta al deudo, en la historia latinoamericana reciente –Argentina, Chile, Perú o México–, son mujeres las que se organizan en busca de *sus* desaparecidos. El fenómeno se observa en *Temporada de huracanes* (2017), donde las prostitutas del pueblo se organizan para enterrar el cuerpo de la bruja, enfrentándose con la negativa de la policía. La propuesta, claro, no es exclusiva de los mexicanos ni de escritores de la última década, como es el caso del corpus propuesto.

Rodríguez (2017) destaca el caso de Matilde Sánchez en la novela *El desperdicio* (2007), cuya protagonista tiene claro que son “las mujeres, los desocupados, los

adolescentes repetidores y cirujas rurales, con los liebreros a la cabeza [los] llamados a liderar una transformación”, o un “llamado al desorden” (58). La autora propone, de acuerdo con Rodríguez (2017), que la fuerza de los personajes mencionados proviene de su diversidad. Lo que se destaca aquí es la sugerencia, acaso esperanza, en las comunidades. Es decir, esa misma población que es víctima de los procesos globalizadores (económico y culturales), es la que lleva en sí la energía, no para revertir los procesos sino para, al menos, sobrevivir.

### **1.2.2 Uso del lenguaje y concepto de frontera**

Las escrituras del corpus presentado problematizan el cuerpo en relación con el contexto sociopolítico, económico y cultural resultado de la política de seguridad del Estado, en pleno uso de su soberanía, en donde las vidas de los habitantes se desenvuelven. Como dice Rosario Castellanos (1969), mediante las palabras los escritores comparten con sus contemporáneos “las leyes a que obedecen los fenómenos; eternizamos las formas fugitivas; hacemos patente la armonía del universo; conjuramos la muerte y la destrucción y el olvido” (s.p.). La creación de universos lingüísticos a través de una especie de reivindicación de palabras en desuso, neologismos y formulaciones de alta densidad simbólica, en Herrera, Monge, Ortuño y Melchor, no corresponden únicamente a universos verbales sino universos que ponderan y se sirven de lo verbal para “inaugurar” una visión más compleja de lo narrado y, a través de ello, verter una mirada mucho más compleja de los mundos referidos. Al final, el estudio de las representaciones se revela como “una vía de acceso privilegiada al análisis y al desvelamiento del modo en que

operan las relaciones más extremas de fuerza y dominación social (Burucúa y Kwiatowski 40).

Baste por ahora decir que el empleo tanto de vocablos en desuso como de neologismos resulta decisivo por el hecho de apelar a una tradición cultural, en el caso de Herrera y Monge, y a hacer hincapié en la capacidad de la creatividad y la imaginación, en el caso de Ortuño y Melchor, en una época marcada por la homogeneidad comercial y de consumo fácil. Este uso del lenguaje no convencional permite el acceso, a través de la experiencia literaria, a las realidades de frontera con su precariedad existencial de una manera más vívida, lejos de una literatura más comercial que, a costa de un lenguaje de fotonovela, paradójicamente naturaliza la violencia, evitando una reflexión más profunda y empatizar con la tragedia que esta realidad implica.

De acuerdo con Žižek (2000), el lenguaje es el encargado de abrir un agujero en la realidad que cambia el eje de la mirada (31). De ahí que las novelas se lean como un proyecto escritural que implica, además, una postura ética de los autores (Foucault, Rancière). Y en el compromiso que estos escritores suscriben quizás exista una contribución a la reparación simbólica ante la violencia.

Por lo anterior es que, además de lo que sucede dentro de las obras, planteo pensar el trabajo de los escritores desde un sentido comunitario y a los escritores mismos desde una comunidad. Si bien se piensa en el trabajo de escritura como una actividad individual y solitaria, los escritores generan relaciones no solo tras la publicación de la obra sino durante la creación misma. En este sentido, la comunidad se impone de manera natural al modelo capitalista actual. Los escritores tienden lazos y mantienen encuentros fuera de

sus textos, a través de los cuales se revelan afinidades –inquietudes temáticas y preguntas vitales sobre su quehacer literario.

Entonces, no hay que pensar dichos lazos desligados de la actividad escritural, pues, en tanto parte de la cotidianidad de los escritores, ejercen influencia y repercuten en sus proyectos a largo plazo. En otras palabras, cabe “explorar la materialidad de la experiencia” (Labanyi 229), que no es sino la dimensión afectiva de los autores en su rol público, más allá de lo individual, que conduce a pensar en una comunidad en continua mutación.

Por último, es necesario delimitar el concepto de frontera y la manera de abordarlo en la literatura mexicana. La noción de frontera en América Latina es estudiada por Gloria Anzaldúa (2016) y resulta útil para comprender las implicaciones de la zona limítrofe México-Estados Unidos en términos socioculturales y en las prácticas cotidianas de los sujetos que viven o transitan por este espacio. Su estudio es uno de los primeros de la historia reciente que problematiza la frontera México-Estados Unidos, aunque lo hace desde el lado estadounidense.

Anzaldúa advierte en el espacio fronterizo una vaguedad creada “por el residuo emocional de una linde contra natura” (42), en constante transición y cuyos habitantes son “los prohibidos y los baneados [...] los atravesados: los bizcos, los perversos, los queer, los problemáticos, los chuchos, los callejeros, los mulatos, los de raza mezclada, los medios muertos” (42), esto es, quienes se atreven a cruzar cualquier límite de lo “normal”. Por ello, no deja de ser un lugar de contradicción provocado por la “juntura” de culturas.

Propone que la frontera o tierra transfronteriza está presente de forma física “siempre que dos o más culturas se rozan, cuando gentes de distintas razas ocupan el mismo territorio, cuando la clase baja, media, alta e infra se tocan, cuando el espacio entre dos personas se encoge en la intimidad compartida” (35). Por la amplitud de esta definición es que resulta útil como herramienta de trabajo en esta investigación.

Por su parte, Oswaldo Zavala (2012) considera que la producción de los escritores “de la frontera” es “literatura que encuentra su origen en el espacio marginal ‘absoluto’ que separa México de Estados Unidos” (170). Define la frontera como “infranqueable para aquellos a quienes ha vencido, para los que envejecen intentando atravesarla, para los que enloquecen observando el Río Bravo, para los que no tienen otra opción que sobrevivir en esta región donde el neoliberalismo contemporáneo permite aún el subdesarrollo a cambio de los magros bienes que produce” (171).

Desde la realidad mexicana y su historia de frontera con Estados Unidos, una parte de su literatura contemporánea ha abordado tal temática. En el caso de algunas obras – como las que se analizan en esta tesis- cabe leerlas como textos políticos (Rancière *Política*), donde los escritores llevan a cabo su propia lectura de las “alternativas” que vislumbran ante la fragmentación y precariedad de la sociedad, sin que ello signifique dejar de lado una ambición estética que los oriente a explorar con la forma del lenguaje y romper estereotipos.

Por ejemplo, los personajes de *El cielo árido* y *Temporada de huracanes* habitan sociedades que los conducen, pese a su constante resistencia, a tener que desplazarse. Una de las muestras de este movimiento forzado es la ausencia de exequias a los muertos. Los

personajes de ambas novelas son desplazados a los márgenes de la sociedad no mediante un golpe radical inmediato sino en un proceso gradual que termina muchas veces en la configuración de comunidades alternativas que permiten evitar o retrasar un destino que parece inexorable.

Cuando este desplazamiento termina en muerte, los personajes no tienen derecho a nada. Simplemente fueron vidas que no valieron y a la hora de la muerte sus cuerpos ni siquiera tienen derecho a ser enterrados: no lo merecen o, dada su precariedad, no han tenido quien les oficie un servicio fúnebre. Estos personajes aparecen como cuerpos vulnerables y vulnerados que, de antemano, valen mucho menos que los otros, aunque esos “otros” tampoco estén definidos ni se alcancen a conocer. “Las personas ya no se conciben como seres irremplazables, inimitables e indivisibles, sino que son reducidas a un conjunto de fuerzas de producción fácilmente sustituibles (15), señala Achille Mbembe (2006).

Por si ello no bastara, existe un drama mayor y es que, una vez fragmentados y separados o muertos, estos seres no tienen derecho a ser llorados ni enterrados para su descanso. Se encuentran, entonces, en lo más bajo de la sociedad. En *Mirando al sesgo*, Žižek (2000) analiza el retorno del muerto viviente en tanto fenómeno de la cultura de masas contemporánea. Esto es, el ser que, no deseando su muerte ni pudiendo cerrar su ciclo de vida con un rito funerario, retorna una vez tras otra. Su regreso –que trasciende su muerte física– “es signo de la perturbación del rito simbólico” (48) por lo que no podrá descansar hasta que el rito sea llevado a cabo. De lo contrario, como se puede intuir, la herida (el retorno) permanecerá abierta condenando no solo al muerto sino a la sociedad



que le negó reconocimiento a no encontrar nunca “su lugar propio en el texto de la tradición” (48).

El rito simbolizaría la permanencia dignificada de ese ser en la memoria de la comunidad, ya no como muerto viviente. De no concretarse las exequias, el trauma persiste sin cabida para aceptar la pérdida ni mucho menos para la reconciliación.

Una sociedad cuyos ritos simbólicos no se realizan se transforma en un espacio baldío lleno de muertos vivientes que terminarán por reclamar su derecho quizás “comiéndose” a los vivos o convirtiendo todo a su alrededor en una gran cementerio donde habitar.

En este sentido, las obras aquí analizadas muestran procesos por donde los personajes si bien muchas veces son arrasados, apartados, separados de la sociedad, fragmentados hasta ser desintegrados, también luchan para no desaparecer en el olvido. De esta forma, estos textos adquieren una función reparadora. Más allá de su existencia en tanto literatura y como registro *per se*, intentan constituirse en artefactos que trazan caminos para imaginar formas distintas y pertinentes de restauración y justicia.

## Capítulo 2. Antecedentes históricos

En la historia del México reciente 2006 es un año fundamental, no solamente porque Felipe Calderón Hinojosa (2006-2012) comienza su mandato presidencial, sino porque desde ese año se pone en marcha la llamada “guerra contra el narco”, estrategia de seguridad nacional para contrarrestar los efectos de la proliferación de organizaciones criminales encargadas, sobre todo, del tráfico de narcóticos dentro y fuera del país. El 11 de diciembre de ese año el expresidente lanza el Operativo Conjunto Michoacán, en ese mismo estado de la república. El resultado de dicha estrategia, al menos hasta 2016, es más de 170 mil homicidios relacionados a incidentes con el crimen organizado, sin la erradicación de los grupos delictivos que, por el contrario, se reorganizaron o diversificaron.

De acuerdo con Oswaldo Zavala (2018), entre 2007 y 2012, Calderón generó un Estado de excepción como reacción a la escalada de violencia atribuida al crimen organizado (44). Sin embargo, a decir del investigador, esa declaración de excepción se trató de la articulación de una estrategia “sin contenido político” en torno al tema de seguridad nacional (43), encaminada a legitimar su llegada y mostrar la soberanía del Estado que desde entonces dirigiría. En *Los cárteles no existen. Narcotráfico y cultura en México* (2018), el investigador señala que el narcotráfico es un fenómeno político, cuyo centro es ocupado, precisamente, por las nociones de Estado y soberanía (23). Pese a la

narrativa que impera en medios de comunicación y en cierta literatura sobre el Estado fallido frente al crimen organizado,<sup>9</sup> Zavala asegura que el Estado no ha perdido nunca su soberanía y, por el contrario, esa misma narrativa funge como obstáculo para “comprender la emergencia del narco en México” (21). Tanto para Zavala como para los sociólogos Luis Astorga y Fernando Escalante Gonzalbo es imposible entender el modo en que el crimen organizado opera y se desarrolla en México sin comprender antes la participación del Estado mexicano, pues éste nunca ha sido ajeno al primero, y la estrecha relación con Estados Unidos. Para ello es necesario acudir a la historia del narcotráfico en México y remitirse a la *Operación Intercepción* de Richard Nixon, en 1969 (Astorga 2015).

Para comprender la trascendencia del cambio que significa en México la llegada de Vicente Fox (2000-2006) a la presidencia de la república, emanado de un partido distinto al oficial PRI (Partido Revolucionario Institucional), es indispensable remontarse a los primeros años del siglo XX, precisamente cuando se funda el partido bajo el nombre de Partido Nacional Revolucionario (PNR). El país comienza el nuevo siglo con una revolución que, lejos de ser un movimiento de objetivos definidos o respaldado por un proyecto propositivo de gobierno (Escalante Gonzalbo, P., et al. 470-483), aglutina

---

<sup>9</sup> El autor se refiere a textos de ficción y no ficción. Entre los primeros, Élmer Mendoza, Juan Pablo Meneses (31), Heriberto Yépez, Orfa Alarcón e incluso Yuri Herrera —específicamente con su novela *Trabajos del reino-* (35). A ellos opone la producción de César López Cuadras, Daniel Sada, Roberto Bolaño y Juan Villoro (ver capítulo 3, titulado “Cuatro escritores contra el narco”), e incluso al dramaturgo Víctor Hugo Rascón Banda. Entre los segundos, a la producción periodística de “Diego Osorno, Anabel Hernández, Sergio González Rodríguez y Alejandro Almazán, entre otros, está fundada en una práctica radical de interpretación cultural que merma nuestra comprensión de las transformaciones históricas de los discursos oficiales de la violencia y que despolitiza las discusiones más urgentes relativas a la desigualdad social, criminalización de la pobreza y el advenimiento de una disciplina policial inscrita en un permanente estado de excepción sin precedentes en la historia moderna de México” (Zavala 40). A ellos opone el trabajo de Ignacio Alvarado, José Pérez Espino, Bárbara Vásquez, Jaime Bailleres, Alfredo Carbajal y Sandra Rodríguez, Julián Cardona y Charles Bowden (200).

múltiples demandas e intereses de distintos actores sociales seguidores, entre otros, de Pascual Orozco y Emiliano Zapata. Por eso es por lo que el surgimiento de PNR, a inicios de marzo de 1929, “puede verse como un episodio más del esfuerzo por formar un Estado fuerte” (Escalante Gonzalbo, P., et al. 467) y como un “un avance significativo en la estabilización política del país” (496), tras los múltiples acomodados en el gobierno no exentos de asesinatos, como el de Álvaro Obregón.

La Revolución mexicana es el proceso mediante el que se destruye el Estado oligárquico y neocolonial de fines del siglo XIX, pero a su vez el proceso definidor de gran parte de los acontecimientos del siglo XX y del país de hoy. En esos años se urde el modo en que operará la política para designar al presidente hasta el año 2000, en que la llegada de Fox pone fin a ese largo capítulo de 70 años, gracias al voto de confianza de los electores que creen en él más que en su partido de derecha (Partido Acción Nacional). De acuerdo con Luis Aboites Aguilar (Escalante Gonzalbo, P., et al.), el PNR es una “coalición de partidos y de grupos regionales que se reconocían como vencedores de la Revolución de 1910” (264). El nacimiento del PNR está relacionada con el asesinato de Álvaro Obregón, pero también por la intención de formar un Estado fuerte. Ello queda claro con la figura de Plutarco Elías Calles quien, tras dejar la presidencia en 1928, se convierte en “el hombre fuerte del escenario político nacional” y a quien se le empieza a llamar “el jefe máximo de la revolución” (265). Su influencia continúa durante los períodos presidenciales de Emilio Portes Gil (1928-1930), Pascual Ortiz Rubio (1930-1932), Abelardo L. Rodríguez (1932-1934) y Lázaro Cárdenas del Río (1934-1940). Cuando la figura de Calles comienza a declinar, Cárdenas del Río logra que su fuerza

como jefe máximo sea trasladada a la del presidente. Es él quien nacionaliza la industria petrolera en marzo de 1938 y, paradójicamente, es quien comienza la tradición de designar al sucesor, pues brinda su apoyo oficial a Manuel Ávila Camacho (1940-1946) pese a la violencia y acusaciones de fraude electoral, estableciendo así “uno de los mecanismos básicos del arreglo político del país en el siglo XX: el presidente de la república, por medio del partido oficial, designaba a su sucesor” (270). La práctica no cesa sino cuando Fox llega a la presidencia.

La segunda guerra mundial tiene un impacto favorable para la economía mexicana por los flujos de capital exterior y por los acuerdos alcanzados entre México y Estados Unidos (271). A pesar de las diferencias entre las tres últimas presidencias, Calles, Cárdenas el Río y Ávila Camacho mantienen una continuidad respecto del papel que el dinero público debe desempeñar en el rumbo económico (272). En 1946, el nombre del PRM es sustituido por el Partido Revolucionario Institucional (PRI) y de cierta forma la existencia del partido da solvencia política al país y se consolida un gobierno federal con poder. Pese a las devaluaciones de 1948 y 1954, se registra un crecimiento económico hasta la década del 60. La industrialización del país se convierte en la prioridad gubernamental, aunque ello no significa que las regiones más apartadas de las grandes ciudades carecieran de problemas. De hecho, en 1951 se lleva a cabo la “Caravana del hambre”, marcha en la que miles de mineros, acompañados por sus familias, se dirigen desde Nueva Rosita, Coahuila, hacia la capital del país (283). Cabe notar que desde los

años 30 hay un considerable crecimiento demográfico cuyo aumento anual para 1960 es de 3.28%.<sup>10</sup>

Por otra parte, llegan los años convulsos de la matanza de estudiantes en la Plaza de las Tres culturas en 1968 y la de Corpus Christi en 1971. Hacia 1970 el crecimiento económico registrado décadas atrás comienza a estancarse y es en 1973, en el fin de la era de la posguerra, cuando estalla una crisis generalizada que en México se siente como un fracaso presidencial más. Por mucho que el hallazgo de yacimientos petroleros en Campeche le inyecta esperanza al gobierno, la empresa estatal Petróleos mexicanos (Pemex) se convierte a su vez en polo de atracción y pesadilla debido a “arbitrariedades laborales, gran demanda de vivienda en áreas urbanas sin infraestructura, daños al medio ambiente” (289). La esperanza del petróleo no dura mucho porque su precio comienza a disminuir en 1981 y para agosto de 1982, el secretario de Hacienda reconoce la quiebra de la economía mexicana. El dólar pasa de 26 a 70 pesos. Como resultado, el 1 de septiembre el presidente López Portillo anuncia la expropiación de la banca (191). Pero para esa fecha la política de Margaret Thatcher y Ronald Reagan ganaba adeptos en el mundo. La reducción del gasto público y el afianzamiento de las actividades empresariales se vuelve un imperativo. Atrás queda el Estado de Bienestar, aumenta la delincuencia por el alza en el desempleo, obligando a unos a autoemplearse (vendedores ambulantes)<sup>11</sup> y a otros a migrar de forma ilegal a Estados Unidos. Las actividades del narcotráfico se

---

<sup>10</sup> En 1930 el crecimiento anual es de 1.72% (Escalante Gonzalbo, P., et al. 275).

<sup>11</sup> Tanto el impacto medioambiental de las políticas neoliberales adoptadas como la incitación de las llamadas economías informales son contempladas por la gubernamentalidad contemporánea. En el caso de los desempleados, ella prevé y calcula la productividad incluso de este grupo en apariencia olvidado, de acuerdo con Flavia Costa y Esteban Rodríguez (Lemm).

vuelven cotidianas. Entre 1980 y 1990 el negocio se extiende a causa del creciente consumo de marihuana, cocaína y otras sustancias enervantes en Estados Unidos, lo cual afianza el intercambio comercial entre productores colombianos, traficantes mexicanos y distribuidores norteamericanos, volviendo cotidiano el soborno y el lavado de dinero. Si bien estos acontecimientos revelan la falta de capacidad de maniobra gubernamental respecto de la economía, es necesario aclarar que el mismo gobierno mexicano no pierde el control de su territorio en cuanto al tráfico o, al menos, está enterado de lo que sucede tanto como el gobierno estadounidense.

En *Drogas sin fronteras*, Luis Astorga (2015) considera que el campo del tráfico de drogas está subordinado al campo de la política. El negocio nace así, de acuerdo con la investigación que hace de 1916 a 1970, y nunca ha dejado de ser así: “La política ocupa la posición dominante, hegemónica, y del tráfico una secundaria, periférica, pero no ajena ni autónoma” (4-5). De ahí que sea importante evitar el uso de términos como “infiltración” o “penetración” de las organizaciones criminales en el gobierno cuando se hable del tema, versión favorita, dice, de quienes desconocen la historia. Para 1986 la dirección económica del país cambia. Prueba de ello es la adhesión al Acuerdo General sobre Aranceles Aduaneros y Comercio (GATT). La visión neoliberal de Carlos Salinas de Gortari, quien se convierte en presidente en 1988 bajo un halo de ilegitimidad, va acorde con las posturas oficiales estadounidenses y británicas en busca de la disminución del gasto público, la liberalización del mercado mundial y el impulso a la inversión privada y a las reglas del mercado (Escalante Gonzalbo, P., et al. 295). La creación del consenso

de Washington ratifica esto. En 1989 cae el muro de Berlín y terminan las últimas dictaduras en América Latina.

El gobierno encabezado por Salinas de Gortari se ocupa de crear una imagen de avance y refuerza la idea de los pocos pasos que separan a México del Primer mundo. Intenta legitimar su triunfo a través del ordenamiento de la economía, la creación de riqueza y bienestar.<sup>12</sup> En vista de ello, promueve la firma del Tratado de Libre Comercio de América del Norte (TLCAN), con Estados Unidos y Canadá, aprobado en 1993 y en vigor el 1 de enero de 1994. Pero en esta misma fecha los indígenas del Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN) declaran la guerra al ejército nacional y su comandante supremo, el presidente, y echan por tierra el clima de prosperidad, pues si bien la guerra dura apenas once días, las repercusiones son varias y consecutivas. En marzo es asesinado el candidato del PRI a la presidencia, Luis Donaldo Colosio, lo que garantiza el triunfo de su sustituto, Ernesto Zedillo; y hacia septiembre es asesinado el dirigente priista José Francisco Ruiz Massieu. La última sorpresa del año llega en diciembre, con la devaluación del peso y del llamado “error de diciembre”<sup>13</sup> de Ernesto Zedillo. Dicho error deriva en el rescate bancario que el gobierno mexicano efectúa en 1995, conocido como Fobaproa. El Fondo Bancario de Protección al Ahorro (Fobaproa) es un fondo de contingencia ante posibles problemas financieros, creado por el gobierno de México en 1990 con el consenso

---

<sup>12</sup> Esta búsqueda de legitimidad a través del ordenamiento económico no es nueva. En “Foucault y el neoliberalismo: una lectura crítica”, Marcos García de la Huerta (2010) estudia los casos de Alemania y Chile, si bien en épocas y contextos distintos, el telón de fondo respecto de la legitimidad es similar. En *Nacimiento de la biopolítica*, Foucault dedica unas líneas al caso alemán y habla del verdadero “milagro alemán”.

<sup>13</sup> Carlos Salinas de Gortari es quien otorga ese nombre (“error de diciembre”), atribuyendo la devaluación del peso a la mala gestión de Ernesto Zedillo y no como consecuencia de su administración.



partidario de la época. En 1995 se aplica tal fondo para absorber las deudas de los bancos capitalizar el sistema financiero y garantizar el dinero de los ahorradores, en la versión oficial.<sup>14</sup> En la misma década, otros países latinoamericanos enfrentan fenómenos relativos a la banca, que se convierte en propietaria de la tierra. Como apunta Fermín A. Rodríguez (2019) a partir de la lectura que hace de algunas novelas que problematizan “las nuevas formas de explotación y gerenciamiento de la tierra” (186), en el caso de Argentina, los productores rurales se ahogan por la crisis financiera (hipotecados o quebrados) y la tierra cambia de dueños.

En el norte del continente, la migración hacia Estados Unidos crece como nunca antes; para 1997 se estima que hay nueve millones de mexicanos en el país del norte. Los migrantes que no mueren en el intento se convierten en gran fuente de divisas: seis mil millones de dólares en 1997 y en 2003, trece mil millones de dólares (Escalante Gonzalbo, P., et al. 299). Con una desigualdad social en crecimiento –que favorece al estrato social más rico– y escándalos de corrupción, llegan las elecciones presidenciales de 2000. La noche del 2 de julio Vicente Fox gana, dejando atrás la etapa del partido oficial. Los acontecimientos de 1989 a 2001 prueban que es imposible trazar la historia de la producción cultural latinoamericana dejando de lados factores sociales, económicos y políticos (Noemi Voionomaa). El período entre ambos años, que pueden leerse como consolidación del modelo neoliberal, son cruciales para América Latina. Y en este contexto, respecto del fenómeno migratorio y el “problema del narcotráfico”, México se

---

<sup>14</sup> Ver Ricardo Becerra, “Rescate de la deuda bancaria en México” en *América Latina hoy*. No. 22, agosto 1999, pp. 37-42. Web. 12 Feb. 2019.

convierte en un modelo del proceso de neoliberalización. Ya en el gobierno de Vicente Fox existen grupos delictivos (comúnmente llamados cárteles). Se registran aproximadamente siete y operan en 29 estados de la República: Cártel del Golfo, de Sinaloa, de Juárez, de Tijuana, del Milenio, de Oaxaca y de Colima. En los gobiernos sucesivos los nombres cambian, pero siguen presentes en la mayoría de los estados.<sup>15</sup> Si bien la práctica de designación directa del presidente parece haber terminado con la llegada de Fox al poder, el partido que lo lleva se resiste a perder la oportunidad de continuar, reproduciendo el clima de ilegitimidad con su sucesor Felipe Calderón. De acuerdo con analistas, desde historiadores hasta sociólogos, es precisamente ese clima el que orilla al presidente a propinar un golpe certero a cambio del reconocimiento de legitimidad ante la población. De ahí la premura en sacar a los militares a las calles con el ánimo de terminar con el tráfico de drogas. Es la primera vez que en México se escucha “la guerra contra las drogas”. Tal como sucedió con la *Operación Intercepción* de Richard Nixon en Estados Unidos a finales de los 70,<sup>16</sup> el capital político de Calderón se redujo aún más y la guerra incrementó los niveles de violencia ya no solo entre miembros del crimen organizado sino de éstos contra la población civil.

Es necesario destacar que en esta investigación se sigue a Astorga cuando señala que el campo del tráfico de drogas siempre se supedita al campo político, pues la lectura

---

<sup>15</sup> Para detalles de la reorganización de distintos grupos del crimen organizado, ver Camhaji, Elías; García Jacobo. “A 11 años de la guerra contra el narco” *Especiales Guerra. El País*. 2016. Web. 12 Mar. 2020

<sup>16</sup> A propósito de la Operación Intercepción, un editorial en *The New York Times* la califica como una “torpeza política mayúscula” (Astorga s.p.). El 12 de octubre de 1969 otro editorial señala el fin de dicha operación, calificándola de “fiasco total” (s.p.). Señala que el “pobre capital político” de Nixon con América Latina, se reducía aun más. Asimismo, la detención de tráfico en 31 puntos fronterizos es “otro ejemplo de la disposición de Washington para encarar una necesidad política doméstica sin consideración al efecto en sus vecinos del hemisferio” (s.p.).

de los medios de comunicación acerca de la violencia desatada por la guerra de Calderón hace pensar que el Estado pierde por completo el control del país. De seguir esta última hipótesis, se podría justificar el estado de excepción declarado por el presidente y, con ello, la presencia del ejército en las calles. Nada de eso. Fernando Escalante Gonzalbo y Luis Astorga desmenuzan la historia y dejan claro que el campo del crimen organizado no es independiente al campo del poder político. Lo que hay, y no solo en México sino en América Latina, son Estados incapaces de disminuir los niveles de corrupción, que no pueden contener la criminalidad ni la violencia homicida, pero que en ningún momento son sobrepasados por los grupos del crimen organizado, tal como señalan Fernando Escalante Gonzalbo (2011), Astorga (2015), Zavala (2017).<sup>17</sup>

Es necesario tener en cuenta que el tráfico de drogas es, al menos desde el siglo XX, uno de los puntos principales de la agenda política de Estados Unidos en su relación con los gobiernos latinoamericanos, sobre todo a partir de la segunda mitad de los 70. Aquí un detalle las operaciones destinadas tras la *Operación Intercepción*, el ensayo continental continuó con la operación Fulminante (1978-1980) en Colombia, la Operación Blast Furnace (1986) en Bolivia, la Operación Snowcap (1987) en 12 países pero principalmente en Perú, Bolivia y Ecuador, la iniciativa Andina (1989) en Colombia, Perú

---

<sup>17</sup> En *Drogas sin fronteras*, lo que Astorga (2015) observa y considera de suma importancia en el período de estudio, de 1916 a 1970, es “la subordinación estructural del campo del tráfico de drogas en México al campo de la política, los bajos niveles de violencia relacionados con el negocio ilegal y la exclusión de los traficantes de la actividad política. El negocio nació dentro del campo del poder donde el de la política ocupaba la posición dominante, hegemónica, y del tráfico una secundaria, periférica, pero no ajena ni autónoma. Por eso, en el desarrollo posterior del negocio no habrá ‘infiltración’ ni ‘penetración’, versión favorita de quienes desconocen la historia y piensan el campo político como impoluto desde sus orígenes, sino un mayor desprendimiento de la supeditación, una mayor autonomía relativa, y en ciertos momentos y lugares una relación de subordinación invertida” (s.p.).

y Bolivia, el Plan Colombia (2000), la Iniciativa Mérida (2008) y la Iniciativa Regional de Seguridad para América Central (2008) [...] México, con la Operación Cóndor, fue el laboratorio de América Latina donde se inició la estrategia que implicaba la participación central, creciente y masiva de las fuerzas armadas (Astorga 2015b 5). Respecto de estas operaciones, hay que tomar en cuenta la diferencia de la relación entre el campo del tráfico y el campo político, justamente a raíz del neoliberalismo. La mayor diferencia en el calderonismo es la fuerza de las organizaciones criminales, pero también la demanda y la composición del mercado, la escala de la producción, la correlación de fuerzas entre los agentes sociales de los distintos campos, los niveles de violencia, la percepción social y política acerca de las drogas, los hábitos culturales, la jerarquía del tema en la agenda política y las estrategias para tratar de resolver los problemas asociados con las sustancias psicoactivas (Astorga Drogas 16).

En 2009, a mediados del gobierno de Calderón, Estados Unidos señala que hay cuatro grandes organizaciones criminales mexicanas que controlan el tráfico hacia ese país (Astorga Drogas 8). Y comienza a tejerse una narrativa en torno a la “seguridad nacional” encaminada, en mayor o menor medida, a justificar acciones gubernamentales. Como se ve la otra gran constante es la influencia de Estados Unidos, pues es él quien determina la política en el resto del continente. Al final, por su comportamiento respecto de la “seguridad nacional” se ve la conformación de su discurso, “filosofía y razón de ver, y dividir al mundo en amigos y enemigos” (Astorga Drogas 16). Se habla entonces de la soberanía de Estados Unidos respecto de los demás países.

El Estado mexicano de Calderón en 2008 justifica la militarización del país por el incremento de la actividad delictiva del crimen organizado y el riesgo que supone a la población; el de Enrique Peña Nieto en 2016 –y años subsecuentes– justifica el reforzamiento de la frontera sur por la seguridad de los migrantes que la cruzan, debido al incremento de la actividad delictiva de la que pueden ser víctimas también por parte del crimen organizado. El paso de la Caravana migrante al final de su período presidencial es el epítome de la crisis, aunque en este caso es el gobierno estadounidense, ya encabezado por Donald Trump, el que esgrime el discurso securitario y justifica tanto el reforzamiento de la militarización de su frontera sur como la erogación de recursos. Es necesario aclarar que el gobierno mexicano recibe los primeros recursos económicos destinados al respecto en 2008, a través de la Iniciativa Mérida, y después, en 2014, a través del Programa Frontera Sur, versión remasterizada que pronto se convirtió en el eje de la política migratoria (Benítez; Castañeda; Luiselli) para resguardar la frontera México-Guatemala y Belice. Este último, firmado por Barack Obama y Enrique Peña Nieto tras la declaración estadounidense de la “crisis” de niños. De tal forma, los migrantes se enfrentan a los peligros que suponen las bandas de crimen organizado, pero también a las policías municipales, estatales y federales mexicanas pues si bien uno de los objetivos declarados en el programa es el respeto de sus derechos humanos, en los hechos ocurre lo contrario. A decir de Alejandra Castañeda, investigadora del Colegio de la Frontera Norte: “[los operativos] expone[n] a los migrantes a los abusos y extorsiones por parte de las autoridades del INAMI [Instituto Nacional de Migración]. Con esta estrategia se criminaliza en los hechos a la migración indocumentada, se le persigue, se le detiene y se

le deporta sin consideraciones respecto a la vulnerabilidad de la población” (Castañeda 4).

A la sombra de la ilegitimidad, Enrique Peña Nieto (2012-2018) asume la presidencia de México. A diferencia de Calderón, una de las medidas para contrarrestarla fue el encarcelamiento de Elba Esther Gordillo, lideresa sindical de trabajadores de la educación de 1989 a 2013 y símbolo del anquilosamiento priista de décadas anteriores. Además, Peña Nieto logra la aprobación del paquete de reformas estructurales (energética y educativa) y la revista *Time* da un espaldarazo al dedicar por segunda ocasión una portada que titula “Saving Mexico”, en febrero de 2014.<sup>18</sup> El objetivo del presidente, acorde con la narrativa de seguridad nacional heredada del calderonismo, es retomar el control del territorio nacional a manos ya del crimen organizado. No obstante, la tardía y débil respuesta que el gobierno de Peña Nieto ofrece ante la desaparición de 43 estudiantes de la Escuela Normal Rural de Ayotzinapa (en Iguala, Guerrero) debilita su estrategia en busca de legitimidad y consolidación de su gobierno. Contrario a la imagen de estabilidad que pretende Peña Nieto, este acontecimiento vinculado al crimen organizado marca su gestión tanto por la falta de resolución –hasta el 2023, los estudiantes no han sido encontrados– como por la ola de corrupción en la investigación y versiones falsas fabricadas por el propio gobierno. El oficialismo comienza a seguir una narrativa en que la seguridad es la prioridad y con ello justifica la continuidad de la militarización del país.

---

<sup>18</sup> Si bien *Time* es estadounidense, la edición con segunda portada sería distribuida solamente en Europa, Oriente Próximo, África, Asia y el Pacífico Sur. Ver <https://www.excelsior.com.mx/nacional/2014/02/14/943594>; [https://elpais.com/internacional/2014/02/14/actualidad/1392416289\\_721957.html](https://elpais.com/internacional/2014/02/14/actualidad/1392416289_721957.html); <https://www.animalpolitico.com/2014/02/peña-nieto-vuelve-la-portada-de-time/>

Para el 5 de mayo de 2013, medios de comunicación nacionales e internacionales hacen público un documento, expedido desde la Secretaría de Gobernación mexicana a los gobiernos estatales, que establece las nuevas medidas en Materia de Seguridad. El documento expone claramente una nueva “narrativa” –en la que muchos leen censura–,<sup>19</sup> con el objetivo de “reducir la violencia”, promesa del gobierno federal. La *Nueva Narrativa en Materia de Seguridad* enfatiza recomendaciones a fin de evitar “la apología de la violencia y el delito”. Para ello, los gobiernos deben restringir la circulación de imágenes de homicidios, armas y pertrechos de los delincuentes, ya que “atemorizan a la población y exacerbaban su angustia; y al mismo tiempo inhiben la participación ciudadana”. El documento añade: los delincuentes han logrado posicionar ante la sociedad una subcultura que los enaltece. La utilización de alias, nombres de las bandas y otros códigos propios de los criminales abonan a favor de sus causas. Conceptos y adjetivos como capos, organización criminal, operador financiero, sicario, cartel, etcétera, generan la impresión de que forman parte de una élite social encomiable (*El País* s.p.). Así, parte de la estrategia de la Nueva Narrativa consiste en mostrar a los delincuentes “vencidos, derrotados”, por lo que los medios deben minimizar los hechos o autocensurarse.

Para el escritor Heriberto Yépez (2014), el modo de operación del gobierno con esta nueva narrativa “realiza planteamientos similares al discurso de la desarticulación de la narcoliteratura mexicana” (279) y en general la cultura en torno al fenómeno narco. Tanto en el gobierno de Felipe Calderón como en el de Peña Nieto hay formas específicas promovidas acerca de cómo se debe narrar lo narco (280). Bajo esta lógica, las notas

---

<sup>19</sup> Ver [https://elpais.com/internacional/2013/05/05/actualidad/1367787128\\_023117.html](https://elpais.com/internacional/2013/05/05/actualidad/1367787128_023117.html)

periodísticas en los medios de comunicación únicamente reproducen y difunden la idea de que, resultado del fortalecimiento de la seguridad, la violencia ha sido dejada atrás.

En consecuencia, lo narco y la narcoliteratura han sido superados, pero esto no es sino una variante de un discurso mayor ligado a la geopolítica de América del Norte. Dicho discurso da a entender que la narcoliteratura es el otro, según Yépez. Lo narco no se refiere entonces únicamente a la temática de la droga ni a las falacias y fantasías acerca del otro. En torno a lo “narcoliterario” se genera toda una maquinaria discursiva de alucinación agresiva de la alteridad cultural (282), porque la narcoliteratura mexicana es un campo transnacional multilateral –que incluye críticos, escritores, periodistas, académicos y funcionarios gubernamentales, además de lectores–, “en cuya compleja red de luchas de poder se construyen sujetos y comunidades identificadas como narcoliterarias, que son representadas como abyectas, deficientes, mercantiles efímeras e inválidas, debido a que producen y circulan obras literarias e identidades culturales que entran en conflicto ético y estético con los poderes y paradigmas centro-canónicos” (282).

En estricto sentido lo que Yépez denuncia es una política de individualidad y desarticulación orquestada desde el centro. De acuerdo con él, esa es la narrativa de compilaciones como *Tierras de nadie*, de Oswaldo Zavala y Viviane Mahieux (Mahieux 2012), donde se privilegia la imagen del norte como algo abyecto.

En esta investigación, sin embargo, no es “lo narco” el centro de la discusión, si bien surge como subtema. Desde esta perspectiva, la relevancia radica en que la postura planteada por Yépez pone de nuevo sobre la mesa de discusión el canon y la relación centro-periferia. Los escritores radicados en los estados del norte de la República



mexicana proponen temas, pero sobre todo formas de dar a conocer dichos temas que surgen, si no opuestos, paralelos a aquellos emanados en el centro del país. Paulatinamente, estos escritores se dan a conocer no solo en su región sino tanto en el centro como en el resto del país, y logran posiciones en el campo cultural (Bourdieu).<sup>20</sup>

Es necesario decir que el tema de la seguridad nacional y su narrativa cobra importancia. Oswaldo Zavala (2017) asegura que es precisamente este tema el que transforma el entendimiento de la ola de violencia “como una condición constitutiva de la vida en los estados del norte” (263). En el imaginario nacional e internacional crece la idea de permanente crisis en el estado y la sociedad civil. En casos como el del escritor Emiliano Monge, el tráfico de drogas se convierte, con matices, en parte de cierta ontología del mexicano. Incluso valdría la pena pensar, además, en el fenómeno migratorio como parte de esa misma ontología.

La seguridad nacional como temática en México, apunta Zavala (2017) siguiendo al sociólogo Fernando Escalante Gonzalbo, data de los años 80 y está unida a la noción del estado de bienestar, en la era neoliberal. La influencia de esta narrativa es tal que la

---

<sup>20</sup> En el desarrollo de esta investigación, me refiero a campo –tal como lo entiende Pierre Bourdieu (1995)– en tanto un espacio relativamente autónomo de relaciones específicas dentro del espacio social. En este sentido, el campo cultural es el espacio social de relaciones específicas donde se produce eso que la sociedad define como cultura. Las referencias provienen de *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario* (pp. 15, 19, 22,35, 52, 79). También en *Campo de poder, campo intelectual* (2002), lo define, valga la expresión, “[...] definiendo aquello que está en juego y los intereses específicos, que son irreductibles a lo que se encuentra en juego en otros campos o a sus intereses propios (no será posible atraer a un filósofo con lo que es motivo de disputa entre geógrafos) y que no percibirá alguien que no haya sido construido para entrar en ese campo (cada categoría de intereses implica indiferencia hacia otros intereses, otras inversiones, que serán percibidos como absurdos, irracionales, o sublimes y desinteresados). Para que funcione un campo, es necesario que haya algo en juego y gente dispuesta a jugar, que esté: dotada de los *habitus* que implican el conocimiento y reconocimiento de las leyes inmanentes al juego, de lo que está en juego, etcétera.” (120).

percepción del crimen en México aumenta, pese a haber disminuido la tasa de homicidio en las décadas de 1990 y 2000. En el imaginario nacional persiste la idea de un estado en caos, con crimen organizado y corrupción oficial. Luis Astorga, dice Zavala (2017), documenta que con la estrategia de control policíaco instalada por el gobierno en la década del 70, “el estado concibió una matriz discursiva a través de la cual impuso cierto modo de entender el narcotráfico” (265), que repercutió en el imaginario del narco y del norte, pues dicha matriz discursiva se traduce en “reportes policíacos, comunicados de prensa, documentos de inteligencia, intercambios diplomáticos, entrevistas en noticieros, entre otros” (Zavala 2017 265) y, años después, en producciones culturales (literatura, cine, música). Al respecto, Yuri Herrera (2012) se detiene a analizar la reproducción (casi acrítica) de la narrativa oficial en los medios de comunicación. Sostiene que si la prensa no ha intervenido “decisivamente en la construcción de un discurso más complejo e informado en torno a la violencia” (133) es porque no ha podido debido a las precarias condiciones de trabajo, al peligro que ejercer el periodismo en un país violento y a la exigencia de producción, difusión y constante actualización de las noticias en los medios de comunicación electrónicos.<sup>21</sup>

La descentralización simbólica de la tradición nacional tiene lugar en el siglo XXI y se aprecia en 2666, de Bolaño, quien muestra “los límites políticos del discurso en la crisis de la seguridad nacional al narrar la vida cotidiana de una ciudad fronteriza en toda su complejidad criminal” (Zavala 2017 265). Zavala destaca que la gente de Santa Teresa

---

<sup>21</sup> De ahí que se leyera la *Nueva Narrativa en Materia de Seguridad* como un retroceso en la libertad de expresión, abolida orgánicamente desde el gobierno de Ernesto Zedillo (1994-2000).

[la ciudad de 2666, probable representación de Ciudad Juárez] encuentra, en su comunidad, una forma de sobrevivir, pese al crimen, permanece junta “para celebrar las posadas [...] Este gesto resiliente de supervivencia comunitaria es quizá la mejor descripción de la novela de Bolaño. Su necesidad básica de colectividad nunca decae” (264). Esto es, la idea de comunidad es no solo rescatada y visibilizada en la literatura, sino en verdad puesta en juego en la producción narrativa.

Al respecto, se puede decir que la comunidad (colectividad) cobra relevancia en la línea de pensamiento y producción de Cristina Rivera Garza. Con la idea de comunalidades, desplegada en *Los muertos indóciles* (2013), coloca en el centro de la discusión la participación comunitaria, por supuesto, en la vida social, pero sobre todo en la creación literaria. Para Rivera Garza, la escritura es “una escritura intervenida” (s.p.), por tanto, una “tarea comunal”, con lo que pone en entredicho tanto la originalidad como la individualidad de la práctica escritural, en el sentido más amplio. Porque reescribir –y señala que un escritor escribe reescribiendo a otros– “es una práctica a través de la cual se vuelve a hacer algo que ya se había hecho con anterioridad” (s.p.).

En el caso de los escritores de este corpus de investigación basta revisar los textos para notar que tienden lazos y ponen en práctica esa escritura intervenida, tanto con tradiciones literarias diversas (latinas o anglosajonas) como con otros escritores. La lectura detenida de estos textos deja estrecho margen para pensar que es una práctica producto de la casualidad. Antes lo contrario, porque tales lazos son delatados a través de la propia configuración de los textos (en espiral, cíclica) así como de los territorios y paisajes, conflictos, dolor y preguntas. Incluso, en algunos casos los autores recurren a citas

textuales y epígrafes que acaso facilitan el trabajo de arqueología del lector.

No conformes con eso, los escritores tienden lazos con tradiciones culturales en sentido amplio, entre ellos las orales, como se muestra en capítulos posteriores (ver capítulo 4), en particular para los casos de Herrera y Melchor. Se saben deudores de su pasado y toman ejemplos o dialogan con él. Acaso esto es muestra de esa escritura intervenida, de esa “tarea comunal” cuyo foco dista de ser la originalidad porque los temas de los territorios narrados suelen versar sobre la violencia y sus múltiples (casi infinitas) manifestaciones.

A juzgar por esta práctica presente en estos escritores, existe una función comunal en la literatura alentada por el mismo contexto social y político que la incuba, y que queda al descubierto con y por la existencia misma de los textos.

## 2.1 Necropolítica, precariedad y literatura en México

En esta sección, la propuesta es leer los textos del corpus de investigación como un archivo en construcción –y mutación– que es el siglo XXI, a través de la revisión de los principales cronotopos propuestos por los autores.<sup>22</sup> Si, como dice Gustavo Guerrero (2018), la lectura cuidadosa del archivo literario del fin de siglo pasado puede ofrecer “casos curiosos” que nos llevan a la comprensión de las mutaciones sociales en curso, los textos propuestos en el corpus constituyen una selección de primeros testimonios de esos cambios sociales, de apariencia errática. La dificultad de trabajar con estos textos es, por supuesto, la proximidad temporal que, como advierte el historiador Henry Rousso y que el mismo Guerrero (2018) señala, resulta insuficiente para “avaluar una comprensión cabal de los hechos que se estudian” (16). Dicho de otra forma, la mirada puesta en el presente podría obstaculizar una mirada más profunda y panorámica. No obstante, vale la pena correr el riesgo porque estos mismos estudios revelarán parte del ambiente social y literario que los permitió y, de ahí, una visión empática que probablemente ayudará si no a prever sí a explicar fenómenos posteriores en lo social y lo literario.

Antes de abordar los textos del corpus, propongo dos ejemplos que Julián Herbert y Yuri Herrera han explorado que, aun cuando se trata de producciones de naturaleza textual distinta a las novelas que integran este corpus, sin duda ayudan a comprender el

---

<sup>22</sup> El cronotopo como categoría refiere la conexión de relaciones temporales y espaciales que determina la representación del hombre en los textos. Desarrollo, más adelante, básicamente el de la naturaleza y dos subcronotopos: el del umbral (preámbulo a una crisis) y el del camino.

fenómeno social y espacio-temporal que las enmarca, puesto que el registro compete a la escritura en general, creativa/ficcional o no. Herbert ha dicho en varias ocasiones que su literatura –poesía, narrativa o ensayo– es una búsqueda constante por el origen de la violencia del México actual. *La casa del dolor ajeno* (2015) es parte del resultado de esa búsqueda al indagar, a inicios del siglo XX, en la narrativa generada a partir del genocidio de chinos cantoneses en la zona de La Laguna, en el norte del país, en los inicios de la Revolución mexicana. El interés del escritor reside en la violencia del acto, en su justificación, en la ausencia de justicia (impunidad) y en la fragilidad de la memoria colectiva (o su inexistencia). Estos dos últimos, de reiterada presencia en la historia de México y que encontraremos también en las novelas del corpus. Herrera, asimismo, explora el tema de la ausencia de justicia y la fragilidad de la memoria en Hidalgo, zona central del país. *El incendio de la mina El Bordo* (2019) es una “cuenta pendiente” (Manrique Sabogal s.p.) del escritor con la memoria del lugar donde nació, a partir de un acontecimiento que marcó la relación social de los habitantes con su territorio. Se trata de un ensayo, donde Herrera pergeña una explicación de las causas del incendio de la mina El Bordo el 10 de marzo de 1920, en el que mueren al menos 87 personas –de manera oficial–. Más que explicación, el escritor ejerce una especie de “denuncia” del hecho, se empeña por recordarlo, tal como Herbert con el asesinato de los chinos cantoneses.

Los dos autores se lanzan a la investigación en archivos históricos, no solo de los lugares donde tuvieron lugar sino de archivos de la Ciudad de México –en un país centralizado–, e intentan llenar desde el centro los vacíos de la “periferia”. No novelan, sino que se aventuran a especular en esos vacíos. Y si no se atreven a novelarlos es porque la

necesidad de llenar los vacíos sería saciada en la medida en que logran convertir esos acontecimientos en memoria, haciendo un recorrido por las condiciones de violencia que los suscitaron y, sobre todo, que los dejaron sin explicación coherente ni justicia.

Ambas obras permanecen en el ámbito de “lo real” y los autores son motivados por un afán de “hacer recordar” a las poblaciones, primero, de los lugares donde las muertes tuvieron lugar y, después, del resto del país. Una especie de memoria de hechos que rastrean las génesis (varias) de la violencia actual o, al menos, un patrón de impunidad que menos tiene que ver con el tráfico de estupefacientes, personas, armas o prostitución, y más con la negligencia y la corrupción social que desencadenan esos y otros delitos. Pero es en el plano narrativo de la “no ficción” –sin [llegar a] ser [discurso] histórico, justamente por los vacíos en los archivos y porque los testigos han muerto– donde los escritores se aventuran a completar las causas de la violencia, donde exploran “libremente” los “incentivos” de esos actos, donde hallan impunidad, pero donde también, por la naturaleza de sus empresas, pueden entender la lógica (o falta de ella) con que se suceden los hechos. No se trata de testimonio o de memorias, por supuesto. Daniel Noemi Voionomaa (2016) plantea que, si bien en la tradición latinoamericana el texto memorialístico por excelencia es el testimonio, “para algunos, incluso, es el género literario paradigmático, el único ‘propiamente latinoamericano’” (85), hoy es imposible hablar de él porque “no puede haber una sola verdad” (85). Y es esta perspectiva de Noemi Voionomaa, la que puede abrir otras posibilidades de lectura a diversos textos latinoamericanos.

A modo de ejemplo, dos textos peruanos de la última década: *Memorias de un soldado desconocido* (2012), de Lurgio Gavilán Sánchez, y *Los rendidos. Sobre el don de perdonar* (2015), de José Carlos Agüero.<sup>23</sup> ¿Cómo se pueden nombrar textos como estos? ¿Cómo se leen?, en tanto ambos plantean la mirada a un pasado reciente acerca del conflicto Estado peruano y el Partido Comunista del Perú-Sendero Luminoso, desde dos sujetos, en su momento inmiscuidos. En Latinoamérica, cabe mencionar, al menos desde el siglo XIX la crónica es el género al que recurren los escritores para contar historias, sea desde el periodismo o la literatura; sin embargo, da la impresión que estos textos, por su esencia y por la naturaleza de quienes los escriben, no encajan en el género, o bien, significan una renovación del mismo.

A decir de Rotker (2005), la crónica –definida como el lugar de encuentro de dos discursos– es el artífice de la renovación de la prosa en América Latina que, desde los bordes del periodismo y la literatura, ofrece posibilidades para pensar y replantear los objetos, los sujetos, el arte y el mundo. Esta se constituye, entonces, “en un espacio de condensación por excelencia, condensación modernista porque en ella se encuentran todas las mezclas, siendo ella la mixtura misma convertida en una unidad singular y autónoma” (53). Y según Claudia Darrigrandi (2013), “la crónica moderna se hace cargo, más que de los grandes eventos, como lo hizo la crónica de Indias, de las pequeñas historias u ofrece una perspectiva más personalizada de acontecimientos de gran impacto social” (136).

---

<sup>23</sup> Gavilán Sánchez es antropólogo y Agüero, historiador.



Sea como sea, la crónica es el híbrido por excelencia que no funciona de manera unidireccional, sino que narra los acontecimientos de modo tal que resulten más atractivos para el lector:

El cronista puede articular discursos en donde la narración del acontecimiento se va viendo en fragmentos de su texto, interrumpida por reflexiones en el orden de lo político, por informaciones de carácter histórico para contextualizar acerca de lo que el cronista escribe. En esta hibridez de la crónica tenemos instancias en donde casi el cronista es un antropólogo cultural tratando de entender su cultura o la de otros, realiza estos ejercicios de interpretación, muchas veces estos ejercicios están influidos por lecturas varias (Darrigrandi 136).

En sentido estricto, ni *La casa del dolor ajeno* ni *El incendio de la mina El bordo* pueden ser testimonios, memorias o crónicas, aunque claramente posean rasgos de ellos, pero tampoco textos históricos en sí, aunque ello no los exime de las preguntas comunes ni de la visita al pasado. Por eso es por lo que estos dos textos y los cuatro propuestos en esta investigación se ubican en el espacio de “creación literaria”, en tanto denominador común. Y en tanto creación, son una instancia dinámica que no solo se sirve del lenguaje, sino que lo convierten en eje para elaborar tanto los problemas sociales que suscitan la violencia como los problemas sociales suscitados por la violencia. Hay una necesidad de reinterpretación y revaluación de las piezas del rompecabezas que se sabe incompleto, y por lo tanto se convierte en búsqueda. Si bien al tratarse de “hechos históricos” están consumados y no hay forma de modificarlos, es al momento de ingresar al plano de la

creación literaria que existe la posibilidad de abrirlo, no de venerarlo sino de revisitarlo, a fin de revelarlo y revalorarlo.

A su vez, ese lenguaje es el encargado de romper con lo cotidiano y naturalizado –sea en el plano de “lo real” o en el de la literatura– y exponer lo invivible que esos problemas sociales provocan en la cotidianidad de las personas. La escritura y el lenguaje, entonces, constituyen una vía por la que los escritores exponen ciertos universos, y en ellos ciertas preguntas e hipótesis. Las preguntas que habrá que hacerse deberán girar en torno a lo que estos textos manifiestan, pero sobre todo a lo que pueden llegar a hacer, a las posibilidades que inauguran. No obstante, existe aquí una paradoja en la medida que se considere la trascendencia de definir estos textos. ¿Se trata de ficción o no ficción?, ¿cómo deben ser leídos y, de hecho, cómo son leídos? ¿Importa acaso si son realidad o ficción? Como dice Josefina Ludmer (2007, 2009, 2010), estas literaturas postautónomas “se instalan localmente y en una realidad cotidiana para ‘fabricar presente’ y ese es precisamente su sentido (s.p.)”. En todo caso, cabe plantear las preguntas.

En el plano de lo estético, en los universos creados en y por los textos escogidos para esta investigación de Yuri Herrera, Emiliano Monge, Antonio Ortuño y Fernanda Melchor hay una exploración desde el lenguaje, en ocasiones para establecer un linaje con el pasado y en ocasiones para alejarse de él. Aunque más adelante es abordado en detalle, por ahora basta mencionar el caso de *La transmigración de los cuerpos*, de Herrera (2013), cuyo protagonista es caracterizado a partir de su habilidad para manejar la lengua, manipulándola para los propósitos que le convienen. Es por la palabra que el personaje es

determinado, pero también por su nombre, Alfaqeque, que es un lazo al oficio del medioevo del encargado de liberar esclavos cristianos en algún país musulmán.

Uno de los valores de los textos estriba en las preguntas que hacen y en las posibilidades que inauguran. Y si bien cada uno actúa desde su propuesta narrativa, destaca la precariedad de los que pueblan esos universos. En ese sentido cabe cuestionarse qué se necesitaría para que esa precariedad y la violencia que entraña no existiera, esto es, ¿cuáles son las condiciones para que esa violencia no exista?

De nuevo, Butler propone un piso común. Y es que hay que saber que estos universos y sus pobladores son precarios, nacen así, no es que se vuelvan precarios. Entonces esa precariedad es la violencia primigenia y condiciona la manera en que esos universos se estructuran. En *Marcos de guerra. Las vidas lloradas*, Butler señala

La precariedad subraya nuestra radical sustituibilidad y nuestro anonimato con relación a ciertos modos socialmente facilitados de morir [...] No es que primero nazcamos y luego nos volvamos precarios, sino, más bien, que la precariedad es coincidente con el nacimiento como tal (el nacimiento es, por definición, precario), lo que significa que importa el hecho de que un niño pequeño vaya a sobrevivir o no, y que su supervivencia depende de lo que podríamos llamar una 'red social de manos' (31).

Parece ser que la vía para salir de la violencia que es esa precariedad, es tomar a esos seres como vidas, esto es, que su valor radique en la vida misma (ser considerados, de hecho, vidas) no en el rédito que suponga cada ser. Es solo si se valora esa vida que la violencia de la precariedad de esos universos no podrá parecer inherente y tornará su

pérdida algo que pueda importar: “Sólo en unas condiciones en las que pueda tener importancia la pérdida aparece el valor de la vida” (31-32). Cuando esa vida se pierda, a condición de haber sido valiosa –entiéndase vida reconocida– podrá ser llorada. De lo contrario, ni siquiera podría considerarse una pérdida.

Lo que estos textos hacen es poner énfasis en la anormalidad que la precariedad representa –plantean la posibilidad de que esto no sea normal ni cotidiano–, y lo hacen a partir de la revaluación de elementos conocidos, dispuestos de otra forma que, por ello, es factible reinterpretar. Porque la precariedad, dice Butler, “caracteriza una condición políticamente inducida de la precariedad, que se maximiza para las poblaciones expuestas a la violencia estatal arbitraria” (46). Esto es, no se queda a nivel de los individuos sino es una cuestión que atañe al Estado –si bien no es el único responsable– y a las condiciones que dispone, o no, para que esos individuos sean reconocidos. Esos individuos que parecen estar destinados a la hambruna, “el infraempleo, [...] la desemancipación jurídica y [...] la exposición diferencial a la violencia y a la muerte” (45) y que la mayor parte del tiempo para pedir protección deben acudir al mismo Estado que ejerce la violencia en su contra o que no los reconoce como vidas.

Cabe aquí plantear lo que sucede en *Señales* con el hermano de Makina, que suplanta a un ciudadano estadounidense para ir a la guerra. Este último es protegido por sus padres mediante un reemplazo, su vida es resguardada para evitar perderla. La solución se convierte en problema cuando el suplente regresa, cuando se da cuenta que no puede seguir siendo el otro. La familia, claro está, esperaba la muerte del extraño y nunca consideró qué sucedería si regresaba. El condicional (si) nunca figuró en su vocabulario.

El hermano disfrutó de la vida del otro y de sus derechos, mientras corría el riesgo de morir con tal de salvar al estadounidense. Decide permanecer en el ejército para evitar el desamparo y, se puede imaginar, el desempleo, la cárcel o la deportación.

No es que en esa situación haya operado el amor incondicional de unos padres, es la posibilidad de que cierta forma de racismo produjera la percepción de que unos seres sean dignos de ser llorados y otros no, que uno sea considerado pérdida real y otro no.

Dos apuntes más al respecto: 1) Esa “red social de manos” que nombra Butler (2010) supone una comunidad, esto es, un soporte entre sus miembros fundamental para la existencia y resistencia común; 2) Esa red no podrá existir en los lugares (ciudad, país, pero también en el seno familiar, como se ve en el análisis de los textos) donde los cuerpos sean valuados en monedas o resulten intercambiables por otros. Y cuando acaso esa red pretenda tejerse, será cortada.

En *Las tierras arrasadas* [de Monge], cuando la empatía de los más personajes fuertes aún existe, es dilapidada a fuer de humillaciones y miedo, de modo tal que ponen en la balanza su vida y la de los otros: “Cuando finalmente empieza a aletargarse el muchacho que Mausoleo está asfixiando, las piernas y los brazos del grandote sienten cómo va apagándose la vida de ese cuerpo que no sueltan ni sabrían tampoco cómo soltar” (102). Con el paso de las páginas, el personaje es despojado de su empatía, de su humanidad y de su dignidad hasta que recibe la orden: “¡La patria dice: acábalo ahora mismo!” (120). La precariedad, añade Butler (2019) “implica vivir socialmente” (30), esto es, la vida siempre está en manos de otro(s).

Además, la precariedad de ciertos seres no es vista porque no son considerados vidas valiosas, de hecho, simplemente no son considerados. Parece haber una no existencia de la muerte porque ahí no hubo vida reconocida. Por lo tanto, no puede haber llanto ni duelo. Con tantos muertos tanto en México como en las representaciones del país en las novelas, la pregunta siguiente es, ¿por qué no hay duelo? Y, lógicamente, no puede haber duelo si no existen muertos.

Sigmund Freud (1917) define el duelo en tanto “la reacción frente a la pérdida de una persona amada o de una abstracción que haga sus veces, como la patria, la libertad, un ideal, etc.”, (1) pero añade de inmediato que, debido a las influencias, en lugar de duelo lo que se observa en algunos casos es melancolía. Esta última

se singulariza en lo anímico por una desazón profundamente dolida, una cancelación del interés por el mundo exterior, la pérdida de la capacidad de amar, la inhibición de toda productividad y una rebaja en el sentimiento de sí que se exterioriza en autorreproches y autodenigraciones y se extrema hasta una delirante expectativa de castigo [...] la pérdida del interés por el mundo exterior –en todo lo que no recuerde al muerto. [...] Esto nos llevaría a referir de algún modo la melancolía a la pérdida de objeto sustraída de la conciencia, a diferencia del duelo, en el cual no hay nada inconsciente en lo que atañe a la pérdida (1).

Entonces, ¿en México podría haber al menos melancolía? Parece que, por desgracia, ni siquiera se alcanza la melancolía porque no hay posibilidad de pérdida donde no hay una vida que pueda perderse. El problema es que en ningún caso puede haber llanto porque no existe una pérdida, aun cuando un ser desaparezca. Estamos ante una

encrucijada porque, ¿cómo es que existen esas muertes, pero no se ven?, ¿existen, pero no existen? Es real la ausencia de vidas que registran, por un lado, Herrera y Herbert en los ejemplos de Torreón e Hidalgo, y, por otro, Herrera, Monge, Ortuño y Melchor, en sus universos narrativos, pero esta ausencia no es llorada porque no hay quien la reconozca como tal, no hay quien nombre esos muertos.

Por lo tanto, solo puede haber duelo donde hubo vida, y queda claro que las representaciones en los textos muestran la falta de reconocimiento, sea de una forma más o menos evidente. Hay gestos y acciones que no pueden escapar al lector de *Las tierras*: “Cuando pasa junto al sitio en que sus gatos y esas aves que él no había antes visto se alimentan con los cuerpos de los caídos” (Monge 146). Pero también en la construcción misma del texto hay una circularidad que anuncia el sino de los pobladores, porque el texto empieza y termina con cuerpos “saltados”:

Saltando los cuerpos de los chicos de la selva, que acaban de dejar el claro Ojo de Hierba como acaban de dejar la historia de Epitafio, la historia de Estela y ésta que es su propia historia: la historia pues del último holocausto de la especie, los que obedecen a ese hombre que ahora está bajando de su enorme camioneta llegan hasta el sitio donde yacen los sinDios, los levantan uno a uno y les encajan los hocicos aún humeantes de sus fierros: también sucede por la noche, pero esta vez es por el día (341).

¿O es acaso que la melancolía se da solo por un país (México) que nunca fue, que no puede ser? La idea está presente en los personajes de las dos novelas de Emiliano Monge propuestas en esta investigación. Germán Alcántara Carnero, de *El cielo árido*, no

puede nunca comenzar desde cero; y los inmigrantes de *Las tierras* se lamentan por haber salido de donde salieron. Son ellos acaso los seres que se lamentan en ese universo: “No tendría que haberme ido!, se dice el grandote abriendo sus párpados (98); [...] ¿por qué putas me marché yo de mi casa? (100); *a mí me recordaban a mi hija*<sup>24</sup> (46); son los seres melancólicos también, a los que se les reprocha haber salido de sus “patrias [antes] arrasadas (27):

¿No querían otra patria?, pregunta Estela a voz pelada y tras sentir encima suyo todos los ojos de los seres que *maldicen su ascendiente y su semilla* ve a los hombres que aún empuñan sus metales y ordena: ¡que éstos sientan el calor de nuestra patria! (26)

*[...] este fue el tercer intento  
que hice [...] vengo  
del Kino.... desde muy lejos... allí dejé yo cuatro hijos...  
allí también a mi perico y a mis perros.... mi mujer  
se vino antes... hace dos años... no sé de ella*<sup>25</sup> (154).

En cualquier caso, sin reconocer la enfermedad, sin lucidez, sin duelo ni melancolía, no se puede restituir ni “resetear” esta nación. Antonio Ortuño se apropia también de esta idea y de la paradoja de los inmigrantes en esta “máquina de picar carne

---

<sup>24</sup> Cursivas en el original.

<sup>25</sup> Cursivas en el original.



que era la ciudad. El país entero” (s.p.); en un “país de víctimas con fauces y garras de tigre” (s.p.):

[...] los cuerpos extranjeros nos avergonzaban pero no demasiado. Si no sabíamos qué hacer con la mitad del país, por qué nos iban a preocupar los demás. ¿Podíamos matar tan tranquilamente como hacíamos el pan? (s.p.)

Sólo Yein sigue en pie. Los demás han muerto casi todos o fueron obligados a regresar. No hay santuario para ellos en este país. Lloramos a nuestros muertos mientras asesinamos y arrojamos a las zanjas a legiones de extranjeros y lo hacemos sin despeinarnos ni parpadear (s.p.).

¿Hay una fijación inconsciente a la violencia?, ¿existe una resistencia a repeler y, luego, desterrar esa violencia como país? Con este fondo es relevante leer la nunca concretada historia de amor en *Las tierras*, entre Epitafio y Estela, cuya ceguera y sordera, la primera en sentido figurado pero la segunda, literal, va posponiendo no solo la declaración de ese amor sino de la sospecha de que algo está por estallar y de que algo trama el padre Nicho. “No debería de haber venido [...] debí seguir yo mis instintos” (85), dice Estela.

La sordera se instala entre los dos porque Estela pierde la prótesis con que escucha y desde ese momento es clausurada toda posibilidad de comunicación y, por tanto, de resolución del problema. La ceguera de Epitafio radica en no darse cuenta del entramado que pretende acabar con su coto de poder, porque Nicho no comparte el poder con nadie, ni siquiera con su “hijo” favorito. Sin embargo, también existe una sordera simbólica en Epitafio, revelada en uno de sus tantos nombres, “Oigosóloloquequero”. En ese mote lleva la penitencia.

No hay que olvidar, sin embargo, que son secuestradores y negociantes, que pasan a cada pueblo vendiendo mano de obra. Que ellos mismos exprimen la vida de los demás, que más bien el texto muestra la cadena de trabajo y de abusos –sexuales y de poder– a que son sometidos todos en el engranaje, que esto es una división del trabajo. Que hay una saña vertida hacia el que es sometido, que puede ser confundida con una pulsión de vida, que hay pasiones desenvueltas que motivan a los personajes a cavar fosas para los más débiles, a vengarse, golpear o matar.

Es expuesta, además, una forma de hermandad de la violencia entre países. Si los secuestrados lo son a causa de la irremediable huida de su país –ante la imposibilidad de encontrar formas de vida dignas–, también existen personajes de pasado paramilitar que perpetúan prácticas de violencia:

Más que aquellos años en que fuera él un soldado está ahora mismo reviviendo aquellos otros en que hubo de sumarse a los paras, esos años que pasó destrozando poblaciones, desmembrando embarazadas, destazando niños y mayores, ya sabía que volverían la luz y el fuego (249).

Una violencia que en esto sí que traspasa fronteras y cuya responsabilidad de enfrentar debiera ser del Estado-nación A que no reconoció y, por lo tanto, no protegió las vidas que dejó salir de su territorio. Un Estado-nación B al que las poblaciones (migrantes) expuestas se ven obligadas a recurrir en busca de protección, por encontrarse doblemente expuestas. Lo que estas poblaciones hacen, como también señala Butler (2010), es simplemente cambiar “una violencia potencial por otra” (47), si bien ese Estado-nación no es el único que puede dañarlas.

De hecho, *La fila india* [de Antonio Ortuño] propone discutir casos donde es el Estado-nación que ejerce la violencia, tanto por omisión como por acción. Por un lado, la Comisión Nacional de Migración no cumple su función; por el otro, amparado por la institución, es el comisionado quien no solo comercia con los cuerpos de los migrantes sino quien ordena su muerte y desaparición, cuando no les son útiles.

Y de poco vale salir a defender estas vidas en tanto vidas, porque es un tipo de población prescindible. El planteamiento de uno de los personajes es que frente a los migrantes nacionales, de quienes el Estado-nación debiera ocuparse, los centroamericanos resultan más desposeídos, aunque en realidad ambos conjuntos hayan sido desahuciados desde antes.

La diferencia entre las vidas reconocidas del país del norte y los migrantes es repetida en los textos. En el caso de *Señales*, la policía dicta cátedra de la diferencia entre un país y otro, entre las personas y los “bárbaros” (110), entre el funcionamiento del Estado-nación que protege y el que no:

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

## Conclusiones parciales

Después de un repaso histórico de la violencia en el México del siglo XX, con particular énfasis en las últimas décadas, el presente capítulo expone los antecedentes contextuales en que son desarrolladas las seis propuestas narrativas del corpus de investigación. El propósito de tal énfasis es ilustrar una genealogía de la violencia, reflejo de la descomposición social como consecuencia de la necropolítica imperante, la misma responsable de una precariedad que se puede ver y sentir en los universos y territorios representados, en donde el tráfico de drogas y cuerpos y la explotación de recursos naturales se da por igual.

Estos elementos así expuestos, pueden brindar claves de lectura para las seis propuestas narrativas en tanto un archivo en construcción –y mutación– en los años que van del siglo XXI.

En el plano estético, los universos creados en y por los textos escogidos de Yuri Herrera, Emiliano Monge, Antonio Ortuño y Fernanda Melchor, se reconoce una exploración desde el lenguaje, que no solo da cuenta de su linaje como escritores sino que lo expone para, en ocasiones, alejarse claramente de él y partir hacia otras exploraciones.

Con todo, destaca el hecho de que los seis textos proponen diversas preguntas del sistema necropolítico imperante e inauguran, desde la literatura, posibilidades para dar pasos adelante o, al menos, para intentar escapar.

En cierto sentido, los escritores mencionados guardan esperanza en las comunidades y, tanto dentro como fuera de sus textos, tienden lazos para poner en práctica

otros tipos de escrituras. Esto es lo que se explora en el siguiente capítulo, a través de variados recursos que no siempre sortean los tentáculos del mercado. De hecho, en esos términos, quizá sea más valioso dejar de negar la presencia del mercado en todo y empezar por plantearse en qué términos se establece esta relación.

### Capítulo 3. El mercado y los escritores

La posmodernidad y la globalización imponen no sólo otra velocidad al mundo, sino sus propias condiciones. La cultura, el libro y su comercialización no escapan al fenómeno. Si antes, para darse a conocer, la aspiración de los escritores latinoamericanos era publicar en Europa, particularmente España, parece ser que ahora a esa aspiración se ha sumado la de publicar en Estados Unidos o el mercado anglosajón, en general, a través de traducciones, debido a la proyección que ofrece.<sup>26</sup> La editora al frente de Cambridge

---

<sup>26</sup> Esta es una hipótesis, pues al respecto no existen sino notas informativas con escasas cifras además de artículos de opinión en los medios de comunicación. Hasta aquí no pude rastrear algún trabajo académico que abordara cifras. Sin embargo, hay notas como una del diario *La tercera* de Chile, publicada en 2015, que compila pareceres de, por ejemplo, el escritor mexicano Álvaro Enrigue, cuya opinión es que, primero, se traduce más que antes y, después, que la representación de autores hispanos en librerías estadounidenses –dado que el español es la segunda lengua más hablada– ha subido. Valerie Miles, coordinadora del festival Suite Iberia y cofundadora de Granta en España, se suma a esta opinión. La misma nota informativa confirma que, pese a que Estados Unidos es la mayor potencia de producción en el mercado mundial del libro, de 300 mil títulos anuales, solamente el 3% equivale a traducción de otros idiomas. Con todo, no es que los autores latinoamericanos hayan abandonado la idea de publicar en España, sino que a ese objetivo se suma el de publicar, vía la traducción, en el mercado anglo. Y a este propósito contribuyen los premios. De lo que sí existe al menos una tesis doctoral es de la construcción y representación de la literatura latinoamericana en publicaciones que proponen englobar la tradición literaria estadounidense, a cargo de Karen Lorraine Cresci (“La invención del canon literario latino en Estados Unidos”, tesis para obtener el grado doctoral en Ciencias del Lenguaje, Universidad Nacional de Córdoba, Argentina, 2017), que analiza las antologías donde aparecen estos autores entre 1997 y 2010. La misma tesis señala que tiene poco tiempo que la histórica reticencia del mercado editorial estadounidense a publicar textos bilingües o multilingües ha comenzado a cambiar (87-88). El tema es relevante, pues esa mencionada reticencia del mercado ha orillado a muchos de los nacidos en Estados Unidos a publicar en inglés, no en español. El caso de Junot Díaz, por ejemplo, es excepcional. Un artículo más fue publicado por Claudia Salazar Jiménez, autora peruana residente en Nueva York, en *Cuadernos hispanoamericanos*. En él afirma que la Maestría de Escritura Creativa en New York University, fundada en 2007 por la argentina Sylvia Molloy, fue fundamental para el cambio del ecosistema literario hispano ya que abrió un flujo de autores. “Si para los escritores del (cada vez más lejano) Boom latinoamericano, Barcelona y París eran las ciudades donde había que ir para sentirse en el epicentro, en las primeras décadas de este siglo ese lugar es Nueva York” (Salazar Jiménez, Claudia. “Escribir narrativa en español en los Estados Unidos”, en *Cuadernos Hispanoamericanos*. 01 junio 2020.) Salazar Jiménez cita, a su vez, el artículo publicado por Soledad Marambio en *Qué pasa* (8 de enero de 2014) titulado “La nueva república de las letras latinoamericanas”, donde la chilena hace un recuento de

BrickHouse, Yanitzia Canetti señala que hace muchos años el libro pasa de un concepto cultural a un concepto esencialmente mercantil (Montoya Juárez 118).

Es en ese sentido que vale la pena preguntarse por el corpus aquí propuesto y analizado. ¿Qué significa que la literatura latinoamericana contemporánea produzca tantas obras en torno a la violencia, la migración y los migrantes, la violación de los derechos humanos, los desastres sociopolíticos y económicos? ¿Qué significan estos tópicos en y para la literatura mexicana contemporánea?

La literatura, como parte de la producción cultural, no escapa a los acontecimientos presentes, por el contrario, da cuenta de ellos. El problema que impone esta idea es el de la representación. ¿Cómo se da cuenta del presente?

Aquí se adhiere a Jameson (1991) al denominar la etapa actual como posmoderna. Posmodernismo tomado no solamente como una categoría cultural sino como “un modo de producción cuya producción cultural tiene un lugar específico” (120), como rasgo distintivo y estilo de vida que es “expresión de la “conciencia” de toda una nueva fracción de clase que trasciende los límites” de los artistas (Jameson 121).

Este estilo de vida trae consigo dos cambios fundamentales en la sociedad: el debilitamiento de la historicidad que da paso a una nueva cultura de la imagen (21); y una tecnología nueva que constituye la corporización de un sistema económico internacional.

---

los esfuerzos de hispanos por promover las letras más recientes y sus autores, incluidas las editoriales fundadas. Y asegura que “(n)o es raro que muchos crean que esta ciudad se ha convertido o está en camino de ser una nueva capital de la escritura latinoamericana, algo así como la reencarnación del París del Boom. Pero si ese París se ha mitificado y añejado en la historia literaria latinoamericana, Nueva York parece más escurridiza, móvil, fluctuante” (Marambio, Soledad. “La nueva república de las letras hispanoamericanas”, en *Qué pasa*. 8 enero 2014.)

Si ambos cambios fundamentales son trasladados a la producción cultural, el debilitamiento de la historicidad vuelve la novela histórica en simple colección de imágenes. Entonces, el pasado, como referente, “se ve cercado y poco a poco borrado, tras lo cual sólo quedan textos” (21), mientras que el nuevo sistema económico internacional marca la pauta de producción, distribución, comercialización y hasta de lectura de la literatura.

Ante este panorama, es posible preguntarse, como Jameson, por las posibilidades de un arte crítico o político en el período posmoderno del capitalismo tardío (26). La revisión de la narrativa latinoamericana de los últimos años y de la reciente producción mexicana puede ofrecer una respuesta.

Las décadas finales del siglo XIX y principios del XX corresponden a las de los mitos fundacionales de América Latina por lo que el discurso identitario (nacionalista, regionalista) rige la producción cultural. Tras el pensamiento de Pedro Henríquez Ureña, José Carlos Mariátegui y Alfonso Reyes se aprecian a los renovadores de la crítica literaria latinoamericana, donde destacan Antonio Candido, Ángel Rama y Antonio Cornejo Polar, a quienes se les debe las más elaboradas reflexiones sobre la literatura desde Latinoamérica.

Si Candido habla ya de un mundo regido por la interdependencia de los pueblos y hace ver que “el proceso literario engloba tanto el punto de vista cosmopolita como el local”, con lo que enuncia ya “un movimiento dialéctico [...] entre lo local y lo universal” (Rojo 26); Rama, a partir de Fernando Ortiz, habla de transculturación en donde se hallan pérdidas, selecciones, redescubrimientos e incorporaciones que generan una identidad



latinoamericana de carácter particularista” (29). Por ello, en el siglo pasado las novelas consideradas transculturadoras son las que poseen una resolución dialéctica de la contradicción entre universalidad y particularidad (Siskind 28). Es en la “forma-novela” (Siskind 54) que esa contradicción se nota, ya que como forma estética narra el deseo moderno. Su consumo ofrece a los lectores –sobre todo de la clase criolla- la oportunidad de acercarse a una experiencia de la modernidad (50).

La globalización de la novela explica su papel en la expansión (global) de la cultura burguesa/moderna y sus instituciones durante el siglo XIX, y la novelización de lo global da cuenta de los “diferentes dispositivos y estrategias textuales, tramas o personajes de la gran variedad de novelas que dieron contenido específico a la globalidad de la forma-novela (65). Ahora bien, siendo ella un género fundamental en los siglos precedentes, las primeras preguntas para indagar acerca de la producción narrativa del período reciente – de 1989, tras la caída del muro de Berlín, hasta estos días– pueden ser en torno a las formas de representación que prefieren/practican los escritores de la posmodernidad y, definidas estas, de qué dan cuenta?<sup>27</sup>

---

<sup>27</sup> Se puede decir que la narrativa latinoamericana contemporánea tiene en realidad dos inicios: 1989 y 2001 (Noemi Voionomaa). Ambas fechas prueban por sí solas que es imposible trazar la historia de la producción cultural latinoamericana dejando de lado factores sociales, económicos y políticos. Los años señalados son cruciales para América Latina porque pueden leerse como consolidación del modelo neoliberal. En 1989 1) cae el muro de Berlín, 2) se crea el Consenso de Washington (que marca la privatización de empresas públicas y la desregulación de los mercados), y 3) terminan las últimas dictaduras en América Latina, como se define en el apartado anterior.

Y es difícil olvidar 1985, con las protestas de los mexicanos ante la errática reacción del gobierno en turno tras el terremoto; en 1986, la adhesión del gobierno al Acuerdo General sobre Aranceles y Comercio (GATT), conduciéndolo a una liberalización comercial; en 1994 la una guerra (civil) mexicana entre el Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN), como consecuencia de la desregulación de los mercados y el abandono del campo mexicano, y el gobierno además, dos asesinatos: el de Luis Donaldo Colosio, candidato del entonces partido oficial (PRI) a la presidencia, y el de José Francisco Ruiz Massieu, secretario general del Comité Ejecutivo Nacional del mismo partido. Ello, aunado a decisiones

Ya en esta década, de acuerdo con Noemi Voionomaa (2016) la literatura del país se convierte en ‘un acceso a la realidad’” (59), cuya perspectiva depende hasta de la ubicación geográfica del que enuncia. Acceso a la realidad que puede dar cuenta de desplazamientos (viajes) que pueden ser hacia fuera, pero también hacia dentro. De ahí que el género no se reduzca a uno (la novela), sino a híbridos a través de los cuales se pueda dar cuenta de tales desplazamientos. La representación, por lo tanto, cobra distintas formas.

Lo que aún es denominado literatura, para Noemi Voionomaa es “una red, un tejido, que da cuenta de las continuidades, quiebres, rupturas y transformaciones ocurridos en [distintos] campos. No lo hace de un modo mimético, sino más bien como un mapa a ratos mal dibujado; un texto que se escribe palimpsesticamente; la literatura crea constelaciones, pertenencias y exclusiones que se invierten y confunden, bordes, márgenes; entra en conflicto con modelos anteriores y los reitera” (21).

La hibridez no es un sinsentido o generación espontánea, pues es incluso la reincorporación de formas “viejas”, pero intervenidas, reinventadas, releídas. “Las narrativas contemporáneas se hacen nuevas permaneciendo viejas” (21). Ahora bien, si es

---

“socioeconómicas derivan en la devaluación del peso mexicano convirtiendo a México, para Latinoamérica y el mundo, en un modelo del proceso de neoliberalización.

El parteaguas que significa 1994 y la fascinación que aún hoy despierta ese año es objeto de múltiples productos culturales, desde el policial *Un asesino solitario* (Tusquets 2013), de Élmer Mendoza, hasta la reciente serie documental del periodista Diego Enrique Osorno, titulada precisamente *1994*, original de Netflix y producida por Vice Latinoamérica. En materia literaria, 1996 es trascendente. Aparece la compilación *McOndo*, con prólogo de Sergio Gómez y Alberto Fuguet, y el Crack publica en México su *Manifiesto*, firmado por Jorge Volpi, Ignacio Padilla, Pedro Ángel Palou García, Eloy Urroz y Ricardo Chávez. Esto último es considerado reflejo del neoliberalismo en la literatura y en ambas publicaciones es posible apreciar las redes del mercado, del consumo y de la globalización.

Mientras tanto, 2001 está marcado por el nuevo gobierno de Chávez (el fin de las dictaduras no marca el fin de la violencia) y en México se instala en la presidencia un partido distinto al que había ostentado el poder durante más de setenta años.

que hay formas “viejas” o regreso de ellas, no es regreso al mismo hogar pues hay factores que desviarán la ruta. Conocido es el dicho de la generación McOndo cuya decisión vital no era entre la vida y la muerte sino entre una Mac y una PC.

Tal como es imposible hablar de una literatura, es imposible hablar de la novela como se la concibió hasta antes de 1989, pues el paradigma posmoderno destruye la noción de género literario a favor de diferentes discursividades que conviven en una misma obra (Álvarez 39).

El neoliberalismo produce espacialidades que pertenecen tanto a lo global como a lo nacional, lo regional y lo local. “Caen algunas fronteras, se refuerzan o aparecen otras; la cuestión del territorio como parámetro de autoridad, derechos y soberanía ha entrado en una nueva fase (124) [...] Es en las ciudades donde la globalización económica encarna nacionalmente” (140), afirma Ludmer, citando a Saskia Sassen. Así, los autores de las nuevas generaciones están comprometidos con su carrera literaria y “dispuestos a desplazarse para alcanzar proyección internacional, deseosos de romper estereotipos sobre el escritor latinoamericano” (Montoya Juárez 29).

Las escrituras mexicanas de las últimas décadas también incluyen autores que rescatan una veta fantástica (y autobiográfica). En esta línea se inscriben Guadalupe Nettel, con *El huésped* (2006) y *El cuerpo en que nació* (2011); y *Gente del mundo* (2008), de Alberto Chimal. También Cristina Rivera Garza con *Nadie me verá llorar* (1999) o *Verde Shanghai* (2011) y *El mal de la taiga* (2012), que ejemplifican esos cambios en tiempo y velocidad. Eduardo Sabugal (2012) considera que hay intertextualidad, transgresión y deconstrucción de temas clásicos del imaginario colectivo como la

moralidad o el sexismo de los cuentos infantiles, en el caso de *El mal...* “pero la fuerza de esta escritura está en otra parte: en el deseo de narrar los cuerpos” (s/p).

En cuanto al realismo sucio o basura, el nombre más conocido es Guillermo Fadanelli, cuyo *Lodo* (2002) es autorreferente y da cuenta del fracaso del mundo globalizado. Es también una de las obras tempranas que menciona la infiltración del narcotráfico en la vida cotidiana. Sus espacios dan cuenta de una catástrofe global y continua que alcanza distintos estratos sociales.

*Canción de tumba* (2011) de Julián Herbert se vuelve un referente cargado de la violencia que asola al país y la búsqueda de sentido. Violencia y sinsentido que no llegan solos sino con temas alusivos a la frontera, a la corrupción y al tráfico tanto de narcóticos como de personas y órganos, además de prostitución. Estos temas son recurrentes en Herbert y es uno de los pocos que declara abiertamente una búsqueda por la génesis de la violencia actual, para ello comienza en el siglo XX. *La casa del dolor ajeno* (2015) es quizá uno de sus intentos más fehacientes por narrar/reconstruir la masacre de 303 chinos en el norte de México, entre el 13 y el 15 de mayo de 1911.<sup>28</sup>

Es posible establecer una relación entre *La fila india* (2016) de Ortuño y el comportamiento de los nacionales ante el paso de la *Caravana migrante* de 2018, un

---

<sup>28</sup> Si bien el texto no forma parte del corpus de esta investigación, es pertinente detenerse en él porque Herbert devela la xenofobia como móvil de la masacre, atribuyéndola a la plena consciencia de los lugareños y no a revolucionarios ajenos a la comarca. El autor registra extractos de conversaciones tanto con historiadores como con guardianes del acervo histórico en dependencias gubernamentales, en donde es posible leer hasta hoy una tendencia –acaso obsesión– por deslindar de responsabilidad a los lugareños porque el bárbaro, de acuerdo con esta lógica, es el Otro. Como tesis, estas voces sostienen que la muerte de los chinos fue una tragedia espontánea, lejos de toda planificación y por lo tanto de toda conciencia, más motivada por el impulso que por un odio capaz de organizar un plan y llevarlo a cabo. Hay quien incluso apunta a Pancho Villa, hecho imposible de acuerdo con otros registros de su paradero en esos días.

éxodo masivo de migrantes centroamericanos que atraviesan México rumbo a Estados Unidos. Lo que permanece, al parecer, es el carácter denigrante de lo distinto.

### **3. 1 El mercado editorial y sus transformaciones**

Sergio Rojas (2018), acorde con Christian Laval y Pierre Dardot (2017), considera que ante el neoliberalismo no hay alternativa en tanto esta última se entienda como una salida. Porque del neoliberalismo como sistema y como “razón-mundo, cuya característica es imponer la lógica del capital a todas las relaciones sociales, hasta hacer de ella la forma misma de nuestras vidas” (Laval y Dardot 11), no hay salida. Es hasta el momento en que se deja de entender como salida que se vislumbran alternativas generadas por la misma sociedad, esto es, prácticas de supervivencia que conciben saberes, afectos y dignidad.

Es en este sentido que desde esta investigación se concibe la práctica literaria como alternativa, como una(s) forma(s) alterna –pero simultánea– en que los escritores entienden, leen su entorno y generan esos saberes, además de afectos y dignidad, sea a través de su producción literaria o de un discurso generado no desde la literatura, pero sí desde su práctica intelectual en su vida pública, es decir, desde su postura (Meizoz s.f.) en tanto escritores.

Partiendo del hecho que no hay un afuera del sistema, es desde él que los escritores toman una postura, porque actúan desde el mercado editorial. En esta sección se analizan las formas en que este mercado no solo influye y dirige ciertos gustos, sino que logra

obtener réditos de posturas intelectuales que dan cuenta –o intentan– de esa “razón-mundo” neoliberal de manera crítica.

A reserva del análisis propuesto, es necesario señalar que esta “razón-mundo” es en parte responsable de la crisis de las ideologías y de los estados, diezmados por los nuevos poderes globales, lo que provoca nuevos elementos identitarios que plantean la vuelta a la comunidad en respuesta a la globalización. Esta formación de comunidad(es) es válida tanto para las obras como para los autores, es decir, para la vida de los escritores, enfrentados a una profesión relacionada con el mercado (y con la idea del triunfo individual). Las implicaciones de esta relación son de consideración para sus trayectorias y su (re)conocimiento.

Uno de los aspectos que el Crack pone en evidencia cuando ve la luz en 1996 –y también el *McOndo* (1996) de Sergio Gómez y Alberto Fuguet– es el cambio de paradigma histórico, que implica también un cambio en la forma de entender la literatura y su mercado. Si desde décadas anteriores, en la época del llamado *boom* latinoamericano, se nota la fuerza de las casas editoriales y de la industria cultural, en los años posteriores a 1990 esa fuerza se exagera, entre otras causas, debido a que las editoriales se encuentran en manos de unos cuantos consorcios. Particularmente, el mercado editorial latinoamericano es controlado por empresas europeas (Guerrero 95 y 182).

En el México de 2005, la discusión entre los escritores Eduardo Antonio Parra y Rafael Lemus –también crítico– cobra importancia porque trasciende la “defensa” de un subgénero. El debate comienza con los argumentos de Parra a favor de un tipo de narrativa –sin importar el nombre, narcoliteratura o literatura del norte– que da cuenta de la

violencia actual en México.<sup>29</sup> Sin embargo, pronto trasciende el tema y alcanza el análisis del subgénero como un reflejo de lo implacable del mercado, guiado por gustos esenciales para el concepto de literatura impuesto y cuyo objetivo no es ni la denuncia ni el conocimiento de las causas de la violencia, sino la obtención de ganancias.

De acuerdo con las investigaciones de Heriberto Yépez (2014) y Diana Palaversich (2007), hasta la fecha no existe una investigación cuantitativa sobre la ganancia de las editoriales por este género, y habría que llevarla a cabo antes de afirmar su alto índice de ventas allende de la percepción. Esto es, habría que comprobar si el hecho de que la mesa de novedades de las librerías esté repleta de títulos de este tipo de libros –ficción y no ficción–, repercute en su venta.

Yépez (2014) destaca que quienes hablan de altas ventas de la narcoliteratura lo hacen sin números concretos:

---

<sup>29</sup> Se trata del intercambio público de artículos entre el crítico Rafael Lemus y el escritor Eduardo Antonio Parra en 2005, en la revista *Letras Libres*, cuyo tema central es la llamada “literatura del norte”. El argumento esgrimido por Lemus se basa en que los libros bajo esta clasificación no pueden ser considerados literatura pues su intención no es literaria, sino “simulacro”, pues retratan todo: “la política y la violencia, los espectáculos y los deportes, el norte y el otro lado. Retratarlo todo con ánimo turístico No está allí para sacudir al lector sino para complacerlo” (40). Para este crítico se trata de un “costumbrismo candoroso” y un “realismo estrecho” (*Íbid.*), por lo que, en su estrechez, termina recreando el vacío y llenando el espacio, las páginas de los libros y las librerías, de convencionalismos. Lemus espera “simulacro, artificio, forma” por lo que no reconoce en los “narcoliteratos” ninguna estrategia que no sea “real”, mucho menos parodia o sátira, antes bien “humor y talento para la caricatura” (42). En este sentido, sostiene que algunos autores emprenden la parodia mientras que otros “dinamitan, simplemente, sus pilares” (40). De hecho, el único autor mencionado por Lemus es Élmer Mendoza, sosteniendo que, pese a la abundancia de escritores dedicados al subgénero, su escritura es una copia tras otra. Empero, Lemus reconoce a uno de los nombres más asociados a la “literatura del norte” desde hace años: Luis Humberto Crosthwaite, de quien destaca un trabajo literario a causa del universo lingüístico creado. Eduardo Antonio Parra (2005), en la línea de Heriberto Yépez y defendiendo una literatura del norte, argumenta que la visión de Lemus es centralista y reduccionista, pues la narrativa del norte no se limita al narcotráfico, sino que el narco aparece como un elemento más. Para Parra, si de artificio se trata, el lenguaje de la narrativa del norte es coloquial únicamente en apariencia, ya que en realidad “es creativo, eficaz, poético, aunque provenga del habla popular” (60).

Probablemente las cifras de ventas de las editoriales mexicanas nos mostrarían que la narcoliteratura, en su promedio, no tiene mayores ventas que el promedio de otros subgéneros o temáticas novelísticas. Por otro lado, no hay base factual, evidencia, de que los “narcoliteratos” han tenido éxito con los lectores, críticos, medios o colegas o han estado motivados preeminentemente por afanes comerciales, como tanto insisten estos discursos. Más bien los “narco-literatos” trabajan en un clima de desprestigio, etiquetas sub-literarias que se les impone y, como hemos visto, xenofobia naturalizada (270).

Más allá del tema particular, el debate orilló a retomar la discusión de la relación centro-periferia, esto es, Ciudad de México-norte del país,<sup>30</sup> porque esa sí, según Parra, repercute en la forma de representación de la violencia en los textos. Entonces, la discusión sale del ámbito literario y resulta imposible intentar algún abordaje sin tomar en cuenta temas mucho más amplios que, menos mediáticos, rondan las discusiones literarias desde hace años. Además, para un análisis completo es necesario tomar en cuenta el comportamiento de las editoriales y demás intermediarios, que controlan tanto la aparición de textos como la distribución, la venta y su colocación en las mesas de novedades. En ese sentido, la polémica Parra-Lemus es solo un ejemplo que aborda el tema del mercado, desvela qué sucede con los géneros y subgéneros literarios respecto del mercado. Y también qué sucede más allá de la literatura en sí, esto es, más allá de las formas de representación de la violencia, pero de cierto modo convirtiéndose también en otro tipo

---

<sup>30</sup> En la discusión no aparece la producción del sur del país. Lo que habla también de quién ocupa el debate en temas literarios en México. No será sino hasta la llegada y visibilidad de autores como Antonio Ortuño y Fernanda Melchor que el sur y sureste será tomado en cuenta, aunque poco, en las conversaciones del centro y del país. En todo caso, el sur ha sido foco de discusión al paso de los años, debido a programas como Frontera Sur, desde 2014, en la presidencia de Enrique Peña Nieto.



de violencia, no sanguinolenta ni letal a corto plazo, sino segregadora, discriminadora e “invisibilizante”.

De alguna manera, los tres debates mayores de la década de 1990, a saber, la instauración de un nuevo paradigma temporal e histórico, la transformación de las relaciones entre el mercado y los productos culturales, y la crisis de las identidades y culturas nacionales –que plantea la necesaria redefinición de los vínculos entre literatura y nación– (Guerrero), tienen no solo repercusión en este siglo XXI y en sus formas de literatura sino, sobre todo, ven su actualización aquí y ahora.

Por lo anterior, como se anuncia líneas antes, en esta siguiente sección se analizan las formas en que este mercado no solo influye y dirige ciertos gustos, sino que logra obtener réditos de posturas intelectuales que dan cuenta –o intentan– de esa “razón-mundo” neoliberal de manera crítica. Y si bien es crítica, no deja de ser problemática en sí y hasta contradictoria en ocasiones. Para ellos es necesario, primero, plantear el tema de las editoriales independientes como opción en el mercado de cara a los consorcios, sea que los escritores publiquen en las primeras o en las últimas; segundo, revisar la trayectoria literaria de los autores y los afectos a partir de las redes que repercuten en la transmisión de su obra y, con ello, su posicionamiento respecto de la violencia en México; y tercero, revisar la trayectoria de la lectura de las obras por la crítica ante los premios literarios que los autores han recibido, bajo el presupuesto de que estos han modificado su recepción en general (no solo de las obras abordadas en el corpus sino de los propios autores).

*a) Las editoriales independientes*

La cadena del libro está dominada por consorcios transnacionales que operan diversos sellos editoriales. Algunos de ellos surgidos de forma independiente que, después, son adquiridos por grandes grupos. En la industria editorial no es ajena la reagrupación constante ni a transacciones de compra-venta pues, aunque a veces se olvide, son empresas que comercian no solo con capital cultural sino con capital financiero cuyo objetivo es ser rentabilizado.

Esta industria es estratégica en lugares como Alemania, España, Francia y Reino Unido –también en países asiáticos, pero el fenómeno escapa a los alcances de esta investigación–, donde se asientan los grupos que controlan el mercado.

Baste mencionar algunos de ellos: 1) Hachette, que controla sellos como Alianza editorial, Cátedra y Salvat; 2) Planeta, con sellos como Planeta, Joaquín Mortiz, Diana, Emecé, Paidós, Espasa-Calpe y Seix Barral; 3) Penguin Random House grupo editorial – propiedad del grupo alemán Bertelsmann–, con sellos como Aguilar, Alfaguara, Bruguera, Caballo de Troya, Debate, Ediciones B, Literatura Random House, Grijalbo, Lumen, Debolsillo, Penguin clásicos, Plaza y Janés, Sudamericana, Suma de letras y Taurus, entre los más conocidos; 4) Grupo Feltrinelli (italiano), que en 2017 establece convenio con Anagrama;<sup>31</sup> 5) Océano Grupo editorial, con las divisiones Circe, Salamandra, Gedisa,

---

<sup>31</sup> Grupo Prisa tiene derechos sobre Santillana. No incluyo la editorial en esta lista porque el 19 de octubre de 2020, Prisa anunció que refinancia su deuda hasta 2025 y acuerda la venta de Santillana por 465 millones de euros.

Océano, Océano Ámbar, Océano Historias gráficas, Gran Travesía, Idiomas, Océano Digital, Digital-Text y Océano Links.

Frente a consorcios como Penguin Random House u Océano, pero también frente a Google y Amazon,<sup>32</sup> las editoriales independientes se ven en la necesidad de diseñar estrategias para hacerse de un lugar y posicionarse, a su vez, a los autores en sus filas. Por ello suelen apostar por editores con trayectoria probada, capaces de cuidar no solo la calidad del contenido sino del mismo libro como objeto, con diligencia en el diseño editorial aún en la era de la digitalización. Pese a la competencia, los editores independientes crecen en número, y si bien son fluctuantes, encuentran asociaciones para apoyarse. En 2002, se crea la Alianza internacional de editores independientes (Alliance Internationale des Éditeurs Indépendants), con sede en París conformada hoy por 500 editoriales de 80 países (Alemania, Marruecos, Líbano, Siria, Túnez, Indonesia, Turquía, Argentina, Brasil, Canadá, Chile, Haití, por mencionar unos cuantos).

Las condiciones materiales de producción resultan de las características más evidentes en la literatura latinoamericana del siglo XXI. El tema ha fomentado la discusión, tanto en la academia como en los círculos editoriales, y ha dado origen a reflexiones que alcanzan el tema de los consorcios y la nomenclatura. En referencia a este último, resulta de particular relevancia el calificativo de independiente respecto a los

---

<sup>32</sup> A propósito de la pandemia y de los consorcios, Žižek afirma: “Microsoft o Amazon no ejercen la explotación clásica –yo trabajo y tú te llevas el beneficio extra–, sino que privatizan lo que Marx llamaba el bien común, el espacio compartido donde nos comunicamos, y se benefician de las rentas. El capitalismo cambia hacia uno más feudal y digital, donde un par de megacompañías controlarán todo y estarán compinchadas con los aparatos de seguridad de los Estados.” (Gosálvez, Patricia. “Slavoj Žižek: ‘Con la pandemia empecé a creer en la ética de la gente corriente’”. *El País*. [Madrid] 23 Ene. 2021. Web. 26 Ene. 2021.

esfuerzos editoriales de grupos no asociados a los grandes consorcios, con la consecuente penetración en el mercado. Sin embargo, aun cuando el término independiente es de los más populares, no está exento de discusión. ¿Independiente de qué?

Sin pretender zanjar la discusión, en esta investigación designo “editorial independiente” a aquella no vinculada a un consorcio, pero cuya aspiración sí es colocarse en el mercado editorial transnacional, a través de una identidad específica forjada por una línea editorial clara, además de un cuidado en el diseño que le agrega valor. Ana Gallego Cuiñas (2019) considera que estas editoriales “apelan a una actividad comercial rentable [y están] dirigidas a cubrir un determinado yacimiento de mercado” (s.p.), aunque opta por llamarlas “editoriales emancipadas”. Cabe mencionar que bajo ese rótulo las diferencia también de otras editoriales llamadas “subalternas”, cuyo propósito es producir libros artesanos y moverse en circuitos locales, por lo que se. “constituyen en los márgenes de la economía liberal para resistir su lógica industrial” (s.p.).<sup>33</sup> En ningún momento me

---

<sup>33</sup> Existen distintos trabajos de investigación al respecto. El de maestría de Carmen Aurora Hernández Alva titulado “Editoriales Independientes en México. Cómo asumen su independencia” (Universidad Autónoma del Estado de México, 2018) cuyo foco son las formas de edición y autogestión en torno a la edición. En su propuesta, sin que sea exhaustiva, incluye las siguientes editoriales: Libros del Zorro Rojo, Ediciones Hungría, Revista Eras, RRD y Gato Negro Ediciones, caracterizadas por estar dirigidas a un público específico (de las artes visuales) y su autogestión. El de doctorado de Beatriz Rodríguez Sierra se titula “La industria editorial en México: su evolución y participación en el desarrollo de las colecciones de bibliotecas”, (Universidad Complutense de Madrid, 2009). Aunque su foco es la participación de las editoriales mexicanas en el acceso a bienes culturales a través de las bibliotecas públicas del país, propone un catastro histórico de la industria editorial mexicana. Para mayor referencia sobre el campo editorial mexicano, ver Lorena Adriana Fuentes Reyes, “Independencia y edición. Estudios sobre la producción de libros en Chile y México (1960-2017)”, tesis para obtener el grado de Magíster en Estudios Latinoamericanos, Universidad de Chile, 2019. En particular, el capítulo dedicado a las dos primeras editoriales reconocidas de este tipo, Era y Siglo XXI.

referiré a estas últimas porque, aunque existen, no convocan al circuito de los autores en cuestión, a saber, Herrera, Ortuño, Monge y Melchor.<sup>34</sup>

b) *La opción monástica de editoriales*

En el caso de Yuri Herrera, salvo por la primera edición de la novela *Trabajos del reino* (2004), publicada en Tierra Adentro (editorial del Estado mexicano), su trabajo de ficción –incluida la reedición de esta novela– y no ficción es difundido vía Periférica, editorial independiente originaria de Cáceres, España, fundada en 2006. Antonio Ortuño, si bien publica regularmente en Sexto Piso, editorial independiente que opera en México y España desde 2003, *La fila india* es publicada por Océano. Fernanda Melchor ha publicado en Almadía, aunque *Temporada de huracanes* (2017) aparece en Random House Mondadori, igual que *Las tierras arrasadas* (2015) y *El cielo árido* (2012), de Emiliano Monge, quien también publica en Sexto Piso.

---

<sup>34</sup> En una discusión sobre la oferta cultural y la economía tras la pandemia, tendría singular importancia el mundo editorial ya que, tal como apunta en su blog el editor y agente literario Guillermo Schavelzon (11 de diciembre de 2020), la necesidad de recuperación económica conducirá a las editoriales grandes a “postergar las ‘decisiones de riesgo’ para concentrarse en libros que produzcan respuestas rápidas del mercado, lo que producirá un deterioro de la oferta cultural” (s.p.). Los conglomerados de la comunicación, dice, se sintieron atraídos al mundo del libro cuando la edición se industrializó. Por ello, precisamente, es que el comportamiento e injerencia tanto de los consorcios como de las editoriales independientes (o emancipadas, según Gallego Cuiñas) y subalternas no debe excluirse de una discusión seria acerca de la oferta cultural y su futuro. Su alcance va más allá del mercado y las ganancias inmediatas y deberá considerar temas como la diversidad literaria, la manutención de los escritores y la formación de públicos.

Editorial Periférica es ejemplar pero no única, ya que su fundación responde a una ola de iniciativas simultáneas, todas independientes; una especie de ola surgida hace tres lustros aproximadamente, que cuenta con sellos como:

Demipage, en 2003; La Bellas Varsovia y Antígona, en 2004, Libros de Asteroide, Sexto Piso, Atlanta y Alpha Decay, en 2005; [...] Nórdica, en 2006; Libros del Lince, Impedimenta y Fórcola, en 2007; Errata Naturae y Alfabia en 2008. En 2009, [...] Capitán Swig [y] Blackie Books, [...] Malpaso (2013) y Stella Maris (2014) (Díaz de Quijano 2015).

Periférica es una editorial independiente, fundada por Julián Rodríguez Marcos (Cáceres, 1968-Segovia, 2019), cuya figura es conocida entre los autores, primero, porque él mismo fue escritor, y, segundo, por su vocación de editor. Es bajo esta que funda la casa editorial, ante una necesidad de “editar con independencia de las grandes multinacionales del libro”.<sup>35</sup> La lejanía no solo es simbólica sino física, de ahí que decida permanecer en Cáceres, de donde es originario, lejos del centro, que en el caso español alude a Madrid y Barcelona. Esta decisión y *modus operandi*, que no se quedó en gesto simbólico, abrió brecha entre lectores respecto de “autores casi ignorados” (Barrado Timón 2007).

Dos cuestiones al calce: 1) La consideración del tema centro-periferia en el propio territorio español, pero también de este respecto del territorio latinoamericano. Cáceres representa puede ser periférico respecto de Madrid o Barcelona y España respecto del

---

<sup>35</sup> [https://es.wikipedia.org/wiki/Editorial\\_Periférica](https://es.wikipedia.org/wiki/Editorial_Periférica)

resto de Europa, frente a las editoriales francesas o alemanas, por ejemplo, pero, salvo fenómenos específicos como el llamado *boom* o Bolaño, Latinoamérica representa aún cierta periferia respecto del mercado editorial europeo en español.

2) Resulta interesante ver el trayecto de Periférica y tomar en la actualidad ese “casi ignorados”, porque la ignorancia es, asimismo, una cuestión de mercados. Ya que no es lo mismo ignorancia que desconocimiento de un autor latinoamericano, quizá con reconocimiento en su país, por el público hispano en Europa. En el caso de Yuri Herrera, lo que hizo Periférica, con la reedición de *Trabajos del reino*, fue una proyección desde el centro, España, hacia la periferia, Latinoamérica, pues en México Herrera ya había condecorado con el premio “Frontera de palabras” en 2003.

En una entrevista de 2007, Rodríguez dice que edita “aquellos libros que hubiese deseado tener a su alcance como lector(es)” (Barrado Timón s.p.), pero también que “discrepa con los que se quejan del precio de los libros, que duran para toda la vida, y no del solomillo que se engulle rápidamente en un restaurante”. Encontramos aquí dos ideas pilares del criterio que el editor usa para la elección de sus libros. Así que, se puede inferir, este editor vio, al menos en Herrera, a un escritor atractivo al que hubiera gustado leer antes y una escritura que no se engulle rápidamente.

En el caso de Sexto Piso, nace en Ciudad de México en 2002 y desde 2005 cuenta con una sede en España. En su página de Internet destaca que, a través de sus seis colecciones, se dedican “a la recuperación de obras poco conocidas de grandes clásicos, la edición de autores contemporáneos destacados; y a la publicación de nuevas voces de

la narrativa actual hispanoamericana”.<sup>36</sup> Para alcanzar su objetivo, a saber, “editar buenos libros y conseguir que lleguen al máximo de lectores posibles”, opta por el “trato directo y familiar” con los involucrados en el proceso de realización de un libro.

En la decimosegunda edición de la Furia del libro en Santiago de Chile, del 13 al 16 de diciembre de 2018, Felipe Rosete, integrante del consejo editorial, aseguró que iniciativas como la propia feria y Sexto Piso son parte de una “resistencia cultural que promueven una diversidad de enfoques” (Melchor, Castellanos, Rosete s.p.) en ocasiones como una “opción monástica, de acuerdo con Berman”, esto es, un asidero en medio de una sociedad erosionada, o en el caso del mundo editorial, de una oferta cultural erosionada.

La editorial surge con lo que llamó una “vocación más universal”, a partir de traducciones (su primer libro es *El crepúsculo de la cultura americana*, de Morris Berman), y, al cabo de cierto prestigio, con la publicación de autores en español; mexicanos desconocidos como Valeria Luiselli, Carlos Velázquez, Daniel Saldaña, Gabriela Jáuregui, Rodrigo Márquez Tizano, entre otros, con los que han crecido como editorial.

La sede en España fue constituida a partir de la falta de aceptación de las librerías y distribuidoras de ese país para los libros mexicanos; “no funcionarían”, les decían los intermediarios. Para el consejo editorial, de acuerdo con Rosete, “era importante estar ahí y competir con esas editoriales que fueron un ejemplo para nosotros: Anagrama, Tusquets, Siruela, Acantilado [...]” (Melchor, Castellanos, Rosete s.p.)

---

<sup>36</sup> Ver <https://sextopiso.mx>



Es necesario notar que Sexto Piso, aunque independiente, sigue siendo una empresa y, como tal, no dejará de guiarse por cierto criterio que la haga permanecer a flote en el mercado. La diferencia entre esta y las editoriales de consorcios es que, si bien existe una eficacia comercial por alcanzar, coexisten otros objetivos extraeconómicos – culturales, éticos, estéticos– que impulsan su funcionamiento. “Recuperar la potencia de esos momentos es un modo de no abandonar a los agentes del puro interés comercial las posibilidades que ofrece el mercado para innovar, vivificar o reorganizar el campo cultural” (Cárcamo-Huechante 10-11).

El caso de Almadía –nacida en febrero de 2015– no es representativo y, por lo mismo, resulta más extraño. También es una editorial independiente, pero forma parte de una empresa familiar llamada Provedora Escolar, con la que se ha contribuido a sostener la propia Almadía pero también proyectos sociales y culturales.

Guillermo Quijas, director de Almadía y de la Feria Internacional del Libro de Oaxaca (FILO) dice que

lo importante en una publicación es que se conozca, distribuya y llegue al mayor número de lectores [...] no solo es publicarlo y hacer un trabajo de edición muy bonito, sino que se conozca, se distribuya y llegue al mayor número de lectores posible (Alejo s.p.).

La trascendencia de Almadía estriba, entre otras cosas, en que forma parte de un proyecto cultural construido desde Oaxaca, iniciativa de artistas y demás implicados en el campo cultural de ese estado, como el artista plástico Francisco Toledo (1940-2019),

fundamental no solo como artista sino como promotor cultural, ambientalista y filántropo.

Una vez constituido un catálogo sólido, la estrategia de la editorial desde 2016 ha sido incrementar el número de impresiones –con lo que ha crecido 50% en ventas– y alcanzar una solidez financiera (Matías s.p.).

Parte del reconocimiento de esta editorial en el mercado se debe a los premios de los autores publicados, que son un rédito para la casa editorial. Aquí, la lista hasta 2020, fecha en que intenta entrar a España:

<b>Título</b>	<b>Autor</b>	<b>Premio</b>
<i>Curiosidad. Una historia natural</i>	Alberto Manguel	Mención honorífica en los Premios al Arte Editorial de la CANIEM 2015
<i>El Apocalipsis (todo incluido)</i>	Juan Villoro	Finalista del Premio Hispanoamericano de Cuento Gabriel García Márquez.
Amigo del perro cojo	Tedi López Mills	Premio Iberoamericano Bellas Artes de Poesía Carlos Pellicer para Obra Publicada
Rius en pedacitos	Rius	Premio CANIEM al Arte Editorial 2014, categoría ficción, narrativa para adultos
(Por la colección de poesía)	Alejandro Magallanes	Premio al diseño editorial en la FIL Argentina 2014
Libro de las explicaciones	Tedi López Mills	Premio Antonin Artaud 2013
El arte de perdurar	Hugo Hiriart	Premio Mazatlán de literatura 2011
La isla de las breves ausencias	Francisco Hernández	Premio Mazatlán de literatura 2010
Muerte en la Rúa Augusta	Tedi López Mills	Premio Xavier Villaurrutia 2009
Ladrón de sueños	Bernardo Fernández, BEF, ilustrado por Patricio Betteo	Premio CANIEM al Arte Editorial 2008
Los culpables (de Juan Villoro)	Alejandro Magallanes	Premio al Diseño Editorial la Cámara Nacional de la Industria Editorial
Los culpables	Juan Villoro	Premio Antonin Artaud 2007

Elaboración propia con información de Agencia apro (Proceso).

Almadía cuenta con más de 500 trabajadores, pero se debe a que incluye a los de Proveedora Escolar con la que, además, solventa el programa Residencia Ventura para la Creación Literaria (iniciado en 2016), con el objetivo de “fomentar un espacio de exploración creativa e intercambio cultural [...] con artistas de todas las disciplinas”

(Matías s.p.). El programa brindaría las condiciones necesarias para que los autores dediquen tiempo completo a su obra, pero también “a generar una dinámica de colaboración cultural entre los escritores invitados y los creadores locales” (Matías s.p.).

Es notoria la confluencia de objetivos extraeconómicos de Periférica, Sexto Piso y Almadía en el sentido de pensar en los libros desde los lectores, esto es, pensar en una oferta (editorial y cultural) que satisfaga una necesidad o, digamos, un vacío identificado. Tampoco se trata de ser ingenuos, pues los mercados español y latinoamericano poseen, cada uno, sus características. Esto es, una relación con su proximidad geográfica, histórica y cultural bien localizada que modelará la oferta y la demanda local, nacional y regional. Por ejemplo, Latinoamérica (y de ella, cada país) ha sido testigo de “modos de circulación” en medio de desequilibrios económicos y desigualdad, que ha generado un mercado cultural inestable.

De hecho, los propios autores reconocen la constante tensión entre el centro y la periferia de México, aunque ha habido un impulso a la escritura desde otros estados de la república, específicamente en la zona norte. Para los nacidos a partir de los setenta y ochenta, aceptan Melchor y Herbert, “es más fácil armarla sin tener que pasar forzosamente por la Ciudad de México [...]. Hay esfuerzos editoriales que tienen que ver con otras, digamos, megalópolis” (Ortuño, Julián, s.p.). Por supuesto, Guadalajara y Monterrey, aunque el gran olvidado sigue siendo el sur, y en ese universo Almadía destaca.

Se acepta, pues, que el mercado lo copta todo, aun cuando es en esa dinámica hegemónica (Cárcamo-Huechante) que delimita sus propios márgenes y expulsa elementos que se encargan de inaugurar alternativas.

En ocasiones, esas alternativas poseen características identificables. Bajo la confluencia de objetivos de las editoriales independientes referidas, la pregunta que se instala es por el tipo de oferta de Herrera, Monge, Ortuño y Melchor, a saber, por el tipo de escritura que, se presupone, no se engulliría “rápidamente en un restaurante”. Acaso la mirada que se puede tener de estos autores conduce a preguntarse por la participación e influencia de los consorcios al elegir y promover este tipo de escrituras, así como por las características (reales) de estas escrituras.

Las obras propuestas en esta investigación están lejos de reproducir de manera tradicional los actos de violencia que aluden; se caracterizan por el uso de formas de representación que dialogan y remiten a textos fundantes de la literatura mexicana; y además, usan, manipulan, moldean y explotan el lenguaje para alejarse de estereotipos para actuar sobre los referentes, modificarlos y resignificarlos, hasta lograr otras formas de representaciones, con otras miradas, que son también “formas de producir sentido” (Rodríguez 38-39). ¿Qué significa alejarse de estereotipos cuando el mercado editorial está inundado de sangre y de distintos tipos de violencia, al menos en apariencia? ¿En qué términos podría establecerse una correlación entre el carácter masivo y “democratizador” de la industria editorial –y cultural, en el sentido más amplio– y una especie de exploración/búsqueda de la técnica capaz de revitalizar las letras?

Desde la perspectiva de esta investigación, las obras despliegan un discurso que atiende a la complejidad de los temas, no simplifican las causas ni consecuencias de la violencia, pero tampoco reducen el problema a una distinción binaria de buenos y malos, funcional al discurso oficial (gobierno y ciudadanía-buenos e impolutos/narcotraficantes-malos y sucios). Sin embargo, ello no significa que las aleje del “gusto” e interés del mercado editorial, que es un gusto forjado, con probabilidad, a raíz del interés de la industria por incrementar sus ganancias, más allá del cuidado del lenguaje.

No dejan de ser significativas las palabras de Eloísa Nava Rodríguez, editora de Random House, a propósito del título *La historia de Aisha*, de Sylvia Aguilar Zéleny, cuando dice que es una historia “que van a leer rapidísimo porque uno no se quiere perder un instante” (Aristegui s.p.).

Las ganancias, entonces, pueden constituirse el objetivo al que se llegará diseñando estrategias de promoción y venta que respondan a los distintos segmentos del mercado, esto es, al servicio de diferentes nichos lectores y autorales, pues esa lectura “rapidísim[a]” de fácil consumo no es criterio único, como se verá más adelante. Como sea, es un hecho que esas estrategias son ideadas por el mercado, pero este no somete de manera unidireccional a lectores y autores, a la cultura en el sentido amplio, sino que existe una influencia mutua: “La relación entre cultura y mercado ha demostrado ser, desde sus inicios hace ya más de dos siglos, bastante más dúctil de lo que ciertos pronósticos han anticipado e insisten en sostener [...] así también la cultura provoca alteraciones en el mercado” (Cárcamo-Huechante 9).

La violencia, en sus diferentes manifestaciones, es hecha mercado. En el caso del sur de Estados Unidos y cierta parte del norte de México, por ejemplo, el tráfico de narcóticos ha rebasado el límite del comercio hasta conformar una subcultura. Esta es una de las lecturas que Shaul Schwarz hace en su documental *Narco Cultura* (2013), donde muestra una cara de la reconfiguración de las formas de vida, pública y privada, a causa del narcotráfico en la frontera México-Estados Unidos, a través de la música, la vestimenta, el ocio y el comportamiento. Además, esta llamada narcocultura puede ser leída como una de las manifestaciones en que los artefactos culturales reproducen un discurso oficial, cuyo centro es la figura de un enemigo público simplificado en el narco que, tras ser incorporado y alabado, se convierte en un modelo de comportamiento y, por paradójico que parezca, de vivir, esto es, una forma de hacer y de ser.

Por su parte, Omar Rincón, en su análisis sobre las versiones estéticas de la narcocultura, expone cuatro modos de observar el fenómeno a partir de la experiencia colombiana –eventualmente comparable a la mexicana: sicaresca, silicona, capos y madres-virgen; aunque también propone una tríada de tradición familia-religión-propiedad, que “se constituye en máquina cultural que legitima discursos, morales y prácticas populares” (Omar Rincón 5).

Las palabras de la editora de Random House, la propuesta de Schwarz –pero también la misma existencia del documental– y la perspectiva de Rincón son, desde la visión de esta investigación, ejemplos de la capitalización de la violencia, fenómeno que, de no estar revestido, edulcorado ni mutado vía estos artefactos culturales, sería rechazado por las muertes que el comercio de las drogas implica. Si bien existe una tradición literaria

y cinematográfica de larga data en torno a las mafias y otros grupos delincuenciales, que también han capitalizado las muertes.

Es necesario aclarar que el discurso de las obras de Herrera, Monge, Ortuño y Melchor encuentra su complejidad a la hora de ser leído y confrontado con propuestas como las anteriores. Y, en paralelo, también resulta complejo al ser confrontado con el quehacer de los escritores, esto es, sus prácticas cotidianas como intelectuales, desde su lugar en la plaza pública. Parece claro que ninguno está a favor de la violencia –en cualquiera de sus manifestaciones– y lo que hacen en las novelas es representarla para poner el foco sobre ella. No obstante, resulta incongruente el comportamiento de algunos respecto del mercado editorial y su postura ante la rapacidad con que operan los conglomerados de la industria, lo que claramente se opone a su discurso, dejándolo en entredicho.

Es en este contexto en que las editoriales independientes juegan un rol destacado, porque han apostado, no en oposición a los grandes consorcios sino como complemento, al menos desde la visión que presento, por plumas novísimas que, en ocasiones y tras cierto reconocimiento en el campo literario (Bourdieu), suelen ser adheridos a los consorcios.

En las editoriales independientes los editores han sido fundamentales, pues la responsabilidad de la publicación o no de un título es suya, a diferencia de los consorcios cuyos engranajes resultan más complejos y nunca de una sola persona. En términos generales, al menos en Sexto Piso y Ediciones ERA, dos de las editoriales mexicanas independientes y que han publicado no solo varias de las obras de los autores de este

corpus de investigación sino sus primeras obras, no son más de sesenta personas que trabajan en total en ellas. (Almadía, como se explica antes, cuenta con más de 500 trabajadores, pero porque su rubro es mayor.) El dato es preciso y fue dado a conocer en 2020 en medio de una crisis en el sector a raíz de la pandemia.

A causa de la emergencia sanitaria y el posterior confinamiento, en mayo de 2020 estas tres editoriales promovieron campañas para recaudar fondos y evitar comprometer más sus recursos. Así, organizaron encuentros virtuales entre sus autores y ofrecieron tanto descuentos como piezas de artistas plásticos (Vicente Rojo, Graciela Iturbide, Dr. Lakra, Abraham Cruzvillegas, Isabel Sánchez, Guillermo Olgún y Alberto Ibáñez, entre otros) a cambio de lo que llamaron “donaciones”. La cadena del libro para estas editoriales resulta más onerosa, pues no cuentan con los medios (humanos o tecnológicos) de los grandes consorcios. Ediciones ERA, Almadía y Sexto Piso hicieron uso de redes sociales (en Twitter crearon #SinLibrosNoHayFuturo y #DependientesDeLectores) para la campaña, cuyo objetivo era mantener sus sellos en operación.

En apariencia, el impacto de tales medidas no solo se produjo en los números de las editoriales (si bien, según sus propias cifras, no alcanzaron la meta proyectada), sino en la cantidad de personas que tuvo conocimiento o acudió a las charlas virtuales, en las que participaron alrededor de cien escritores, convocando a veces hasta 300 personas en cada sesión.

Pero no solo las charlas y presentaciones de libros por diversas plataformas (principalmente Zoom) formaron parte de las estrategias, estas se sumaron a otras usadas desde hace años por las casas de edición independientes para dar a conocer su catálogo,



entre ellas la oferta de primeros capítulos de obras por tiempo limitado.<sup>37</sup> A juzgar por la crisis (detonada o simplemente expuesta) por la pandemia, las editoriales debieron acelerar el proceso de su catálogo digital. De sobrevivir, es necesario esperar al menos un lustro para analizar la situación en que la pandemia dejó a estos independientes. Si en 2014, como dio a conocer Jorge Herralde (Alejo Santiago s.p.), las ventas del libro electrónico rondaban el uno o dos por ciento, es probable que en 2020 el panorama haya sido afectado y en los años venideros las cifras sean muy distintas, o bien, simplemente la dinámica de la industria mute a causa de las vaticinadas crisis económicas, sociales y políticas de la época.

Y es que el mercado “no es ese bloque compacto e impasible que a veces se imagina; posee, en cambio, un alto dinamismo a la vez que resquicios, fracturas y hasta contradicciones” (Cárcamo-Huechante, et al. 9).

Una variable más: los consorcios no solo elaboran libros y los venden, también han creado un mercado de conferencias y asesorías (consultoría) en asuntos a su derredor. Random House ofrece, por ejemplo, además de charlas, cursos de escritura de novela y de edición con sus escritores (lo mismo de literatura que de periodismo o cocina y crecimiento personal –autoayuda– y hasta marketing para escritores), españoles y latinoamericanos. Entre ellos, Javier Cercas, Alex Grijelmo, Leila Guerriero, Santiago Roncagliolo, Lydia Cacho, Andrés Neuman, Patricio Pron, Sergio Ramírez, Rodrigo

---

<sup>37</sup> Sexto Piso es de las editoriales que ofrece primeros capítulos. En España, por ejemplo, esta medida es puesta en marcha por la editorial independiente Herder. Una de las estrategias de la editorial para promover la última novela de Fernanda Melchor, *Páradais* (Rando House Mondadori, 2021), fue publicar el primer capítulo en Confabulario, el suplemento cultural del diario mexicano El Universal, el 7 de febrero de 2021.

Fresán, Jordi Soler, Ray Loriga, Rosa Montero, Héctor Abad Faciolince, Enrique Krauze, Rodrigo Fresán y Guillermo Arriaga.<sup>38</sup>

Con ello, no es que los consorcios dejen de lado la función cultural y social del mundo editorial, sino que ponen énfasis en los réditos económicos, que dictarán la línea de tal función.

Es necesaria una acotación. Tal como señala George Yúdice (2002), el término cultura depende del contexto (la política cultural nacional, las tradiciones artísticas y académicas, la teoría antropológica o raciales poscoloniales, etc.) y puede referirse a las artes, los medios masivos, los rituales y otras prácticas que permiten a las naciones reproducirse simbólicamente (262). Entonces, es un hecho que las estrategias del comercio global articulan de forma distinta las nociones de cultura, siendo innegable el peso y valor impuesto por el mercado en la forma en que se relacionan las comunidades, incluida su identidad y solidaridad.

Lo anterior, aunado al hecho que al menos desde fines del siglo pasado los bienes culturales son considerados mercancía de condición comercial similar a otros sectores (moda o inmobiliario, por ejemplo). La autoría y los derechos de propiedad ingresaron al ámbito de las corporaciones (266) y, añade Yúdice (2002), “México fue prácticamente forzado a cambiar la legislación de la propiedad intelectual y a reforzarla a partir de 1994” (267).

El cambio de legislación y de estrategia de comercio global –de modelo, digamos– influyó el plano cultural de las décadas posteriores hasta hoy. En pocas palabras, de

---

<sup>38</sup> <https://cursiva.com/expertos>

acuerdo con Bonfil Batalla y Carlos Monsiváis (Yúdice 2002), en verdad se trató del fomento de un “*ethos* consumista” (276)<sup>39</sup> que, no conforme, excluye a gran parte de la población. Es este mismo *ethos* el que obtiene réditos de la producción cultural de las fronteras, cualesquiera que estas sean.

Como señala Roger Chartier (2006), en el análisis de la cultura escrita y la literatura implica tanto “la comprensión y el comentario de las obras” como “el análisis de las condiciones técnicas o sociales de su publicación, circulación y apropiación” (10). Si Occidente ha decidido disociar estos procesos se ha debido a tres fenómenos: 1) la oposición entre “la pureza de la idea y su inevitable corrupción por la materia” (10), 2) la definición de los derechos de autor, y 3) “el triunfo de una estética que juzga las obras independientemente de la materialidad de su soporte” (11).

En síntesis, la producción de los libros –y de los textos en general– involucra su *corporeidad*, pero también los accidentes que los deforman o corrompen, lo cual se lleva a cabo en diferentes momentos, técnicas y mediante distintas intervenciones (11). Por lo tanto, las “transacciones” entre las obras y el mundo social abarca, en primer lugar, la apropiación estética y simbólica, y, en segundo, las relaciones entre los textos y sus materialidades (12).

La presente investigación aborda tal apropiación y, en la medida de lo posible por el tiempo transcurrido desde la publicación de las obras, las relaciones entre los textos y sus materialidades, además de algunas implicaciones/repercusiones observables en el campo cultural (Bourdieu).

---

<sup>39</sup> Cursivas en el original.

### **3.2 Trayectorias literarias, comunidades y afectos**

En las letras mexicanas, desde al menos la segunda mitad del siglo XX, los escritores provienen de ámbitos profesionales relacionados, de manera más directa, con la escritura. No es que antes los escritores carecieran de formación profesional, sino que, con la profesionalización del ámbito literario, la vinculación es directa, pues llevan a cabo licenciaturas, maestrías o doctorados relacionados con el estudio de las letras hispánicas o inglesas (en su mayoría), la escritura creativa, la traducción o la comunicación y el periodismo. Basta observar la generación del Crack, cuyos miembros egresan de carreras vinculadas directamente al estudio de la literatura y desempeñan trabajos en el campo literario (Bourdieu). Tal es el caso de Pedro Ángel Palou (Puebla, 1966), Ignacio Padilla (Ciudad de México, 1968- Querétaro, 2016) y Jorge Volpi (Ciudad de México, 1968), si bien en la actualidad este último es Coordinador de Difusión Cultural de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) y no profesor.

Ya en esta generación los premios son determinantes para sus trayectorias. Padilla, por ejemplo, es reconocido en 1994 con tres premios de Literatura Bellas Artes, el Infantil Juan de la Cabada por cuento, el Juan Rulfo por primera novela y el Malcolm Lowry por ensayo. También en 1994 recibe el premio Kalpa por ciencia ficción; en 1999 el Owen por cuento; el Primavera de novela Espasa-Calpe en el 2000; el Premio Internacional Juan

Rulfo en 2008; el Iberoamericano en 2010 y la Otra Orilla en 2011. Aunque lo que más reconocimiento y reflectores le concede es el manifiesto (del Crack) que firma.

Sirva el ejemplo no solo como anticipación de la lupa posterior sobre los premios en la trayectoria de los escritores sino como anticipación de las redes de contacto y comunidades que tejen y que resultan fundamentales en esas mismas trayectorias.

a) *Confluencias: los autores en los medios de comunicación y sus afinidades afectivas*

Los suplementos culturales constituyen un influyente canal de difusión para la literatura, por lo menos desde el siglo XIX, lo mismo para autores en ciernes que para los que gozan de cierto prestigio en el campo literario (Bourdieu). Esto, incluso en las últimas décadas en que el blog y los libros electrónicos complementan o sustituyen las impresiones en papel.

Las publicaciones, sean impresas o electrónicas, pueden considerarse vitrinas difusoras de los autores y sus obras literarias. No se trata solo de publicaciones en periódicos o suplementos culturales, sino de revistas de distinta índole y periodicidad, cuyos intereses se corresponden con su línea editorial. Pese a esto último, como se ilustra más adelante, se suscita un fenómeno interesante ya que, si bien hay autores más independientes, incluso autoproclamados de izquierda, los alcances de las publicaciones resultan muy atractivos y parece no existir un freno para participar de ellas. Tal es el caso del suplemento cultural nacional *Laberinto*, del grupo *Milenio*, dueño de uno de los diarios

mejor posicionados en México de nombre homónimo, solo por debajo de *Reforma* y *El Universal*, que existe desde 2003 bajo la dirección de José Luis Martínez S. No de menor trascendencia es que grupo Milenio edita el suplemento para la Feria Internacional del Libro de Guadalajara. Si bien el diario *Milenio* es considerado de derecha, entre las colaboraciones regulares posee plumas como la de Epigmenio Ibarra, productor de cine y televisión autoproclamado de izquierda.

Un ejemplo más es *Letras Libres*, cuyas ediciones mexicana y española, si bien son identificadas con un pensamiento conservador, constituyen un polo de proyección para cualquier autor. En el caso de la edición mexicana, la proyección para Latinoamérica, y en el de la española, para Iberoamérica y el resto del mercado europeo, a través de traducciones.

Aunque en menor medida en las últimas décadas, es común cierta necesidad de visibilidad de los autores latinoamericanos en el mercado español, sea a través de las publicaciones en distintos medios (incluidos los suplementos culturales, aunque en ocasiones sean de corta duración y variada oscilación) o a través de los premios literarios (traducidos en recompensa material y simbólica), cuyo fenómeno abordó más adelante y al que un autor como Roberto Bolaño (2017) alude en “Sensini”, relato incluido en *Llamadas telefónicas*, acerca de los premios como más que un incentivo simbólico para los escritores y la relación de estos con el dinero.<sup>40</sup>

---

<sup>40</sup> Ver Alejandra Laera, “Los premios literarios: recompensa y espectáculo”. *El valor de la cultura. Arte, literatura y mercado en América Latina*, Luis E. Cárcamo-Huechante et al. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2007.

Una de las particularidades de los consorcios mediáticos de la actualidad es la diversificación de rubros (y canales de comunicación). El aludido grupo *Milenio* cuenta, por ejemplo, con suplementos y diarios de circulación nacional y regional, pero también con radio y televisión, lo que al final se traduce en la multiplicación de su línea editorial. Es en ese sentido que una relación con el grupo resulta atractiva para anunciantes, pero también para promotores culturales y artistas, en general.

En algunos casos los grupos establecen convenios entre sí, esto es, grupos editoriales e instituciones culturales con medios de comunicación, traducidos en segmentos especiales de los primeros. Por ejemplo, W Radio, del grupo español Prisa, que en Latinoamérica cuenta con radio en Chile, Colombia y México, entre otros países,<sup>41</sup> otorga espacio en sus noticieros o programas de revistas a autores que promueven sus textos publicados en ciertas editoriales. La estrategia es replicada por medios independientes o semiindependientes. Un sitio de noticias de Internet como *Aristegui Noticias*, de la periodista Carmen Aristegui –semiindependiente porque tiene convenio de difusión con el Grupo Radio Centro, de mayor alcance– desde mediados de abril hasta diciembre de 2020 destinó segmentos de 60 minutos para comentar libros “de actualidad”, conducido por editores de Penguin Random House México, César Ramos Arístides, Eloísa Nava Rodríguez, Amanda Calderón y Michelle Griffin, por ejemplo, o de sus divisiones: Romeo Tello, editor de Taurus, y Mayra González, editora de Alfaguara. El programa se

---

<sup>41</sup> El 26 de agosto de 2020, medios de comunicación mexicanos reportaron la toma de las instalaciones de W Radio, perteneciente al Grupo Prisa pero administrado en México por Televisa Radio. Las empresas se asociaron en octubre de 2001 y el contrato estipulaba que Televisa administraría los contenidos del medio. (“Reportan toma de instalaciones de W Radio por parte de la familia Alemán: PRISA dice defenderá independencia.” *Animal político*. 26 Agto. 2020. Web. 21 Ene. 2021.)

tituló “Me gusta leer... en tiempos de coronavirus. 2020, la pandemia” y contó con 35 emisiones y la participación de autores y libros de la editorial. La estrategia fue diseñada durante el primer confinamiento a fin de “pensar en los libros para pasar mejor la pandemia” (Aristegui s.p.). Y si bien estos segmentos fueron exclusivos de la pandemia, tras la fecha indicada, el noticiario destina cápsulas de colaboración en su horario habitual.

Sin que forme parte del proceso de la materialidad del texto o de las producciones textuales de los autores estudiados, se considera que en los procesos de transacción entre la obra y el mundo social y en la trayectoria de los autores, uno de los aspectos menos considerados es el de los afectos entre los actores del campo cultural. Esto es, las relaciones de los autores con sus coetáneos, cuya percepción –de acogida o desdén– repercutirá a corto, mediano o largo plazo en la apropiación estética y simbólica de la producción textual. Y aunque ello compete en principio a lo que se denomina la crítica, en este apartado me interesa abordar las relaciones tejidas por y entre los autores, que influyen o repercuten en el destino de sus textos y de sus carreras.

Habría que recordar el señalamiento de Bourdieu (2002) en *Campo de poder, campo intelectual* al respecto

El alejamiento del público y el rechazo proclamado de las exigencias vulgares que fomentan el culto de la forma por sí misma, del arte por el arte [...] vienen acompañados de un estrechamiento y una intensificación de las relaciones entre los miembros de la sociedad artística. De este modo, puede verse que se forman las que Schücking denomina ‘sociedades de bombos mutuos’, *pequeñas*



*sectas cerradas en su esoterismo*,<sup>42</sup> al mismo tiempo que aparecen los signos de una nueva solidaridad entre el artista y el crítico o el periodista (16).

Ya el mismo crítico anticipó que los miembros de los campos sostienen relaciones. Habría que considerar las relaciones en sentido estricto, esto es, espacios donde se juegan también los afectos y no donde solo se dan encuentros o transacciones. Advierto que tampoco es una cuestión facilista de [solo] amistad o de concesiones y privilegios debido a ella, ni de mera reciprocidad o compromiso. Esta relación más compleja implica afinidades en las posturas políticas e incluso una deontología de la escritura, aunque esto último no se traduce en la ausencia de competencia. A fin de cuentas, lo anterior repercute en la conexión de los miembros del campo intelectual con la sociedad (Bourdieu *Campo*, 9-12), a saber, a la distribución de los afectos.

Es pertinente tomar en cuenta el llamado giro afectivo,<sup>43</sup> porque constituye una propuesta alternativa de analizar la vida cotidiana en términos distintos a los tradicionales, sobre todo con relación a la experiencia en *lo público*,<sup>44</sup> esto es, los afectos no confinados al plano privado. Niger Thrift, según documenta Labanyi, propone “la geografía de lo que sucede”, es decir, “explorar la materialidad de la experiencia” (229). Es decir, la aproximación a la dimensión afectiva, pasional o emocional desde su rol en lo público, dado que estos autores se desempeñan en él.

---

<sup>42</sup> Comillas del original, cursivas mías.

<sup>43</sup> También conocido como teoría de los afectos.

<sup>44</sup> Según Cecilia Macón (2014), el giro afectivo puede ser “presentado como un proyecto destinado a indagar en formas alternativas de aproximarse a la dimensión afectiva, pasional o emocional [...] a partir de su rol en el ámbito público” (168).

Esta dimensión constituida por “fuerzas” que actúan siempre “en relación”, “fuerzas de encuentro” según Gregg y Seigworth (2010), va más allá de lo individual (Labanyi 2010), lo que conduce a pensar en una comunidad, a veces en continua mutación –integración, desintegración y reintegración–; una comunidad real donde ni lo emocional ni lo afectivo puede ser borrado ya que implican sensaciones y sensibilidades, corporalidad.

Labanyi (2010) destaca que

más allá del estudio de las intensidades, está claro cómo la atención a las texturas de la emoción puede decirnos mucho acerca de la especificidad cultural de un periodo histórico, esto es, después de todo, lo que Raymond Williams quiso decir cuando acuñó la frase *estructura de sentimientos*, en 1961 (229).

De ahí que podría pensarse en la posibilidad de la formación de una comunidad – por parte de estos escritores– frente a la imposibilidad de una comunidad en sus textualidades, precisamente en el contexto de creación de sus textos. Ante la imposibilidad de una comunidad en que la violencia sea dirimida para “vivir en paz”, los escritores generan relaciones más allá de la mera afinidad. La comunidad, en este sentido, es una alternativa opuesta a un modelo capitalista contemporáneo.

En una conversación entre Pablo Montoya y Yuri Herrera (Herrera, Conversatorio), este último destaca el papel del modelo “en que vivimos” con tendencia a romper los lazos. Entre más fragmentadas, rotas o endebles sean las relaciones entre

mujeres y hombres, entre colegas, entre ciudadanos, entre familiares, el modelo gana porque destroza comunidades.

Y lo han expresado de manera explícita, a propósito de México. Yuri Herrera tiene claro que

los cambios más sustantivos ya han comenzado a suceder por fuera de la clase política: gracias a las comunidades que se están organizando para resistir la devastación de las compañías mineras, gracias a las madres que se han organizado para encontrar a sus hijos, por ejemplo (Ballesteros s.p.).

Las palabras de Melchor son similares, si bien se dice pesimista frente al entorno y futuro mexicano

No he visto un gran cambio [...] Acaso, lo que podría rescatar, es la organización de jóvenes bajo diversas banderas. Por ejemplo, la bandera del feminismo, la organización de chicas a favor de la interrupción legal del embarazo, o en contra de la violencia contra las mujeres. O las organizaciones de padres que buscan a sus hijos desaparecidos (Ortuño, La realidad).

En el caso de Monge —y no es exclusiva de él, como se verá—, esta comunidad, “la búsqueda de una nueva forma de comunidad”, debe ser definida por el lenguaje, que es donde reside “la única esperanza” (Ortuño, En la política). A saber, “que el lenguaje nos permita entender y renegar de las ideas fundamentales que dan forma a los últimos 1.500 años [...] la idea de familia, del tiempo, el bien y el mal” (Ortuño, En la política). Si bien propone “entender y renegar” de una forma de comunidad que es como podemos entender la familia, puede referirse también a lo más abstracto de esa ella, deshacerla para formar

otras comunidades que permitan dinamitar “todas las formas de individualidad” (Monge, Un poquito). Su esperanza reside en “romper las palabras y ver qué hay dentro y ver si podemos sembrar algo distinto con palabras nuevas. No es una esperanza solo para México, es una esperanza para una especie que se ha ido descomponiendo de una manera atroz” (Ortuño, En la política).

Las prácticas textuales y afectivas de estos autores estarían encaminadas, en ocasiones sin una conciencia *per se*, al menos en el caso de estas últimas, a contrarrestar el modelo de sociedad. Las novelas identifican el fenómeno, aunque resulte imposible frenarlo.

Herrera, Monge, Ortuño y Melchor nacen en años distintos, pero pertenecen a una gran generación y comparten referentes intelectuales, no solo de la literatura mexicana (Nellie Campobello,<sup>45</sup> Juan Rulfo, Josefina Vicens, Jorge Ibargüengoitia, Carlos Fuentes), sino de la latinoamericana y universal. Es común encontrar, primero, en sus múltiples entrevistas guiños y alusiones, y luego en sus textos diálogos y claras deudas a los ambientes de Kafka y los paisajes de William Faulkner o Cormac McCarthy, o a las formas de contar de James Joyce, pero también de José Donoso y Gabriel García Márquez.

Pero, ¿qué implica una generación cuando se habla de escritores? ¿Cómo se establece la división, por fecha, lugar de nacimiento, lugar de residencia o influencia? ¿Cómo interviene esta construcción social del tiempo en la escritura y la industria editorial? ¿En qué términos una generación puede constituirse como forma de crear comunidad?

---

<sup>45</sup> Nombre literario de María Francisca Moya Luna (1900 o 1909-1986), autora de *Cartucho* (1938).

Los autores en cuestión nacen en lugares fuera de la Ciudad de México y deciden producir sus textos desde esas “periferias”, aun cuando algunos hayan realizado sus estudios universitarios en la capital del país. Opto por periferias, en plural, porque la discusión centro-periferia puede no ser fructífera en el sentido de que Fernanda Melchor, por ejemplo, migró de su natal puerto de Veracruz, donde solo había dos librerías (Ortuño, La realidad), a la ciudad de Puebla, un lugar conocido por su oferta cultural y universitaria; sin duda un lugar más “céntrico” por su cosmopolitismo, pero también por su cercanía a la capital del país. En el caso de Yuri Herrera, quien vive en Nueva Orleans, en entrevista para *El País* alude a su indudable vinculación con México y sus procesos políticos sin estar físicamente en el lugar. Señala que “ya no se puede estar ‘fuera’ de los procesos políticos, aún si alguien se propone aislarse, está cumpliendo un rol dentro de estos procesos. Ya no hay un ‘afuera’ definitivo” (Ballesteros s.p.). De cierta forma, él mismo encuentra en el centro si pensamos en países (México frente a Estados Unidos), pero en la periferia si pensamos en ciudades (Nueva Orleans frente a Nueva York). Como sea, el autor considera que se puede estar en el centro del debate sin esa presencia física.<sup>46</sup>

Los referentes comunes, incluso por los acontecimientos sociales, políticos y económicos con los que crecieron los autores, provocan y fomentan no solo la comprensión de cierto modo de ser y estar en el mundo, sino simpatías. Esto puede ser

---

<sup>46</sup> Es inevitable evitar replantearse el asunto de la presencia física tras 2020, cuando queda visto que se puede estar sin estar, estar puede significar simplemente permanecer conectado. Las mismas editoriales usaron la conexión de Internet para “estar” más. Y, en el caso de las independientes, para evitar mermas de capital.

entendido como afectos, sin que ello demerite las experiencias histórico-sociales comunes que, como se ve adelante, resultan trascendentes.

Y es que cuando se habla de generación, al menos desde la sociología en las últimas décadas, es importante tener en cuenta que ella no designa una fecha de nacimiento sino “los procesos históricos que las personas comparten (Leccardi 17), esto es, la sociología relaciona la generación con la idea de “duración común” (Leccardi 12). Resulta útil desde el análisis propuesto en esta investigación porque los autores no están unidos por su año de nacimiento; su profesión (escritores/intelectuales) queda atravesada por los acontecimientos históricos y políticos de su país de nacimiento –sin descartar los mundiales– que marcan primeros sus años de vida y los de su juventud, los cuales influyen en las temáticas abordadas en sus libros, o eso identifico aquí, al margen de las particularidades que cada uno imprima a sus textos.

Enfrentar los mismos fenómenos históricos (sociales, económicos, políticos y hasta existenciales) los ha llevado a estas simpatías, incluso pese a las diferencias en sus posturas políticas o en las formas de presentar soluciones a acontecimientos sociales y políticos.

Si bien, por tomar un ejemplo de los extremos, Yuri Herrera tenía ya doce años en 1982 –año de nacimiento de Fernanda Melchor– cuando el peso mexicano sufre una devaluación y lleva a la crisis a muchas familias, no significa que las repercusiones sociales del período dejen de ser tomados en cuenta por ambos autores. Esta devaluación puede verse como uno de los acontecimientos en la vida de México que rompe la continuidad histórica en la vida de sus ciudadanos y que marca la vida formativa de estos

individuos (Herrera y Melchor, pero también Ortuño, nacido en 1976, y Monge, nacido en 1978).

Estudiar Ciencias Políticas en la UNAM le dio a Herrera (que ingresó en 1989) cierta lectura y visión del mundo, “una cierta posición política, cierta posición ética frente a lo que estaba sucediendo en mi país” (Herrera et al. s.p.), sin duda relacionada con los acontecimientos de su entorno geográfico inmediato pero también allende las fronteras: “La caída del muro de Berlín, la derrota de los sandinistas, la imposición de Salinas de Gortari en el poder, entonces había una mezcla de distintos tipos de rabia, distintos tipos de esperanza, distintos tipos de activismo, y a mí, eso, me dio la posibilidad de ver cosas que de otro modo probablemente yo no habría leído” (Herrera et al. s.p.).

Existen, además, no un año sino acontecimientos de un año que es necesario destacar en la vida de adolescencia y juventud de los autores: 1994, período de crisis social, económica y devaluación del peso mexicano, año cuyo 1 de enero el país se entera del levantamiento del Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN) en Chiapas, en el sureste mexicano; pero también año del asesinato del candidato del Partido Revolucionario Institucional (PRI) Luis Donald Colosio (23 de marzo), del asesinato del secretario general del PRI José Francisco Ruiz Massieu (28 de septiembre) y, de ahí en adelante, absurdos de corrupción de las autoridades judiciales y policiales vinculados a ese año, como el caso de la “vidente” apodada La Paca (en 1997), quien “sembró” en el rancho “El Encanto” el cadáver del diputado del PRI Manuel Muñoz Ochoa, acusado del asesinato de Ruiz Massieu. O, ya en 1995, leyendas urbanas como la existencia del “chupacabras”.

Vale la pena detenerse en este acontecimiento porque en *Aquí no es Miami* (UANL, Almadía y Producciones El salario del miedo, 2013; Penguin Random House, 2018), de Melchor, es una compilación de crónicas relacionadas a su estado natal, Veracruz, pero que se unen, en tanto en género lo amerita, con acontecimientos sociales, históricos y políticos que marcan su vida (individual) y la vida colectiva de los habitantes del país.

El primer texto, titulado “El ovni, la playa y los muertos”, relaciona los avistamientos de objetos brillantes investigados por el ufólogo Jaime Maussan en Veracruz, que inauguran la “oleada OVNI” en el país, con los acontecimientos más cotidianos para los habitantes de la zona, quienes, a diferencia de los capitalinos y del propio Maussan, saben reconocer en esas luces blancas y rojas no ovnis sino avionetas cargadas de cocaína. Melchor vincula tal oleada –vivió a sus nueve años– a los otros avistamientos, ofreciendo una panorámica de sucesos que marcaron su infancia y la de tantas otras por su repercusión nacional.

Identifico, así, un cruce entre los tiempos individuales y los tiempos sociales que, de acuerdo con el sociólogo inglés Philip Abrams (Leccardi 14, 18), definen a las personas y a esas “generaciones” no relacionadas por lo biológico, o al menos no solo por ello, sino por acontecimientos sociopolíticos.

Entonces, desde la sociología y de acuerdo con Abrams, una generación es el período durante el cual “una identidad se construye sobre la base de recursos y significados” social e históricamente disponibles (Leccardi 18), por lo que el principio de



una nueva generación “está marcado por discontinuidades del mundo histórico e institucional dominante del momento” (19).

Esto es lo que une a los cuatro autores, si bien es identificable su relación con generaciones anteriores, incluida la del *boom* –en particular con Fuentes y Donoso– con la que más allá del conflicto existe una obtención de réditos culturales que Herrera, Ortuño, Monge y Melchor aprovechan en tanto forman parte de un legado literario general. No se trata de una *tabula rasa* literaria, pero las búsquedas son otras, y en ello se diferencian, habiendo “obtenido” ciertas enseñanzas. Ahí está Donoso, en el caso de Melchor; Rulfo, en el caso de Herrera (pero también Patricia Highsmith, como influencia literaria estadounidense, o Evelyn Waugh en el caso de Ortuño),<sup>47</sup> aunque me atrevería a decir que también Fuentes, si bien Herrera mismo ejerce, a través de *Trabajos del reino*, una fuerte crítica de la relación de poder entre el rey (simplemente quien ostente poder) y los artistas:

en todas las épocas, en todos los regímenes, hay sujetos poderosos que se rodean de gente que de un modo u otro van a elaborar discursos legitimando su ejercicio de poder o incluso ensalzándolo. Uno de los casos más obscenos por supuesto fue el de Salinas de Gortari, quien durante la presidencia hizo todo lo posible para comprar la mayor cantidad de artistas e intelectuales de la izquierda y de la derecha de todas las maneras posibles, desde ofrecerles negocios hasta la oportunidad de fotografiarse con él (Herrera et al. s.p.).

---

<sup>47</sup> A pesar de las mencionadas influencias literarias, en el caso de Herrera destaca la inscripción a una tradición mexicana antigua, particularmente en *Señales...*, al usar referentes de la narración mitológica del descenso al Mictlán (el inframundo, para los mexicas), pero reactivada de otro modo.]

Desde la perspectiva de Julián Herbert, una especie de rompimiento de su generación con el *boom* es claro,<sup>48</sup>

Los escritores de otras generaciones, y pienso concretamente en Carlos Fuentes, narraron México programáticamente. [En su obra], para bien y para mal, hay un programa narrativo en torno a la construcción y el análisis de México. Y para muchos de nosotros eso resulta muy chabacano ya, ¿no? Pero también creo en México como tema, creo que es un país fascinante de narrar. Muchos escritores extranjeros lo vieron así. Porque México está lleno de metáforas acerca del lado oscuro de la carretera (Ortuño, Julián).

Entonces, es a partir de este cruce de tiempos, individual y social, que los escritores logran establecer una especie de consenso sobre los hechos fundamentales que, en lo profundo, alimentan sus escrituras pero que a la vez forman el disenso de sus formas, esto es, de las opciones con que deciden presentar tales hechos. Rancière (2007) sostiene que el consenso puede entenderse como un “modo de estructuración simbólica de la comunidad, que evacúa el corazón mismo de la comunidad política, es decir, el disenso,”

---

<sup>48</sup> Jaime Mesa disecciona lo que nombra la *Generación Inexistente*, en que alude a los escritores nacidos entre 1970 y 1979 y hace una lista de ellos, cien en total. Aparecen Herrera, Ortuño, Herbert, Guadalupe Nettel y Cristina Rivera Garza, por ejemplo. Analiza, además, la influencia de los padres (Daniel Sada y Juan Villoro), los abuelos (que serían los integrantes del *Boom*) y los tatarabuelos (Salvador Elizondo, Fernando del Paso y Jesús Gardea). Vaticina que de esos cien (quizá hasta 130) sobrevivirán acaso cincuenta porque, a diferencia de la literatura estadounidense, “no existen ni los medios, ni el mercado, ni el público”. En esta generación, según Mesa, Internet es fundamental porque ya los autores decidieron quedarse a trabajar desde sus ciudades de origen. Aunque esta sentencia debe tomarse con pinzas porque, desde mi lectura, no deja de ser un texto laudatorio de los escritores mencionados o, peor aún, cuya intención es poner en la mesa de discusión nombre que no han destacado tanto, incluido el del propio Mesa. (Mesa, Jaime. “100 protagonistas de la Generación Inexistente”. *Literal Latin American Voices*. [Houston] 20 Abr. 2016. Web. 26 Ene. 2021. Para una lectura crítica, ver Santana, Víctor. “Los que no son y están: noticia de la Generación Inexistente”. *Horizontal* [Ciudad de México] 16 mayo 2016. Web. 29 Ene. 2021.

(24-25) pero intuyo que aquí es esa fuente que alimenta la vida de las personas –que podría llamarse “realidad”– la misma fuente de la pluralidad de formas.

Hay una paradoja en el sentido de que las escrituras de estos autores pretenden dinamitar las formas de la individualidad, en aras de un sentido comunitario (Monge, Un poquito), o al menos poner el tema en la mesa de discusión. Es factible extender esta aspiración y que sea llevada a la escritura, pero también a la vida cotidiana, en tanto figuras públicas que escriben y que han atestiguado los acontecimientos que han dinamitado también el contexto social en que habitan, pese a vivir en diversas ciudades. Julián Herbert, cuya juventud también estuvo determinada por los acontecimientos sociopolíticos de los ochenta desde la provincia, dice:

Siento mucha desazón. La polarización que veo en el país [hoy] me regresa a ese sentimiento de la infancia, que para mí fue la crisis de los ochenta, que en mi experiencia es el momento en el que más he padecido en mi vida. Entre 1981 y 1984, más o menos, la sensación de zozobra fue muy directa, porque mi familia perdió su casa. Vivimos casi en la miseria, cabrón, y tuvimos que irnos a distintas casas incluso, los hermanos (Ortuño, Julián).

Y si los acontecimientos sociales determinan la vida de los autores –representadas con opciones y decisiones estilísticas distintas–, también determinan sus trayectorias y sus encuentros.

La misma dificultad de la industria editorial, las barreras que pueden significar el trabajo antes de ser reconocido con premios, de ser traducido o de ser incluido en alguna

antología (esta también, una forma de reconocimiento por quien lleva a cabo la compilación), podrían ser consideradas detonantes de relaciones entre los escritores.

En 2020, el mismo escritor mexicano Antonio Ortuño comenzó una serie de entrevistas en la sección “México en letras”, del diario español *El País* en su versión tanto europea como latinoamericana, en las que dialoga con escritores. Consiste en encuentros con Guadalupe Nettel, Julián Herbert, Fernanda Melchor, Emiliano Monge, Socorro Venegas y Guillermo Arriaga (comienza el 05 de julio y la última registrada es del 09 de agosto), en ese orden. Este último obtuvo el Alfaguara de novela 2020, por *Salvar el fuego*, que le abrió “las vías de comunicación digitales a miles de lectores” (Arriaga s.p.).

También en julio de 2020, Ortuño publicó otra entrevista con Melchor en la *Revista de la Universidad*, de la UNAM, y, en noviembre de 2018, reseñó para la misma publicación *No contar todo* (Literatura Random House, 2018), de Monge.

Si las escrituras de estos autores constituyen registros biopolíticos del presente (Domínguez 824), propongo que los perfiles en medios de comunicación y estas entrevistas, sean leídos desde su sentido afectivo, tomando en cuenta los lazos que entre ellos pueden tenderse, sobre todo en las etapas más tempranas de sus trayectorias donde, como en toda profesión, se enfrentan a un mundo –industria– nuevo.

Para publicar o ser objeto de alguna publicación en ciertos medios –*El País*, por ejemplo– es necesario haber pasado ya varios filtros. Sin embargo, que a uno de los connacionales le sea encargado organizar un perfil cuya temática sea “México en las

letras”, puede ser de ayuda, sin que se trate de “influyentismo”,<sup>49</sup> contubernio o tráfico de influencias, propiamente tal. De hecho, si se asume que el periodista goza de libertad, es él quien hace la curaduría de sus entrevistados y opta por uno u otro, a partir de su trayectoria y del interés periodístico y literario, esto es, de lo que la opinión del sujeto en cuestión pueda aportar al universo literario y periodístico en diversos temas, incluida su obra.

Los puntos de conexión más evidentes entre estos cuatro autores son, como se ilustró antes, las épocas y los acontecimientos histórico y sociopolíticos, pero también algunas opciones, de carrera, que en el caso de Herrera y Monge es Ciencias Políticas, y en el de Melchor y Ortuño, periodismo, aunque en el caso de la primera nunca se ha dedicado propiamente a él; de intereses escriturales, Herrera y Monge han experimentado con la literatura infantil (ambos en Sexto Piso); y de encuentros “casuales” al ser seleccionados por antologías, todos ellos se encuentran en las últimas antologías de las letras mexicanas.<sup>50</sup> El soporte de los conciudadanos del mundo editorial no debe ser ignorado ni desdeñado porque su práctica, en su lectura más profunda, no se traduce en una homologación temática o postura política, sino en una ayuda que contribuye a la pluralidad, evitando formas de normalización escriturales.

---

<sup>49</sup> *Influyentismo* es aquella “práctica en la que una persona se ve favorecida por la relación que mantiene con otra que ocupa un cargo público o alguna posición de poder, de manera que obtiene concesiones o privilegio”. (Diccionario del Español en México, DEM. Ciudad de México: El Colegio de México, 2021. Web. 26 Ene. 2021.

<sup>50</sup> Además de las mencionadas en las trayectorias de los autores, destaca *20 años de narrativa: Jóvenes creadores de FONCA*, con prólogo de Eduardo Antonio Parra.

No obstante, el propósito de este apartado es llamar la atención sobre los afectos y, como señala Bourdieu (1995), “construir unos sistemas de relación inteligibles capaces de dar razón de los datos sensibles” (13). La lectura de afectos en torno a la vida pública (política) de los autores y sus obras ofrece una pista valorable para comprender tales obras, más allá de ellas mismas, y su recepción. Esto es, entendiendo los afectos en tanto epitexto –parte del paratexto (Genette 10)–, con énfasis en las presentaciones y entrevistas,<sup>51</sup> sumando su participación activa en redes sociales –twitter, sobre todo–, por la exposición e inmediatez que representa para la vida pública del autor.

Si en párrafos previos es señalada la trascendencia que para Herrera tuvo estudiar Ciencias Políticas en la UNAM a finales de los ochenta y principios de los noventa, el autor reconoce que ese ambiente sociopolítico de México, de Centroamérica (la época del sandinismo) y del mundo lo ayudó a formarse y tiene una relación con su escritura: “pues aunque hay una línea muy clara que divide una cosa de la otra, siempre la escritura está alimentándose de una serie de ingredientes. La rabia es uno de estos ingredientes, la información, tu educación o tu formación teórica” (Herrera et al. s.p.)

Esos afectos que son pasiones intervienen y dirigen formas de ser y estar en el mundo. La desazón y desesperanza también.

En el caso de Ortuño, señala sentirse distante de:

---

<sup>51</sup> Genette (2001) entiende el epitexto como los diversos discursos que la editorial despliega con vistas a la promoción y venta de un libro que en su mayoría coinciden con su lanzamiento: gacetillas, afiches, reseñas en medios de prensa, incluso los catálogos, así como presentaciones y entrevistas al autor. Me interesan particularmente estos dos últimos. Ver también Maite Alvarado, *Paratexto*, Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 2006.

todos los partidos políticos y de cualquier persona que ejerza el poder. No simpatizo con nadie que tenga el poder y si simpatizaba y llega al poder lo pongo en pausa [...] Hay unos niveles de corrupción, violencia y desigualdad porque a mucha gente eso le conviene o porque no sabe comportarse de otra forma (Corroto s.p.).

Se pone énfasis en el uso de “simpatizar”. Pero las simpatías y demás afectos no se construyen de la nada, hay circunstancias (además de acontecimientos) que las fomentan, pero también instancias. Es Julián Herbert (Guerrero, 1971) quien señala la red creada a partir de una institución como el Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (Fonca):

Y de pronto se pierde de vista el impacto que tuvo, no sé si lo va a seguir teniendo [...] en muchos escritores. Porque no era solamente el *paro* de que te den una lana para trabajar, tener un ingreso, una entrada de dinero, sino la asesoría, la red de comunicación... Aunque se diga que el Fonca ha beneficiado mucho más al centro del país, creo que tuvo un efecto, para mi generación, muy importante (Ortuño, Julián)

En ese sentido, los estímulos al fomento cultural y artístico cobran relevancia, sean de organismos públicos o privados. Fernanda Melchor reconoce en los premios, las becas y las residencias, recursos limitados pero que bien le han permitido trabajar a un ritmo propicio, sin los cuales le habría resultado más complicado dedicar horas a su obra:

Pasé la mayor parte de mi juventud creyéndome la mujer maravilla, partiéndome en mil pedazos, sin poder escribir nada que valiera la pena, nada que realmente me convenciera, hasta que decidí

que debía concentrarme en un solo proyecto a la vez, y únicamente así he logrado terminar mis novelas: con austeridad y disciplina (Ortuño, Aún había 130)

Las confluencias, no obstante, van más allá y llegan a lo que los cuatro consideran fundamental: el lenguaje. En los cuatro existe una búsqueda y exploración en y desde el lenguaje; los cuatro, a juzgar por las declaraciones públicas, los rodea la construcción/destrucción/reformulación del lenguaje.

En el caso de Herrera, la literatura es “extrañarnos frente al mundo” (Manrique Sabogal s.p.) y una forma de entender del mundo; un proceso de reflexión sobre núcleos –cada obra con el suyo– “que se va desarrollando en un orden estético” (Herrera et al. s.p.). Es así que, por ejemplo, *Trabajos del reino* encuentra su núcleo de una relación de poder o *Señales que precederán al fin del mundo* en un viaje, y los universos se construyen a su alrededor, y temas como el narcotráfico forman parte del contexto en que es desarrollada la historia. Hay, admite, lenguajes y personajes asociados al fenómeno del narcotráfico, en tanto una política que puebla ese universo. Pero, dado que el núcleo es una relación de poder entre dos personajes (el arte al servicio de entes políticos), el narcotráfico es meramente contextual porque en cada época hay sujetos poderosos.

Herrera procede a partir de listas para preparar sus libros, de historias, de palabras que le gustan y de otras que no va a usar. Esta última es la más importante, surgida de la necesidad de evitar el cliché. Y es que el uso de ciertas palabras implica también “representar” y proyectar una postura política. Es una de las preocupaciones constantes en las entrevistas de estos autores. Cuando Ortuño entrevista a Melchor y a Monge (o a



Herbert, como se verá) para *El País*,<sup>52</sup> sus preguntas abordan el tema de la literatura y la política, a través del lenguaje. Formula siempre alguna al respecto, a sabiendas de que los temas sociales, políticos y morales de cada época terminan “tocando” la literatura, pero también de que el uso de cierto lenguaje, frente a otro, es una forma de transmitir una postura. Y pregunta:

Uno sabe que si utiliza palabras como ‘visibilizar’, ‘empoderado’ [...] toma una serie de decisiones políticas. Y si, en cambio, usa ‘emprendedurismo’, o abusa de la palabra ‘libertad’ está tomando otra serie de decisiones [...] ¿Cómo lidias con todos estos lenguajes? ¿Cómo cruzas ese campo minado lleno de palabras que son decisiones políticas, pero también literarias? (Ortuño, En la política s.p.).

Monge toma las palabras de Juan José Saer y dice que la única patria real es la lengua. “Con eso no se refería al idioma sino al caló” de cada cual,

creo que la manera en que uno pasa por ese campo minado es la misma por la que uno pasa cuando se va a vivir a otro país [...] No [estoy] en contra de incorporar, pero sí en contra de borrar tus propias palabras. Porque creo que son tu casa, son tu infancia y tu vida. Es el lugar del que vienes [...] El periodismo puede reducir su campo de acción en las palabras [...] Pero la literatura tiene que apelar al total de las palabras que hay en un diccionario (Ortuño, En la política s.p.).

---

<sup>52</sup> Se trata de una serie de entrevistas a narradores mexicanos contemporáneos, donde Ortuño habla con ellos “sobre el tiempo y el lugar que les tocó contar”, en sus propias palabras. (Antonio Ortuño. 5 jul. 2020. <https://twitter.com/AntonioOrtugno/status/1279823426975412224>)

Es precisamente la dirección que toma Melchor ante similar pregunta. Periodista de formación, le “reprocha” su pobreza de lenguaje “en aras de una objetividad en la que el lenguaje se convierte en sirviente. Siempre trato de buscar maneras efectivas, estéticamente, para decir las cosas y por efectivas estéticamente me refiero a palabras y frases que hagan sentir a las personas determinadas emociones que me interesa que sientan” (Ortuño, La realidad).

En el arte en general, y la literatura en particular, Herrera ve el lugar para discutir las distintas maneras de hablar de problemas presentes, para ver de qué forma los textos “pueden intervenir en la formación de una ética colectiva” (Herrera et al. s.p.), sin necesidad de depender del lenguaje provisto por el poder o los medios (o el poder de los medios). Porque, al menos en literatura, “no puede echarse encima la responsabilidad de crear hombres y mujeres buenos o malos” pero sí puede proveer herramientas para formar un ciudadano consciente. Es en esa línea que contiene una responsabilidad política.

La discusión de la formación de una ética colectiva y de responsabilidad política está íntimamente relacionada con el lenguaje, en particular cuando se tratan temas de violencia. La opción de estos autores no parece sencilla en tanto cada uno opta por experimentaciones disímiles.

En el caso de Melchor, la diferencia entre periodismo (crónica, en especial) y literatura está clara, y cada uno con su nicho, objetivo y lenguaje. Su exploración en torno a la violencia abreva de la nota roja, pero busca trazar respuestas no inmediatas a una violencia de profunda raigambre en la historia del propio territorio y no por la invasión de ciertos bárbaros allegados. El lenguaje crudo fue, entonces, “una decisión tanto estética

como política” (Ortuño, La realidad). De ahí el ritmo y la perspectiva de su narrador en *Temporada...*, que debía estar a ras de suelo, a fin de ser capaz de describir el violento mundo con palabras usadas ahí, de ser posible con un efecto poético, “que se escuchara bien, [que] tuviera ritmo y sabor” (Ortuño, La realidad), pero siempre a partir de groserías y bellaquerías, porque la intención era conmocionar al lector. El lenguaje en la literatura debe ser radical, objetivo que se conseguirá yendo “contra la narrativa oficial” (Ortuño, La realidad).

La literatura es uno de esos lugares para ir contra la narrativa oficial, si bien la inmediatez de las redes sociales pareciera más efectiva. Los autores suelen tener una postura clara –política y clara– al respecto, y saben diferenciar los espejismos de las redes de las posibilidades profundas del lenguaje en sus textos.

Herrera reconoce la presencia y utilidad de las redes sociales para generar una imagen del mundo, particularmente twitter, pero muestra cierta reticencia en tanto se cumplen dos condiciones: creer que es el único medio para informarse y comunicar, aunado a la inmediatez, sobre todo porque ello tiende “a la homogenización de las opiniones, del lenguaje y la sensibilidad” (Manrique Sabogal s.p.) . Si un escritor trabaja con el lenguaje, habría que reconocerle el tiempo que requiere. De acuerdo con él, existe una “falta de paciencia con el lenguaje para conocer, una cierta presión implícita y frecuentemente explícita sobre las cosas de las que tienes que hablar. Es importante recordarnos que tenemos derecho a no opinar de todo, que tenemos derecho a tomarnos el tiempo de leer un libro 100, 200 o 500 páginas, o una nota periodística de tres mil palabras

y que no es obligatorio formarnos nuestra opinión del mundo a partir de estos relámpagos verbales” (Manrique Sabogal s.p.)

Melchor es mucho más activa en twitter, si bien “evita pronunciarse cotidianamente sobre asuntos de coyuntura”. Su discurso contra la narrativa oficial del Estado es claro, al menos a partir de sus publicaciones en la plataforma y en entrevistas.

¿Pero acaso tales vías no son construcciones de los propios autores? Ahí una paradoja, pues si bien, como propongo, son epitextos que podrían ayudar (o no) a comprender las obras –como conjunto y más allá de ellas mismas– y su recepción, también forman parte de la imagen, entonces constructo, de los autores. De vez en cuando las paradojas son expuestas y conducen al lector a interrogarse sobre la congruencia entre el decir y el hacer. Por supuesto, esto repercutiría en la recepción de la obra en su conjunto, sin modificar cada parte que la integra (el texto per se, una vez publicado queda intacto, salvo que se trate de alguna reedición o casos muy concretos que, por ello mismo, escapan a la generalización).

Pocas veces los escritores no tan mediáticos (de los que aparecen y opinan de todo en noticiarios) se ven envueltos en polémicas o escándalos que salten de las páginas (o sitios en Internet) de cultura. Suelen tener reservado su espacio en una sección o en las redes sociales. Twitter es un terreno peculiar. El 10 de septiembre de 2020 una discusión saltó de esas páginas de cultura y ocupó algunos espacios en los diarios electrónicos mexicanos que con más agilidad actualizan su contenido –la repercusión en otros sitios, como se puede prever, fue más cauta, pensada y en algunos casos, profunda–, Milenio

Digital<sup>53</sup> y El Universal.<sup>54</sup> La discusión fue detonada porque Fernanda Melchor se dio cuenta de un usuario –ayudante de un profesor– que compartió su *Temporada de huracanes* en archivo pdf. La reacción en twitter, visceral e inmediata: “Si quieren verse generosos, regalen las nalgas, culeros, no mis libros en pdf!” (usuario Fernanda Melchor @ffmelchor). La inmediatez de la respuesta, pese a que la autora desactivó temporalmente su cuenta,<sup>55</sup> alcanzó discusiones sobre la pertinencia y la libertad (o censura) de ofrecer gratis en la red textos literarios o académicos en pdf. Más de siete mil tweets son suficientes para poner el tema de fondo en la mesa y ver si de alguna forma se corresponde la reacción de la escritora con sus otros tweets y posicionamientos (políticos, al fin y al cabo) sobre ciertos temas políticos, culturales y sociales.

En primer lugar, en varias ocasiones la autora ha expresado su preocupación por llamar la atención sobre los textos, no sobre los autores. Una cuestión centrada en la producción, no en la figura pública. Pero la red social lo que hace es, precisamente, exaltar la figura del autor en tanto persona(je) pública(o), porque lo que se deja en 280 caracteres (140, desde su fundación en 2006 hasta 2017) es parte de la plaza pública y todo tema es sujeto a discusión por los miembros de la comunidad. Esto se entiende en el sentido que las editoriales (instituciones/empresas públicas o privadas) que han invertido en la promoción de una, dos o tres obras, necesitan tener presencia. Twitter es, además, un espacio para la autopromoción, sea de libros o sea de apariciones públicas y entrevistas.

---

<sup>53</sup> [www.milenio.com](http://www.milenio.com)

<sup>54</sup> [www.eluniversal.com.mx](http://www.eluniversal.com.mx)

<sup>55</sup> En 2021 la escritora usa otra cuenta @falsalieber

En segundo lugar, señala la misma autora, en el centro deberían estar los libros, sea cual sea el formato y la plataforma. Más aún, si se toma en cuenta el nivel de pauperización de la población en México, cuyo consecuente nivel de lectura alcanza apenas 3.4 libros al año.<sup>56</sup>

Dos fragmentos de entrevistas en la revista electrónica *La Tempestad*, a propósito de las antologías y la institucionalización, y de sus temas de preferencia a la hora de escribir, de 2015 y 2017, respectivamente:

La selección ya es una especie de institucionalización cuyos objetivos latentes escapan al control del autor, y formar parte de una selección impulsada por una institución gubernamental *hace que la atención recaiga (especialmente en México, donde al parecer la antología ni siquiera será publicada) sobre la persona del autor, y no sobre los textos. Y eso es triste. Al centro de la discusión deberían estar los libros*<sup>57</sup> (Rodríguez, C. s.p.).

Mi corazón está siempre del lado de las novelas que buscan confrontar al lector. Decía Stephen King en una entrevista: una buena novela es como un ataque personal; *no una cosa inofensiva que uno pueda olvidar rápidamente* sino, como decía Kafka, un hacha que pueda romper el hielo de nuestro mar interior congelado. *Escribo lo que escribo porque trato de comprender este mundo y*

---

<sup>56</sup> Cuatro datos relevantes: en 2020, según el programa Módulo sobre Lectura (MOLEC) levantado por el Instituto nacional de Estadística y Geografía (INEGI) desde 2015, la población alfabeta (de 18 años y más) 1) lee en promedio 3.4 libros al año, 2) Siete de cada diez lee alguno de los materiales considerados por MOLEC (libros, revistas, periódicos, historietas y páginas de Internet, foros o blogs); en 2016 la proporción fue ocho de cada diez; 3) esta población lectora se incrementa conforme el nivel de estudios. El grupo de escolaridad que más declaró leer (90.4%) es el que cuenta con al menos un grado de educación superior. 4) El 41.1% de la población declaró leer al menos un libro en los últimos doce meses. La proporción disminuyó con respecto a lo reportado en 2016 (45.9%). La población que declaró leer libros en los últimos doce meses, en promedio lee 3.4 ejemplares por año; y 4) los lectores de libros en formato digital incrementaron de 7.3% a 12.3% en los últimos cinco levantamientos debido al incremento en el uso de las tecnologías de la información.

<sup>57</sup> Énfasis mío.

*porque quiero compartir con los demás lo que descubro, que casi siempre son más preguntas que respuestas. Y también escribo para entenderme mejor a mí misma, aunque no sé si mis novelas son purgas. Más bien son síntomas, huellas, cicatrices*<sup>58</sup> (Camacho s.p.).

De ahí que lo dicho en el tweet no resulte inocente. ¿Cuándo se vuelve privativo de unos medios sobre otros ese descubrimiento del mundo? De inmediato muchos autores reaccionaron en defensa de cualquier forma de circulación de los textos, entre ellos las también mexicanas Mónica Nepote<sup>59</sup> y Sara Uribe,<sup>60</sup> o Luigi Amara.<sup>61</sup> Pero las más interesantes réplicas fueron generadas por otras voces no involucradas directamente en la industria editorial: algunos en forma de meme con imágenes de Homero Simpson reclamando su voluntad de “descargar lo que me dé la gana” y otros<sup>62</sup> que le recordaron que ella misma, en el pasado, hacía circular libros en formato pdf.<sup>63</sup> Las respuestas no fueron unidireccionales, también hubo quien entendió que el tweet abría la puerta para hablar de lo que llamaron “el trabajo literario de la autora” (Jaime Mesa) o el mismo

---

<sup>58</sup> Énfasis mío.

<sup>59</sup> Estoy tan enojada con el asunto de aplaudirle a los corporativos editoriales que no puedo ni postear, solo diré ¡viva editoriales como Traficante de sueños, Tinta Limón, El Quinqué o Kaja Negra que circulan sus pdfs y que entienden que eso abre la puerta al libro impreso.

<sup>60</sup> ¿Cuál sería la diferencia entre leer un libro en un pdf y en un ejemplar de una biblioteca? ¿A fuerzas los lectorxs tienen que comprar nuestros libros? El ejemplar de la biblioteca se pagó y lo van a leer, con suerte, muchos usuarios.

<sup>61</sup> Muchos experimentos (y mi propia experiencia como editor) apuntan hacia algo claro: mientras más circula un libro, por ejemplo, en pdf, más termina vendiéndose.

<sup>62</sup> Tuve la fortuna de leer varios títulos de @tumbonalibros primero en pdf y eso me llevó a adquirirlos en físico. Gracias a eso, también pude evitar algunos libros que eran muy valorados por la crítica pero no para mi gusto (usuario Thor In, @anz\_elmo)

<sup>63</sup> A la Fernanda Melchor del pasado no le molestaba rolar los libros de otros en pdfs: “@ulises\_criollo Cathedral me lo rolaron en pdf. Buscaré el que dices (10 ene 2013)” (usuario Mi nombre es erre, José Erre @Jose\_R\_YR).

Herbert sobre la inutilidad de esa circulación en pdf porque al final nadie lee esos documentos.<sup>64</sup>

Esto sirve para plantear preguntas de fondo sobre la posibilidad de hacer circular textos (que son novelas, huellas, cicatrices) contra la “narrativa oficial” y la “institucionalización” (pese a que en entrevistas posteriores, Melchor reconoce la trascendencia de las becas en su trayectoria), contra la arbitrariedad que pueden significar las antologías, las listas, las elecciones de unos y no de otros; pero más allá, sobre la posibilidad de cercenar formas (de violencia) a través del lenguaje.

Textos posteriores pudieron explayar el debate y ahondar en la reflexión, reconociendo en *Temporada...* “una novela que debe ser leída y comentada”, “para alterar las relaciones sociales” en cualquier lugar. Kristian Otxoa (2020) señala precisamente que

la transgresión de las narrativas oficiales no termina con la escritura de la última palabra de la novela. Es ahí donde inicia el aspecto material y social que la autora quiere lograr. Hay una escritura política y una política de la escritura. [...] El campo editorial contemporáneo está altamente mercantilizado. Hace 22 años, con la aparición de *Los detectives salvajes*, se celebraba el robo de libros. Desde ahí se promovía una postura frente al hecho comercial de la literatura. En cambio hoy, es posible ofender a las personas que no compran un libro y prefieren descargarlo por internet sin pagar por él. Es decir, los autores no ven en su público lectores, sino consumidores (s.p.).

---

<sup>64</sup> *La mayoría de los pdf ni siquiera se lee, las personas los tienen en su compu para farolear y compartir: son el nuevo lomo fake de las bibliotecas digitales. Pero ustedes no están listos para esa conversación.*  
@julian\_herbert



En la discusión hubo simpatías expresadas, como la de Herbert o la de Mesa mencionadas. Parece que los autores dividen aguas en estos medios masivos de comunicación, incluidas las redes sociales, donde se pronuncian en la plaza pública que es, y hacia donde extienden filias y fobias de la “realidad”.

En síntesis, hasta aquí planteo la existencia de una generación entre los autores analizados con base no en una fecha de nacimiento, sino en un tramo histórico determinante para el México contemporáneo. Por tanto, son más relevantes los acontecimientos de los períodos históricos compartidos que la pertenencia a un lugar de nacimiento (más allá del país, por supuesto) o incluso a una filiación política, si bien los autores comparten cierta visión de mundo. En ese sentido, el aspecto identificable que une a los autores y sus escrituras son los afectos, no sin demeritar la trascendencia de compartir la profesión ni que sus opiniones, voluntades y deseos sean expresados, precisamente, a través de la lengua. Dicho giro puede apreciarse en las actividades que desarrollan a la par de la escritura, que van desde congresos y seminarios, participaciones en antologías y entrevistas y participaciones en suplementos culturales.

Los detalles del episodio protagonizado por Fernanda Melchor en esta investigación responden a que entraña, entre otros temas, tanto la mediación o el soporte de la lectura como el papel público desempeñado por los escritores, mediado por este nuevo espacio que son las redes sociales y no exento de contradicciones frente a lectores y consumidores. Si bien el episodio es un ejemplo concreto, los escritores del corpus participan de manera asidua en las redes en debates relacionados con la lectura y escritura pero, sobre todo, con políticas culturales y sociales, donde acaso la excepción es Yuri Herrera.

*b) Consagración dentro y fuera de la industria editorial*

En la industria editorial pueden identificarse al menos dos formas de prestigio de los escritores que repercuten directamente sobre ella y, en consecuencia, sobre el mercado: los premios que reciben y las traducciones de sus textos. Ambos sucesos, al final, se tornan en réditos para las editoriales –muy al margen de los réditos directos del autor–, los premios, por los derechos de autor y las traducciones porque incrementan el “valor” de los autores, a partir del prestigio y reconocimiento que ganan en espacios geográficos distintos y, a veces también, en nichos ajenos o no contemplados en un inicio.

Es indispensable notar que el valor atribuido al autor –o a cualquier objeto– no se corresponde con alguna característica intrínseca, sino que se debe a la mirada externa. Esto es, a un juicio avalado que atribuye, asigna o confiere características que se juzgan dignas de valor e intercambiables por ganancias, no exclusiva pero sí usualmente financiera y simbólica, en los términos de Bourdieu.

En el caso de los premios, se trata de una forma de valor y prestigio para los autores, pero también para las editoriales que los publican –y en ese sentido la edición de un libro per se es un reconocimiento del valor de un autor–.<sup>65</sup> Se trata también de una forma de consolidación –nada nueva– para las carreras de los autores, cuya acumulación los impulsa tanto dentro como fuera de la industria del libro. A decir de Pascale Casanova

---

<sup>65</sup> La autoedición es uno de los temas a discutir en el marco de este tipo de atribución de valor, en tanto un recurso más con que las personas –no siempre escritores– cuentan para publicar sin someterse a los filtros de la industria editorial.

(2001), los premios literarios “son la forma menos literaria de la consagración: la mayoría de las veces se encargan de dar a conocer los veredictos de las instancias específicas fuera de los límites de la República de las Letras” (197). Esta forma de atribuir valor suele ir de la mano del mercado.

Por su parte, Alejandra Laera (2007) plantea dos preguntas fundamentales: primero, sobre la influencia de la política en las prácticas culturales y la relación que la escritura establece con el mercado de bienes culturales, y, segundo, sobre la repercusión de tal relación en la atribución “más o menos consensuada de valor” (44), partiendo del hecho que los premios son un “dispositivo que condensa algunos de los problemas que han acosado al escritor latinoamericano en las últimas décadas” (44).

Laera distingue el mercado latinoamericano del español. De hecho, ejemplifica la distinción con el relato de Bolaño titulado “Sensini”, donde el escritor pone en evidencia los entresijos de los concursos literarios, en función del mercado y, sobre todo, de la utilidad para los autores. De tal manera problematiza la relación de estos con el dinero, “los criterios de adjudicación, la naturaleza manipulable de los concursos y la conducta de los jurados” (44). Aunque el cuento, por las circunstancias ahí expuestas, vacía de valor simbólico esos concursos y los respectivos premios, suponen un sostén económico más o menos estable para quien participa de ellos. Por eso es que resulta interesante el intercambio epistolar de un veterano autor argentino con uno joven de origen chileno, empezando en el contexto español y terminando en un ámbito, digamos, trasatlántico, cuando el primero regresa a su país hasta que muere.

Si bien el relato es más que vigente, quizá las condiciones dadas en la relación del mercado latinoamericano-español hayan mutado, no porque Latinoamérica se haya convertido en un centro, sino porque hay otros factores a considerar que, veremos, pueden ser de gran peso. A fin de cuentas, el mercado puede adaptarse en busca de réditos. La propuesta siguiente es un ejemplo, a partir del mercado en torno a la violencia, que no pretende ser exhaustivo.

El primer factor es, precisamente, la temática en boga. Lo que ayer fue moda puede no serlo más. Habiendo creado un mercado cultural centrado en la violencia –y su consecuente mercado editorial–, es lógico que el foco de atención se desviara adonde mejor se exploten los artefactos culturales del tema. Colombia, primero, y luego México, siempre por su relación con España respecto de la droga, se convirtieron en exportadores de tales artefactos culturales. En la actualidad es más evidente con las series disponibles en diversas plataformas –las diversas y adaptadas versiones de *Narcos* (2015 en Colombia y a partir de 2018 en México), de Netflix, es el caso emblemático–, con éxito no solo en esos países sino en Estados Unidos y Europa, en comunidades de habla hispana o no.<sup>66</sup> En la industria editorial, destaca el éxito de *La virgen de los sicarios* (1994), de Fernando Vallejo, o de *La reina del sur*, de Arturo Pérez-Reverte (2002), ambos editados por Alfaguara.

El segundo factor es la despolitización o seudopolitización. Los artefactos son revestidos de capas de realismo –“efecto de realidad”, según Barthes (1968)–. Los

---

<sup>66</sup> En el mercado anglo, *Breaking Bad* (producción de Vince Gillian denominada neowestern, con cinco temporadas, de 2008 a 2013) y *Ozark* (denominada drama de crimen, de 2020 a la fecha) son ejemplares.

conflictos se parecen a los mostrados a diario por los titulares de los medios de comunicación, sean escritos, televisivos o radiofónicos, sin mayor propósito que la consecución de acontecimientos –la traición que lleva a la muerte–. No hay preguntas de fondo; en la medida que haya más sangre, más dan la impresión de estar informando. Entonces surge de la mano el tercer factor, una lengua común a partir de la relación retroalimentada de medios y artefactos culturales. Existe un eco de los primeros en la cultura, y viceversa. Existe una narrativa común, un lenguaje con (seudo)tecnicismos repetidos que, de tan usados, son cotidianos en el lenguaje y dan la impresión de estar al día, tanto en los temas sociopolíticos como en los culturales.<sup>67</sup>

No es común pero cada época conoce casos de escritores cuyas trayectorias combinan éxito comercial con prestigio académico. En tales casos, los réditos para las editoriales suelen estar medianamente garantizados. No obstante, para el resto de los escritores el camino hacia el reconocimiento será más lento. Se pueden identificar otros nombres, Ricardo Piglia, Pedro Lemebel, Bolaño y el propio Vallejo, cuyo caso no es aislado

---

<sup>67</sup> Vallejo y Pérez-Reverte han recibido premios literarios y sus casos se pueden considerar raros porque no solamente gozan del reconocimiento popular sino de instancias de validación cultural. Vallejo recibió el Rómulo Gallegos en 2003, no *La virgen...* sino por *El desbarrancadero*; pero también el de la FIL de Literatura en Lenguas Romances, en 2011, además del doctorado honoris causa por la facultad de Ciencias humanas de la Universidad Nacional de Colombia, en 2009. Si bien sus premios han llegado tras su popularidad. La lista de los premios de Pérez-Reverte es larga, pero destaco tres que fácilmente pueden dialogar con “Sensini”. El primero en realidad es un reconocimiento de The New York Times a *La tabla de Flandes* como una de las mejores novelas extranjeras publicadas en Estados Unidos, en 1994; el segundo es el premio de las lectoras de la revista *Elle* al mejor libro de ficción, *La piel del tambor*, en 1995; y el tercero es el Premio del Día Mundial del Turismo de la ciudad de Sevilla, por haber situado la acción de esta última novela en, precisamente, Sevilla. Ninguno de los premios a modo de ejemplo está relacionado con las novelas que los popularizaron, pero es difícil imaginar su “éxito” sin ellas.

sino más bien de un síntoma de los problemas que atraviesan actualmente la relación entre cultura y mercado en América Latina. [...] la peculiar circulación latinoamericana de muchos de los bienes culturales no sólo dramatiza los vínculos entre lo local y lo regional, lo transnacional y lo global, sino que pone en evidencia la actual inflexión de la constitución y el funcionamiento del mercado cultural latinoamericano. Pero además deja ver las paradójicas modalidades de legitimación y valoración de esos bienes, así como las relaciones que escritores, artistas y otros productores culturales deben o pueden entablar con el mercado cultural (Cárcamo-Huechante, 8).

Para el caso mexicano no abordo el género negro ni la llamada narcoliteratura, tampoco los nombres más afamados (Paco Ignacio Taibo II, Belfo o Élmer Mendoza, entre ellos), sino destaco el hecho de la violencia como eje temático, que ha llevado los reflectores hacia otros autores (Bernardo Esquinca, Eduardo Ruiz Sosa, Orfa Alarcón, por ejemplo). En el caso de Herrera, Ortuño, Monge y Melchor, dada la amplitud de sus estilos —englobados en la violencia del territorio mexicano— baste por ahora decir que, a priori, la oleada de artefactos culturales cuyo eje es la violencia ha favorecido su notoriedad, pues al menos desde los medios de comunicación se les ha vinculado con el tema. En el caso de Herrera, *Trabajos del reino* fue claramente asociado, también desde los análisis académicos, al fenómeno “narco”. En *nuso*, revista latinoamericana de Ciencias sociales bimestral publicada desde 1972, aparece:

¿Cómo narrar el narcotráfico en la frontera entre México y Estados Unidos sin apelar al crudo realismo? [...] Yuri Herrera lo hace a través de una interesante alegoría de la vida palaciega. La historia está contada a modo de fábula, sin que pierda por ello la capacidad de calcar la inclemencia y el tenso “sonido ambiental” de la vida de la frontera, pero sin hacer mención de

los lugares comunes relacionados con el narcotráfico. Sin embargo, las armas, las drogas, los prostíbulos y la desesperación del que quiere cruzar al otro lado y no puede, todo está sugerido de manera precisa, como si se transcribiera un angustioso “estado de ánimo” (Ávila s.p.).

El detalle de premios recibidos por los autores aparece en apartados anteriores. Aquí me interesa únicamente destacar algunos, en función del reconocimiento y del nivel de proyección que otorgó a sus carreras. El Binacional de novela Border of Words por *Trabajos del reino* significó para su autor un escaño, sin embargo, paradójicamente la “internacionalización” sucedió cuando en 2009 recibió el Premio “Otras voces, otros ámbitos” en España.

La selección anual de mejores libros de diarios como *The New York Times* y *The Guardian* o las revistas *Los Angeles Review of Books (LARB)* y *Granta (The Magazine of New Writing*, reza su slogan) en Estados Unidos e Inglaterra, respectivamente –por mencionar algunos medios–, es trascendente para los diarios nacionales (en cada país y en México, en este caso), que retoman y ensalzan, a su vez, como reconocimiento a un autor. Su presencia en alguna de estas listas anuales es explotada, los autores son invitados a programas de noticias o por lo menos alcanzan una mención en cada uno, cuando antes pasaban desapercibidos, sobre todo si no han sido publicados por grandes editoriales.

*Señales que precederán al fin del mundo* aparece en la lista de mejores libros de ficción de 2015 de *The Guardian*, que también la incluye como uno de los mejores cien libros del siglo XXI.

Los reconocimientos y becas de cada país, en el caso de México los del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (Fonca)<sup>68</sup> otorgan prestigio y, además, una manutención mensual constante durante un año. Emiliano Monge obtuvo el soporte financiero del Fonca en 2008-2009 y 2010-2011. Tal como Herrera, Monge obtuvo el premio Otras voces, otros ámbitos por *El cielo árido*, en 2013, año en que también recibió el XXVIII Premio Jaén (España) de novela.

En el caso de Ortuño, su novela *Recursos humanos* es finalista del Herralde en 2007 y precisamente aparece en *Granta* como uno de los mejores escritores en español de 2010 (el único mexicano de la selección). En 2018 gana el V Premio Rivera del Duero y el Premio Bellas Artes de Cuento Hispanoamericano Nellie Campobello, por *La vaga ambición*.

*Temporada de huracanes* fue destacada por *The New York Times* en los mejores libros de ficción de 2017, en 2020 fue nominada al Man Booker Prize por la traducción al inglés de la misma novela y, además, seleccionada Fellows del DAAD Artists-in-Berlin Program, para 2021. Herrera en 2016 y ella en 2019 ganan el Anna Seghers.

Como se ve, varios de los premios son otorgados en España, lo que de cierta forma abre a los escritores las puertas del mercado europeo. Después el salto es hacia las traducciones. Resulta por lo menos curioso que en las biografías de cada uno, la traducción destaca como una forma de reconocimiento. En todas aparece la frase –con mayor o menor

---

<sup>68</sup> Tanto los Fonca como los estímulos otorgados por las secretarías de cultura de los estados, poseen valor simbólico, pero también sirven de soporte financiero a los autores. El mayor reconocimiento del estado mexicano es la incorporación al Sistema Nacional de Creadores Artísticos (SNCA), que también asigna una manutención mensual. Desde 2018, el monto es de 29 mil 142 pesos mexicanos (alrededor de un millón 46 mil pesos chilenos).



cantidad– “ha sido traducido a \_\_\_ idiomas”, que resulta fundamental en la proyección de sus carreras.

En el caso de Herrera, la traductora al inglés es Lisa Dillman, quien obtuvo el premio a mejor libro traducido en 2016, otorgado por *Three Percent*, la revista literaria en línea de *Open Letter Books*.

Algunos autores han debido esperar años para ver sus traducciones, sin embargo, la traducción de *Temporada...* al alemán, por Angelica Ammar, ganó el premio Internacional de Literatura 2019 en Berlín (que incluye 35 mil euros, divididos entre la autora y su traductora). Este es, quizá, uno de los mayores indicadores del movimiento actual del mercado no solo editorial sino cultural. La misma novela sería llevada al cine en 2020, bajo la dirección de Elisa Miller (*Woo Films* tiene los derechos) y estaría proyectada para salir en 2021. La misma directora ha sido ganadora de premios nacionales como el del Festival de Cine de Morelia (2006, 2008 y 2015), en dos ocasiones del Festival de Cannes (en 2007) y uno más en el Festival de La Habana (2007) (Noticias 22 digital).<sup>69</sup>

En el caso de *Señales que precederán al fin del mundo*, ha sido traducida al inglés, francés, holandés, alemán e italiano. Y esto para Herrera, además de un reconocimiento, significa un ejercicio atractivo en tanto “no es una mera transcripción a otro idioma sino una recreación” (Herrera et al. 2015), recreación de la lengua del original. Si bien no ha intervenido en la traducción a otras lenguas ni hace presión sobre los traductores, en el caso del inglés trabajó de cerca con Lisa Dillman, quien le planteó muchas preguntas por

---

<sup>69</sup> “Elsa Miller frente al reto ‘Temporada de huracanes’”, en *Noticias 22 Digital*. [Ciudad de México] 25 de febrero de 2019. Web.

las dificultades de vocablos inventados o tomados de otra época –y recontextualizados– en el libro. Una de los verbos que salta a la vista es “jarchar”, propia de la poesía árabe del siglo XII, que designa la voz de una mujer despidiéndose. Lo que hace Herrera es tomar esta figura, que es la discusión en la novela, y explica:

Lo que hizo Lisa fue buscar una palabra que tiene una connotación similar. Entre las distintas opciones, ella me propuso que el sustantivo jarcha y el verbo jarchar fueran sustituidos por ‘verse’ y ‘to verse’, pensando también que en inglés hay muchas palabras que utilizan ‘verse’ para describir movimiento, ‘traverse’, ‘converse’, etcétera (Herrera et al. s.p.).

Hasta aquí se ha visto que los premios y becas que reciben los autores, tanto como las traducciones de sus textos, constituyen formas de validarse en la profesión y, por lo tanto, de ingresar al circuito intelectual y literario.<sup>70</sup> Esto es benéfico para los autores en tanto les provee medios para subsistir que, a su vez, les permiten escribir más. De este rédito se benefician, además, las editoriales.

En el caso de Herrera, Ortuño, Monge y Melchor, las temáticas en torno a la violencia que abordan en sus textos, aunado al aparato publicitario que los acompañan, han contribuido a forjarles un lugar en el mundo editorial actual, y no solo hispano. Más aún, quizá debido al modelo realista de sus textos, estos son leídos como representaciones

---

<sup>70</sup> En un momento dado podría hablarse de “República de las letras”, en tanto comunidad de intelectuales. Pero el origen del término es, hoy, un tanto anacrónico, dado que designó inicialmente a los intelectuales de Europa y América, a fines del siglo XVII e inicios del XVIII. No obstante, de acuerdo con Marc Fumaroli (2013), la República de las letras es también un territorio de fronteras independientes a los trazados políticos, una región cuyo único valor y único recurso es la literatura; es “un espacio regido por relaciones de fuerza tácitas que, sin embargo, conformarían los textos que se escriben y circulan por todas partes del mundo” (14). (Fumaroli, Marc. La República de las Letras. Barcelona: Acantilado, 2013)

de su país, esto es, no solo como representativos de las letras mexicanas en otras latitudes, sino como espejos de las problemáticas sociopolíticas y culturales que México enfrenta.

*c) Escritores-intelectuales*

¿Qué sucede entonces con las escrituras de estos autores y cuáles son sus características? Aun cuando en la segunda parte será desarrollado el tema con relación a las obras, en este apartado me interesa únicamente esbozar algunos puntos sobre la postura de los autores frente a la violencia y a la escritura que, en sentido amplio, diferencian sus propuestas de otras en dos sentidos: 1) la politización de los textos y 2) el trabajo en torno a la lengua que, a su vez, los diferencia a ellos en tanto escritores, pero que además puede ser leído como parte de la labor de un intelectual. Esto es precisamente lo que sitúa a estos autores como voces audibles.

Salvo cuando se trata de promover algún título nuevo, los autores en cuestión muestran cautela al hablar sobre temas de la contingencia sociopolítica, lo que no quiere decir que carezcan o escondan una postura política. La politización de estos textos radica en que la toman desde la literatura, no porque sean panfletos, sino porque ponen a discutir planteamientos claros por medio del lenguaje. Ningún texto contiene diatribas o ensayos; son los personajes quienes exponen las situaciones de violencia –en sus distintas formas–, desigualdad, injusticia, racismo o nacionalismo.

Los autores discutidos en el corpus de investigación no son los únicos en México, por supuesto. Existe una tradición de larga data sobre los escritores cuyo uso (y trabajo)

de la lengua es claramente político. La lengua literaria desempeña esa función –es una vía– pero, tal como señala Pascale Casanova (2001), constituye también la “‘materia prima’ específica” del escritor (67).

Tras el “desapego” de los intereses (políticos, estatales) de las llamadas literaturas nacionales –Casanova parte del caso de Francia–,

los escritores crean poco a poco las condiciones de su libertad literaria a través de la invención de lenguas específicamente literarias. La singularidad, la unicidad, la originalidad de cada creador es una conquista que sólo es posible al cabo de un proceso muy largo de conjunción y concentración de recursos literarios [...] un proceso, una especie de creación colectiva continuada [...] (Casanova 68).

No se trata de afirmar que algunos textos son mejor literatura por pertenecer a cierto género, sino que estos escritores trabajan desde el lenguaje, proponen alternativas a partir de universos que fuerzan al lector a pensar más allá de los términos realidad/ficción o de soluciones consecutivas ante planteamientos sin profundidad que responden a los temas en boga del mercado, identificable en el mundo editorial hispano. Los textos sobre crímenes en la narrativa latinoamericana “cuya calidad es cuestionable” (Adriaensen) y que el propio Mempo Giardinelli lamenta en su artículo de participación en la compilación de Adriaensen (2012), no es exclusiva de México, ya que los estragos del tráfico de estupefacientes y, sobre todo, de las decisiones políticas, económicas y sociales tomadas respecto a tal tráfico, tampoco lo son.

Dado el contexto sociopolítico, es consecuencia lógica que las novelas sobre la violencia hayan aumentado tanto como su circulación. Lo cuestionable es la exploración de ese contexto y la explotación de la industria editorial, que extrae réditos del conflicto y de la vacuidad de propuestas literarias. La puesta en escena de la supuesta “realidad” delictiva de México ronda los límites de la exaltación de los crímenes o, si no, pelea con la exposición de hechos que correspondería más al periodismo. La literatura, a juzgar por lo que escritores y críticos piensan y analizan en el último siglo de práctica en Latinoamérica, vira y mira hacia otro lado:

Es cierto que existe toda una corriente literaria que explora las supuestas realidades de la narcocultura en México y que la industria editorial ha sabido explotar y exportar con éxito, pero la verdad es que a mí nunca me ha interesado escribir sobre capos y sardos y periodistas y judiciales y contribuir así a la mistificación de los señores de la guerra; a mí me importan mucho más las historias de los Ponchis de este mundo que las gestas de los Chapos” (Ortuño, Aún había 132).

En este sentido, Melchor y quien opte por no contribuir “a la mistificación de los señores de la guerra”, estaría ejerciendo una crítica y con ello se podría hablar de una ética, interés de esta investigación. La pregunta que surge es por el papel y la responsabilidad en tanto intelectuales. ¿Bajo qué condiciones se podría considerar intelectuales a estos autores? Es un hecho que los cuatro lindan el tema de la responsabilidad (ética, política, social) y la crítica al referir no solo, por ejemplo, su postura frente al gobierno –dicho de izquierda– de Andrés Manuel López Obrador (2018-2024), sino su postura frente al lenguaje y la literatura.

Aunque no el único tema de interés en esta investigación, pues presto especial atención a lo político en la obra *per se* y no como una postura *a posteriori*, es necesario prestar atención a la correlación entre la obra y esas posturas posteriores encontradas en los epitextos.

El siglo XXI está lejos ya del intelectual ideal acorde con el análisis de Julien Benda en *La traición de los intelectuales* (2008),<sup>71</sup> cuando lo describe como una especie de sabio y superdotado moral, más acorde con la figura del siglo XVIII.

Edward W. Said (2009) en *Representaciones del intelectual* aborda la propuesta gramsciana y recuerda que es intelectual “todo aquel que trabaja en cualquiera de los campos relacionados tanto con la producción como con la distribución de conocimiento” (28). Precisamente en *La formación de los intelectuales*, Gramsci, según Said, aclara que todos los hombres manifiestan alguna actividad intelectual y participan de una concepción del mundo por lo que “contribuye a mantener o a modificar un concepto universal, a suscitar nuevas ideas” (26). Por ello no existe un “no-intelectual”. Si se llama intelectual a alguien es porque “se considera la dirección en que recae el mayor volumen de la actividad profesional: si se produce en energía intelectual o en esfuerzo nervio-muscular” (26). Pero en ningún momento se trata de una actitud pasiva, ni mera retórica u oratoria, sino en el establecimiento de un lazo con la vida práctica como “constructor, organizador y persuasor constante” (27).

---

<sup>71</sup> *La trahison des clercs* apareció en 1927 por Grasset y fue reeditado en 1946. La primera traducción al español, de L.A. Sánchez, apareció en 1974, en la Colección Contemporáneos de Efece, Biblioteca de Sociología, en Buenos Aires, Argentina.

Said (2009) dice que Gramsci defiende que los intelectuales son “individuos con vocación para el arte de representar, ya sea hablando, escribiendo, enseñando o apareciendo en televisión” (32); y ello presupone una distancia del discurso de Benda, pues en el sentido gramsciano el intelectual interactúa –es público, pero no deja de ser privado– con los otros y utiliza un lenguaje asequible que lo previene de caer en una cultura del discurso crítico. (29) Entonces, se produce “una mezcla sumamente compleja entre el mundo privado y el público” (31): la historia propia, los valores, los escritos y las posturas derivadas de la experiencia. Y yo añadiría lo que antes definí como afectos. En síntesis, Said define al intelectual desde un imperativo político y ético, cuyo objetivo es hablar la verdad del poder.

A pesar de la diversificación de los medios de comunicación y la irrupción de tecnologías virtuales en la sociedad, en el contexto latinoamericano aún existe “la ciudad letrada” de Ángel Rama (1984), en tanto élite simbólica. Lo que aquí ocupa no es discutir esa existencia –con sus matices y fronteras expandidas– sino formar una idea más certera de lo que refiere el vocablo “intelectual” hoy; la forma en que estos personajes públicos, críticos del comportamiento de generaciones pasadas (la ciudad letrada) y del poder, pueden influir en el pensamiento de la sociedad. En ese sentido, me intereso por la posición que ocuparían los autores mexicanos contemporáneos, en particular los discutidos en esta investigación precisamente, no ya como intocables de esa ciudad sino como sujetos que se desempeñan de otra forma, sin lealtad a la patria, y con cierta libertad (o no) para “intervenir” (Moraña) en la sociedad, asumiendo una postura más bien escéptica, desde los nuevos espacios mediáticos.

En el análisis que Ignacio M. Sánchez Prado (2012) hace sobre cuatro publicaciones desde el contexto académico estadounidense de 2009 y 2010 acerca de los intelectuales en Latinoamérica, reconoce la ampliación del concepto dado el “declive de la eficacia pública del intelectual letrado” en los distintos y nuevos espacios mediáticos y destaca sus “formas cambiantes” (218-219).

En una de las publicaciones aludidas por Sánchez Prado (2012), *Rethinking intellectuals in Latin America*, Mabel Moraña y Bret Gustafson apuntan hacia dos desempeños: el rol de los intelectuales y las prácticas intelectuales. El eje de su discurso es la idea de la “*intervención (involucramiento, interferencia y disrupción, así como en la noción del trabajo intelectual en tanto una interrupción crítica de los discursos dominantes)*” <sup>72</sup>(9). Esto es, en las “formas en que las prácticas las intelectuales registran, organizan y desafían el conocimiento y la experiencia, así como la forma en que el trabajo intelectual produce un efecto de *interpelación* ideológica (conceptual, ética, filosófica)” (9). Por lo anterior, entienden el trabajo intelectual como

una práctica relacionada con la reflexión y el análisis tanto como con la movilización, el activismo y la articulación de actores políticos y recursos públicos. A su vez, hay que reconocer que si el trabajo de los intelectuales es a menudo identificado como estrechamente relacionado con la interpretación de las tradiciones y la exploración de *lo real* (circunstancias históricas, conceptos y acontecimientos), *indudablemente está relacionado con el ejercicio de la imaginación y la producción de pensamiento innovador*. El papel del mito, la invención de sistemas ideológicos

---

<sup>72</sup> Cursivas en el original.



(filosóficos y políticos) y la elaboración de la utopía, *todo resulta de la aplicación directa de la energía intelectual para nuestra comprensión del mundo* (9).<sup>73</sup>

El interés sobre la práctica intelectual parte de su respectiva práctica de la reflexión, en tanto estos escritores se dedican a ello, pero no clausuraría, bajo ciertos matices, la idea de la movilización y el activismo dados los recursos mediáticos existentes. Por supuesto, en tanto Herrera, Monge, Ortuño y Melchor se dedican a la literatura, las formas en que asumen la tarea de ejercer su imaginación y producir pensamiento innovador está revestida de letras y ahí se centra esa “energía intelectual [que contribuye a] nuestra comprensión del mundo” (Sánchez Prado 9). Sin embargo, el alejamiento de ciertos centros, los facultan para desempeñarse en la arena pública de otra forma, a veces más cauta y autónoma, a veces más crítica, respecto de las instituciones estatales. Y digo de las instituciones mas no del poder, porque veremos que este poder no es como antaño, estatal sino del mercado. En todo caso se verá que la relación es conflictiva y cargada de matices.

Su lejanía física del centro de México los sitúa en otro espacio. Les confiere otras facultades. Estar lejos del centro les permite abstraerse de discusiones literarias en boga, pensar con más detenimiento y fijar una postura más clara, como dice el propio Herbert:

Al mismo tiempo, México sí sigue siendo un país sumamente centralista, con un discurso muy ensimismado en muchos de los casos, pero por lo mismo, creo yo... No te ven venir... [risas].

---

<sup>73</sup> Énfasis mío.

Perdón que lo diga así, con una imagen tan de barrio, pero sí es una condición que como escritor puede ser muy atractiva. Porque no te ven venir. Me acuerdo mucho de una polémica que hubo entre Eduardo Antonio Parra y Christopher Domínguez Michael sobre lo que estaba pasando con la literatura escrita en el norte de México, por ejemplo, hace veinte años. Si uno regresa a esa polémica en este momento, pues no hay punto, ya no hay caso para la discusión. Si tú tienes a un narrador diciéndote dos o tres cosas, y al crítico más prestigioso del país diciendo lo contrario, y resulta que el narrador le atinó a todas y el crítico más serio y más importante del país andaba medio desenganchado, pues sí ves que es un tema acerca de la cultura en términos geográficos también, ¿no? (Ortuño, Julián)

No solo es interesante la conciencia de esa ventaja (dicho de otra forma, el provecho ante los recursos con que cuentan ante la desventaja de no estar en el centro), sino la conciencia crítica frente a ese poder emanado del centro, representado primero por Domínguez Michael y después por Rafael Lemus, quien continuó el debate. Dicha polémica cobró vastas dimensiones porque en ese momento ya existía un grupo numeroso de escritores que –pese a pertenecer a una generación que migró hacia ese u otros centros (Estados Unidos) para ser publicada– ya mantuvo una relación más crítica con el poder centralizado, llámese Ciudad de México o Letras Libres, publicación donde se lleva a cabo la discusión.

Es asimismo significativo que Herbert mencione a Domínguez Michael y no a Lemus, porque quien representa en esos años y hasta hoy ese poder institucional del crítico, el poder detrás del nombre, es precisamente el primero.

Y debe notarse ese “al mismo tiempo” inicial de la respuesta de Herbert. Porque la pregunta del entrevistador es “Tú eres uno de esos escritores que no se fueron a vivir a

Ciudad de México para impulsar su carrera. ¿Qué significa vivir en un país tan centralista política, económica y culturalmente, como México?” (Ortuño, Julián). Ante lo que Herbert señala, primero, el cambio en la cultura, desde la ciudadanía y la vida cotidiana, y después, la ventaja de las becas y de la institución que contribuyó a cierta vitalidad intelectual y manutención financiera de los escritores, en referencia al Consejo Nacional para la Cultura y las Artes a través de los fondos especiales para el desarrollo artístico federales y estatales.

Como señala Melchor en entrevista, las becas le permiten concentrarse en un proyecto a la vez con “el ritmo propicio” (Ortuño, Aún había 130), sin la necesidad de llevar a cabo múltiples tareas para sobrevivir, en consecuencia, dejándole escaso tiempo para la escritura.

Y aunque existen casos en que los escritores frenan ciertas opiniones respecto del poder estatal y del gobierno en turno, no es difícil encontrar a esos mismos escritores en períodos posteriores a sus becas con posiciones escépticas y hasta beligerantes frente a ese poder.<sup>74</sup>

En el caso particular de los cuatro autores de esta investigación, el descentramiento en su escritura resulta acaso más beligerante que los epitextos de sus obras, aunque se

---

<sup>74</sup> Alan Pauls, por ejemplo, considera que “un escritor o artista sensato más que en premios tendría que pensar en becas. Ya una beca es un premio crónico. [...] Me parece que las becas que garantizan en cierto sentido esa subsistencia a un plazo relativamente... cuanto más largo mejor, del escritor, me parece que para mí es el mejor premio. (Codner 8’39’’-10’13’’). Esto frente a las dificultades propias de ganarse la vida en la profesión. Los premios “son siempre teñidos por sombras de sospecha. Y el premio que te salva o que re resuelve la vida en términos monetarios, es el premio que te desprestigia en términos de escritor, y el premio que te exalta como escritor, te deja más o menos frío en términos bancarios” (Codner, Karen. “Primera parte entrevista Alan Pauls”. *Celular: un llamado a la creatividad*. Spotify. 14 Sept. 2020. Web. 22 Feb. 2021.)

complementen. Al parecer, en tanto voces públicas, es en su escritura donde logran administrar la memoria de la comunidad, con más relevancia y congruencia y es también ahí donde reside su comprensión de “la política de la cultura –la política en la cultura– y la urgencia de producir conocimiento emancipado en sociedades periféricas y neocoloniales” (Sánchez Prado 22).

Lo anterior no descarta el hecho que los intelectuales tienen de callar o de dejar de opinar. Yuri Herrera reivindica el derecho a “recordarnos que tenemos derecho a no opinar de todo” (Manrique Sabogal s.p.). Si bien el autor habla sobre ese derecho para toda la ciudadanía –dada la oportunidad de opinar de todos sobre todo en redes sociales–, bien se adapta al derecho de los escritores a guardar silencio y a la no obligatoriedad de “formarnos nuestra opinión a partir de estos relámpagos verbales” (Manrique Sabogal s.p.).

Sobre twitter dice:

No descalifico eso, pero esta serie de relámpagos verbales con los que nos bombardean en las redes sí crean una imagen del mundo que puede ser útil, pero el problema es cuando se cree que esa es la única manera con la cual nos podemos informar y comunicar a partir de estas informaciones en 280 caracteres. Esa parte sí tiende hacia la homogenización de las opiniones, del lenguaje y la sensibilidad (Manrique Sabogal s.p.).

La postura puede resultar conflictiva porque justamente se espera que ese quien es considerado intelectual emita un comentario y una postura frente a cierto tema, pero es un

modo de prudencia e incluso de, precisamente, responsabilidad intelectual cuando no se es experto.

Parte de esta avalancha de opiniones está relacionada con los propios medios de comunicación que buscan a algún “líder de opinión” no para hablar sobre su área de conocimiento sino para validar ciertas posturas. Se asume que, si algún escritor ha publicado una obra de conflictos políticos, debe estar informado sobre el tema, trasladando el mundo de la literatura a la “realidad”. O bien que, si ese intelectual quiere proyección mediática, debe convencer a la llamada opinión pública de su inteligencia.

Melchor admite que los reconocimientos recibidos y la atención de los medios ha sido benéfico para su carrera y la divulgación de su trabajo, pero también la ha expuesto, cuestión que le incomoda, y le ha dejado la sensación “de ser el mono cilindrero de la literatura mexicana” (Ortuño, Aún había 130).

No hay que omitir el papel del mercado y las editoriales que, en aras de su negocio, intentan posicionar a ciertos autores como figuras que poseen –y deben mostrar– capacidad intelectual. Es muy común que en las entrevistas los autores sean dirigidos a emitir opiniones políticas, o más allá, a opiniones sobre quehaceres de gobernantes, calificando o descalificando sus gestiones, olvidando que su campo de acción primero está en la literatura y tiene que ver con el lenguaje.

El imperativo ético referido por Julien Benda parece hoy estar difuminado entre las redes del mercado, donde los intelectuales deben encontrar el justo medio para desempeñar esa función social en tanto mediadores del saber, el poder y la subjetividad, y una proyección que los lleve a alcanzar cierta autonomía financiera que, en los casos de

Herrera y Melchor, consiguen también en las aulas universitarias (el primero en la Universidad de Tulane y la segunda en la Iberoamericana de Puebla), desde donde, por supuesto, también desempeñan una función social y formativa.

En el caso de Antonio Ortuño, es difícil no destacar su alcance como periodista (cultural) y en tanto ello una línea de trabajo. En el artículo “Una aproximación teórica al periodismo cultural”, María José Villa (2000) se pregunta, entre otras cosas, quiénes son los sujetos a cargo de la difusión de la cultura. La respuesta no es sencilla, porque no se trata solamente del periodista cultural, el encargado debe ser un crítico: colaborador o experto, ya que éste detenta “un conocimiento disciplinario y un destinatario doble: por un lado, el propio creador (de quien habla o con quien habla) –o sea producción para productores–; por el otro, el gran público –lector del diario– al que no siempre llega” (s.p.).

Refiero esto último porque Ortuño desempeña un papel más amplio, no solo como escritor (de libros). Su alcance llega a otras esferas de la vida cultural, influida por sus lecturas y su forma de ver ese mundo cultural. Además, suele redactar reseñas, y entonces también en ese sentido puede ser considerado una especie de protointelectual que toma una obra, la analiza, valora, discute y concluye desde su capital simbólico. Más aún si se considera que su trabajo es puesto en circulación en un soporte de difusión masiva. El reseñista es un lector y un autor, una persona formada como crítico y que, además debe “conocer cómo se debe usar correctamente el lenguaje y cuándo intervenir [en él]; [ésos] son dos rasgos esenciales de la acción intelectual” (38), dice Said (2009). Por la profundidad de la reflexión y su extensión, la reseña puede considerarse el camino hacia una formación crítica. El crítico pone en juego su experiencia, desentierra lo olvidado,

establece relaciones no evidentes, señala alternativas. Quien practica la crónica y la reseña propone una forma de lectura pues posee los medios de apropiarse simbólicamente de la obra y para ello debe ser (un) crítico.

Es la propia Melchor quien aclara que su acercamiento al periodismo ha sido siempre desde la crónica, porque ella le da la oportunidad de llevar a cabo otras cosas con el lenguaje, que el periodismo no le permitiría.

La práctica de estos intelectuales está encaminada a la formación de un público capaz de discernir entre manifestaciones artísticas, y para ello es necesario cierto entrenamiento. En ese sentido, me parece que bien responde a las necesidades de esta época y, por ende, desempeña una función social sustantiva, porque intenta de manera didáctica “mostrar” otras vías a quien no tiene acceso a esas formas de mirar, analizar y apreciar.

Estos autores, aspiran a cambios sociales, al menos a que a través de sus formas de usar y (re)crear con el lenguaje al margen de la contingencia política, sin que ello despoje su actividad de una carga política.

La complejidad de la relación entre el poder y el arte es la que Yuri Herrera presenta en *Trabajos del reino*, donde precisamente el autor hace uso del lenguaje, tal como considera Rosario Castellanos (1969), en *La corrupción*, que debe hacer el intelectual.

Claro que la forma en que el artista traduce cualquier tipo de crítica –en su trabajo– no es la vía única y en los ejemplos mencionados logra observarse un nivel de “modo de hablar” más allá del plano de la obra. Se trata de lo que Jérôme Meizoz llama postura, que

es una manera singular de ocupar “una posición objetiva en un campo balizada por variables sociológicas [...] una forma personal de invertir o habitar un rol [en que] el autor vuelve a jugar o negocia su posición en el campo literario a través de diversos modos de presentación de su postura” (Meizoz s.f.). Y existen dos dimensiones de la postura, la discursiva (el ethos discursivo) y la no discursiva (el conjunto de conductas no verbales: la vestimenta, el garbo, etc.); lo que supone un doble terreno de observación: el aspecto comportamental no verbal en los contextos donde se presenta el artista en tanto intelectual (medios de comunicación o discursos de agradecimiento de premios). Para Meizoz, la escenografía singular de un texto no se entiende sino en relación con la escena general en la que se inscribe. De ahí que las apariciones del artista cobren relevancia, lo que dice y la manera en que se presenta. Dicho de otra forma, recuerda Meizoz quien cita a Barthes, son los “aires” que se da el locutor a través de su discurso. El ethos no dicho explícitamente, es “mostrado” o queda implicado por la actitud del orador. Y su autoridad se negocia en lo social y en la performance discursiva, siendo ambos en conjunto los que contribuyen a generar o destruir dicha autoridad.

Es un hecho que bajo el paradigma histórico-temporal instaurado desde los noventa –con las respectivas y continuas crisis identitarias y culturales de las naciones–, las relaciones entre el mercado y los productos culturales, y también entre estos y el público, se han modificado, y lo que hoy existe tanto en oferta cultural como en creación es resultado de ello. Por eso es que, como afirma Alejandra Laera (2009), “el rechazo al mercado es algo que se puede narrar pero que difícilmente puede convertirse en práctica



cultural” (471). La exhibición de los escritores está relacionada con su circulación literaria.<sup>75</sup>

---

<sup>75</sup> Al respecto ver Rosana Ricárdez. “¡Vayamos lento, por favor!”. En *La Santa Crítica*. 21 Feb. 2021, reseña de *Páradais* (Random House, 2021). Si bien esta última novela de Fernanda Melchor no entra en el corpus de investigación, me parece que el fenómeno (expectativa y promoción) a su alrededor ejemplifica el alcance del mercado o, al menos, hace pensar en él, al margen de la calidad de la publicación.

## **Conclusiones parciales**

El tercer capítulo de la investigación presenta los seis textos del corpus con relación a la industria editorial y su mercado. Por un lado, los textos ponen de manifiesto un fenómeno de precarización de los cuerpos, resultado de la violencia ejercida por estructuras criminales y estructuras gubernamentales coludidas (necropolítica) sobre cuerpos rechazados y desplazados de la sociedad, que a su vez son despolitizados y deshumanizados. Las propuestas narrativas en cuestión, desde la lectura propuesta, se encargan bien de formular modos alternativos de dignificación, bien de mostrar la imposibilidad de tal dignificación, debido a la estructura necropolítica planteada en cada obra. Existe un esfuerzo por integrar el trauma de la muerte a la memoria histórica, a fin de restablecer los lazos afectivos de la comunidad, intentando asumir la responsabilidad colectiva de la vida de otros.

Por otro lado, frente a estos escenarios narrativos, es ineludible pensar en el contexto de producción que posibilita los textos y, sobre todo, en la afectividad de quienes los escriben. De ahí que en el análisis sean considerados tanto sus afectos como el papel de intelectuales que estos escritores desempeñan, en tanto partícipes de la esfera pública.

Las trayectorias de estos escritores están atravesadas por los afectos, las afinidades y la compartición de fenómenos históricos. Es desde ahí que la categoría de generación es planteada, no desde una fecha o lugar de nacimiento, sino desde un tramo histórico determinante para el México contemporáneo, que deriva en los escenarios narrativos

creados. Pero el giro afectivo incluye también las actividades que desarrollan a la par de la escritura, que van desde congresos y seminarios, participaciones en antologías y entrevistas y en suplementos culturales. Actividades no ajenas a la presencia en el espacio público que repercute, de manera circular, en sus trayectorias y consagración —o no— en la vida literaria de los lugares en los que se desenvuelven. En aras de esa consagración es que los escritores trabajan por merecer premios y becas que los ayuden a subsistir, pero también que los ayuden a difundir su producción a fin de, entre otras cosas, ser conocidos por la industria editorial.

Es necesario considerar el rol de la industria que, por un lado, se sirve de los autores para incrementar sus ganancias, pero, por el otro, únicamente pone sus servicios a disposición de quienes ya están rumbo a la consagración en esa industria literaria. Tal como a estos candidatos, la industria se sirve de ciertos temas que, en contextos específicos, venden más. Las temáticas en torno a la violencia que abordan Herrera, Ortuño, Monge y Melchor en sus textos, aunado al aparato publicitario que los acompaña, han contribuido a forjarles un lugar en el mundo editorial actual. No se haría justicia, sin embargo, al considerar únicamente el aparato publicitario de la industria que soporta a estos autores; las formas en que sus textos presentan la violencia, leídas también como representaciones de su país, han sido fundamentales porque cuestionan e intentan rastrear las génesis de esa violencia.

De lo anterior se desprende que la propuesta sea leer las novelas del corpus de investigación como un archivo del siglo XXI, aún en construcción. Particular importancia tiene que los textos presenten sus propuestas no desde una geografía particular, sino desde

diferentes latitudes: el norte –mucho más explorado en la narrativa de las últimas décadas– pero también desde el sur del territorio mexicano. Pero esta característica de los textos la poseen también los escritores, es decir, ellos mismos escriben desde otras latitudes, no necesariamente desde el centro.

Más allá de lo anterior, para concluir este capítulo es necesario considerar la producción de estas obras en torno al tema de la violencia, en sus diversas formas. ¿En qué medida los textos propuestos representan, exponen y dan cuenta del violento presente de Latinoamérica, en general, y México, en particular? La literatura de este territorio, precisamente como parte de la producción cultural, da cuenta de los acontecimientos actuales, incluido el sistema económico internacional que marca la pauta de producción, distribución, comercialización y lectura de esa misma literatura que lo representa.

El corpus de investigación se revela como un gran tejido que, desde diversas propuestas escriturales dentro del campo literario, da cuenta las rupturas y los quiebres sociales, pero también revela la paradoja del comportamiento de los mismos escritores cuyo mayor acto de oposición al sistema consiste en mostrar el entramado de sus afectos, develando acaso la existencia de una comunidad, pese a regirse bajo las reglas del mercado editorial.

Sobre todo, en las últimas décadas han sido estos escritores, entre muchos otros, quienes han tomado roles activos en discusiones como: 1) la relación “centro-periferia” de la literatura; 2) los consorcios transnacionales de la industria; 3) la aparición de editoriales independientes, que han ganado prestigio y lectores; 4) las distintas formas de construir la trayectoria literaria, a partir de una comunidad surgida desde la amistad o al

menos desde la simpatía; 5) la presencia en medios de comunicación y redes sociales; 6) la importancia de las becas, las residencias, los premios y la traducción; así como 7) del reconocimiento dentro y fuera de la industria editorial.

## Capítulo 4 Los textos y sus mundos

### 4.1 Configuraciones

#### 4.1.1 Cronotopos y mitos

Como señalo desde la introducción de esta investigación, son seis los textos analizados, publicados entre 2009 y 2017, que corresponden a cuatro autores mexicanos que viven y producen en distintos lugares de México, salvo por Yuri Herrera que lo hace desde Estados Unidos.

Antes de la sinopsis de cada texto, baste anticipar que de cierta forma las seis son, a su vez, recorridos y búsquedas. Los recorridos son más personales, trayectos que deben seguir los personajes y tras los cuales resulta evidente su mutación. En este sentido, *Señales que precederán al fin del mundo*, *El cielo árido* y *Las tierras arrasadas* son recorridos: el primer texto despliega la historia de la protagonista para hallar a su hermano y es, por ello, el recorrido físico y mental de la protagonista que intenta comprender esos mundos distintos; el segundo es una búsqueda propia del personaje que revela la aridez de la tierra pisada; y el tercero es el recorrido de una tierra ya arrasada hacia otra que al inicio parece mejor destino pero que se revela igual de estéril. Las búsquedas propiamente tal corresponden a personas, pero no precisa o solamente a los culpables de los delitos

expuestos desde el inicio. La aclaración no es baladí en tanto al menos tres textos podrían ser clasificados de policiales o detectivescos: *La transmigración de los cuerpos*, *La fila india* y *Temporada de huracanes*. Si bien conocer quién comete el delito es importante, el foco no se encuentra en el cómo, ni siquiera en el porqué sino, sobre todo, en quiénes son el blanco de tal delito, sus condiciones y las relaciones que se establecen entre los existentes singulares, esto es, su carácter relacional o, como lo denomina Nancy (2000), el “estar-en-común de los existentes” (97).

Así pues, los recorridos: a) *Señales que precederán al fin del mundo* (2009),<sup>76</sup> de Yuri Herrera, narra la travesía de Makina, jovencita que recibe la encomienda de su madre para buscar a su hermano en tierra gabacha<sup>77</sup> (nunca es mencionado Estados Unidos). Debe cruzar su país para alcanzar la frontera y de ahí su objetivo, pero en el trayecto enfrenta los bajos mundos de la cruza ilegal, el tráfico de drogas, el mundo de las armas, muerte, prostíbulos y cantinas. La novela establece un parangón de este mundo con el precolombino al aludir a las nueve etapas del Mictlán,<sup>78</sup> cada una determinada por un capítulo. El texto puede ser leído también como una novela de formación, no porque la protagonista experimente el paso de los años y un desarrollo físico, sino por el crecimiento psicológico y moral, que al final la ayudan a subsistir. Es una protagonista audaz que conoce la trascendencia de callar en el momento adecuado para aprender. Así, logra mantenerse al margen de ciertas cosas que no le corresponden.

---

<sup>76</sup> A partir de esta sección: *Señales que precederán al fin del mundo* es *Señales*; *El cielo árido*, *El cielo*; *La transmigración de los cuerpos*, *La transmigración*; *Las tierras arrasadas*, *Las tierras*; y *Temporada de huracanes*, *Temporada*.

<sup>77</sup> El gabacho es un coloquialismo mexicano para designar Estados Unidos.

<sup>78</sup> Ver Eduardo Matos Moctezuma, *La muerte entre los mexicas*. Ciudad de México: Tusquets, 2010.

b) *El cielo árido* (2012), de Emiliano Monge, es la historia de un siglo en un hombre, esto es a través de la genealogía y biografía discontinua de Germán Alcántara Carnero, cuya vida sirve para seguir el historial de violencia incontenible y natural suya y de su país, un territorio que atestigua de la violencia de los hombres, pero que también la ejerce. Por eso es por lo que se dan cita en este texto homicidios, migraciones, guerras, huelgas, despertares de creyentes, incendios, mutismos intencionales y complicidades. El lugar donde se desarrolla la trama es fundamental, pues el paisaje árido, de violencia incontenible y natural, y miseria –tal como en *Temporada*– es un personaje más y elemento definitorio de muchos de los acontecimientos. Esta biografía discontinua es atravesada por un remedo de amor y sacrificio, donde el único valor real es la lealtad, expresada ni siquiera por humanos sino por los perros que acompañan al personaje. Se trata de la narración de instantes memorables, pero efímeros, de la vida de Alcántara Carnero, desde su nacimiento hasta su muerte, pasando por las muertes que él provoca y sus amores.

c) *Las tierras arrasadas* (2015), de Emiliano Monge, narra la historia de amor entre Epitafio y Estela, integrantes de una organización criminal dedicada al tráfico de personas traicionados por el jefe, quien decide prescindir de sus servicios. La novela es, además, el relato detallado del secuestro y traslado de migrantes al entrar a un territorio que, evidentemente, no es el suyo; también de las condiciones en que dicho traslado se desarrolla (abuso sexual, humillación, soledad) y de los conflictos entre los distintos grupos delictivos que participan del negocio y que deja ver la siniestra y perfecta división del trabajo.



En tanto las búsquedas: d) *La transmigración de los cuerpos* (2013), de Yuri Herrera, es una narración detectivesca centrada en la búsqueda de dos jóvenes, en medio de un estado de excepción a causa de la epidemia que asola la ciudad. Los únicos con permiso para circular libremente, y que se atreven, son los militares y algunos civiles con trabajos específicos. Entre estos últimos, el Alfaqueque, contratado por una de las familias para encontrar a su respectivo joven. Es una especie de Romeo y Julieta actualizada, pues el trabajo del Alfaqueque termina por develar secretos entre los clanes rivales Castro y Fonseca.

e) *La fila india* (2013), de Antonio Ortuño, es una policíaca que narra la búsqueda de los culpables de una masacre de migrantes centroamericanos. Irma, una joven funcionaria de la Procuraduría de la República, debe recabar los testimonios de sobrevivientes y redactar los informes para la repatriación de las víctimas. El personaje, sin embargo, da un traspie tras otro porque se muda al lugar de los hechos con su hija, entabla una relación –más bien maternal– con una sobreviviente y pretende hacer más que su trabajo, a saber, indagar las causas y descubrir a los perpetradores de la masacre. Al involucrarse, Irma mezcla lo histórico con lo personal. La de Irma, que es la narración principal, se ve interrumpida por la de su exesposo, un profesor de filosofía, en apariencia inteligente y consciente de la situación del país, envuelto en una relación sexual con una migrante que llega a su casa en busca de trabajo y a quien termina violando en reiteradas ocasiones, valiéndose del miedo y desconocimiento de una ley que la protege, aunque sea en teoría y no en la práctica. Los pasajes del exesposo con la centroamericana –llamada

*la flaca*- son intercalados por el autor bajo el título de “Bienpensante” y exponen la postura de una parte de los mexicanos, en el universo del texto, respecto de la migración.

f) *Temporada de huracanes* (2017), de Fernanda Melchor, es la narración del asesinato de la Bruja en el pueblo La Matosa. No se trata de un policial sino de la indagación psicológica de los personajes vinculados a la víctima, lo que acerca más el texto al género *noir*.<sup>79</sup> Rodea al pueblo un ambiente de miseria, desamparo, abuso y devastación. Los personajes no saben qué es el amor ni lo experimentan, o lo experimentan a su modo: “se enculan” o “se encandilan”, dejando lugar a la pasión y a la respectiva violencia que propicia. Parte de esta violencia inveterada tiene explicación en un pacto diabólico, herencia de la Bruja Vieja, que permite a la joven hacer favores a la gente del lugar para sobrevivir. La autora opta por la combinación de leyenda y realidad para representar la violencia instalada en el pueblo costero, que se imagina enclaustrado en el estado del sureste mexicano, Veracruz, con su magia, playas, selvas, catástrofes naturales, ritmos afrocubanos, influencia negra y de costumbres espiritistas, donde deambulan espectros. Más que una novela policiaca es psicológica; no se concentra tanto en cómo sucede el asesinato sino en los motivos que conducen a los personajes a actuar como lo hacen. En el crimen poco importa el asesino, pues es el pretexto para explorar las pasiones de los personajes, exacerbada por la miseria del pueblo. La Matosa es una gran fosa común

---

<sup>79</sup> Me refiero al género *noir* porque es este, y no el policial, el encargado de criticar al sistema que se ha develado corrupto. De acuerdo con el historiador Javier Coma, la novela negra es “la contemplación testimonial o crítica de la sociedad capitalista, desde la perspectiva del fenómeno del crimen”. Ello implica un cambio fundamental, a saber, los protagonistas no son detectives incorruptibles sino personas que harán patente la corrupción que pretende mostrar y que, no pocas veces, cruzan la franja de lo legal o son sencillamente perdedores. (Coma Sanpere, Javier. *La novela negra: la historia de la aplicación del realismo crítico a la novela negra norteamericana*. Barcelona: Ediciones 2001, 1980, pp. 38-45.)

–la metáfora no puede ser más pertinente–, un lugar miserable, física y moralmente hablando, donde los jóvenes que nacen conocen de antemano su destino: vidas truncadas por la miseria. Vidas que cuando sean solo cuerpos, ni siquiera merecerán exequias.

Más allá de la presentación primaria de los textos, esta sección se ocupa de desmenuzar los cronotopos comunes a los textos en cuestión. El primero a destacar es el de la naturaleza.<sup>80</sup> Con este me refiero al tiempo-espacio que el cronotopo delimita, a través del cual los autores generan un ambiente y, sobre todo, una imagen que torna posible –no solo verosímil– el universo propuesto. Bajtín (1989) define el cronotopo en tanto “conexión esencial de relaciones temporales y espaciales asimiladas artísticamente en la literatura [que] como categoría de la forma y el contenido, determina también [...] la imagen del hombre en la literatura” (237-238). En al menos cuatro de las seis novelas del corpus, a saber, *Señales* (2009), *El cielo* (2012), *La transmigración* (2015) y *Temporada* (2017), uno de los cronotopos presentes y determinantes es el de la naturaleza. La lectura de estos mundos es posible por el tiempo del espacio que se ve. Es a través de la naturaleza –que implica el paisaje, pero sin reducirse a él– que el lector va viendo la elaboración del tiempo y, en ocasiones, su transcurso, fenómeno particularmente imaginado en *El cielo*, cuyo relato atraviesa un siglo. La imagen de la naturaleza en estas novelas es crucial para situarlas en un territorio y tiempo particular, porque no se trata únicamente de pintar los elementos del paisaje sino de la desolación, la ruina y el contraste

---

<sup>80</sup> No se trata de paisajes naturales idealizados, como en la poesía pastoril, donde destacan su belleza y bondad. Antes lo contrario, si hay una exaltación es de los peligros y lo agreste de la naturaleza: del desierto, la selva o el trópico. En ese sentido, la literatura de Fernanda Melchor y Emiliano Monge tiende lazos con Federico Gamboa y la tradición mexicana de inicios del siglo XX, y luego con Rómulo Gallegos y su *Doña Bárbara* o con José Eustasio Rivera y *La vorágine*.

del antes y el ahora, aun cuando ese antes solo sea imaginado. El caso más evidente es el de *El cielo*. En este texto el autor se vale de una confesión que el narrador va a contar y que nunca termina por llevar a cabo, nunca confiesa lo que anuncia. El recurso puede leerse como una estrategia del personaje para sobrevivir –y, por supuesto, del propio narrador, tal como Sherezada en *Las mil y una noches*– en un territorio adusto donde el paso del tiempo se ve porque todo alrededor del personaje, atestiguado por el narrador, va mutando. A nivel de la estructura formal, pareciera que Monge –también Herrera como se verá después– articula más que la síntesis, un engarce entre lo viejo y lo nuevo, como caracteriza Linda Hutcheon (1981) al texto paródico sin que esta novela lo sea. Los personajes del territorio inhóspito están condenados desde su nacimiento, los jóvenes que nacen en esos territorios fronterizos donde la violencia y la criminalidad ha sido naturalizada, conocen de antemano su destino, una vida truncada ante la miseria y definida por ella. El paisaje entonces se torna desértico, árido, o bien porque el paisaje es árido, lo que toca lo vuelve árido, sin vida. Tal como el pueblo al que llega Juan Preciado en *Pedro Páramo*. El engarce de lo nuevo y lo viejo es encontrado también en *Señales*. El autor se sirve de una estrategia que rebasa la novela y apela a la intertextualidad del mundo prehispánico y el contemporáneo (del relato). Cada uno de los nueve capítulos de esta novela representa un estadio rumbo al Mictlán, lugar de los muertos según la creencia y práctica mexicana. De forma diseminada en toda la novela es descrito el paisaje y encontramos de manera particular la tierra, no solo en tanto territorio (países por los que Makina transita) sino en tanto suelo real, la tierra y los cerros (después también el agua, y de forma evocada, el aire y el fuego). Para lograrlo, el autor apela a los sentidos desde el

inicio, ubica al lector en el suelo, en la fragilidad de un territorio que puede desaparecer, y con él una época tal como la conocemos. Y qué es eso sino el paso del tiempo. De nuevo aparece la práctica mexicana; la cultura creía que el curso de la humanidad estaba precedido por cuatro cataclismos, cuatro soles, y la época actual es el quinto sol, *nahui ollin*, que sufriría el mismo destino. Es relevante que cada cataclismo se debe a un fenómeno natural; *nahui ollin* significa movimiento y terremoto (Soustelle 101). La relación es planteada desde las primeras líneas de la novela:

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

Desde el inicio el lector es ubicado en una frontera física y temporal, en un territorio al borde de la vida y la muerte, sin saber –y quizá sin importar– exactamente el lugar físico en donde está, porque pronto, vía Makina, comienza a desplazarse por un territorio. Está desde ese momento en movimiento:

Vas a cruzar, repitió el señor Q, y ahora sonaba a orden, Vas a cruzar y vas a mojarte y vas a rifártela contra gente cabrona; te desesperarás, cómo no, verás maravillas y al final encontrarás a tu hermano, y aunque estés triste llegarás a donde debes llegar (Herrera *Señales* 22).

Sin importar el misterio por resolver –pese a que Makina debe encontrar a su hermano y el lector no tiene noticias del éxito de la tarea hasta el encuentro cerca del final, “Ninguno de los dos reconoció de inmediato al espectro que tenía enfrente” (96)–, el lector está al borde junto con los personajes. Ese estar al borde, en la frontera, es una constante en las novelas que igual vale para la frontera entre dos espacios que para la frontera del lenguaje. Las evocaciones son constantes y no pueden ser atribuidas a un mero efecto o casualidad, sino a un acto producto de la voluntad de los escritores, a una motivación emanada de los acontecimientos que tienen lugar en fronteras del planeta, sin importar la ubicación geográfica ni la época exactas, pero sí con descripciones de la naturaleza del ambiente y del paisaje.

En *Borders/La frontera: The New Mestiza*, Gloria Anzaldúa (2016) define el espacio fronterizo como “un lugar vago e indefinido creado por el residuo emocional de una linde contra natura” (42), en constante transición y cuyos habitantes son

los prohibidos y los *baneados* [...] los *atravesados*: los bizcos, los perversos, los *queer*, los problemáticos, los chuchos, los callejeros, los mulatos, los de raza mezclada, los medios muertos: en resumen, quienes cruzan, quienes pasan por encima o atraviesan los confines de lo ‘normal’ (42).<sup>81</sup>

También los proscritos y los parias. Y podemos pensar en ese espacio fronterizo como cronotopo de los textos; asimismo como un tiempo en el que esos *atravesados* son

---

<sup>81</sup> Cursivas en el original.

vetados y borrados. Los ejemplos propuestos es este corpus rebasan los existentes, pues hay más textos en la literatura mexicana contemporánea con similar voluntad y dirección.<sup>82</sup> El *Desierto sonoro* de Valeria Luiselli (2019) es uno de ellos. En la duodécima parte de “Elegías para los niños perdidos” dice:

Se extiende en torno a ellos el *desierto amplio e inmutable*, mientras el tren avanza *en dirección poniente*, en paralelo *al largo muro metálico*. El *sol se asoma* a lo lejos, al oriente, *detrás de una cordillera*: una masa enorme de azul y púrpura, sus contornos como brochazos tentativos. Van callados, los seis niños, más callados que de costumbre. Los seis encerrados en sus miedos.<sup>83</sup>

En *Las tierras* (2015), de Monge, se encuentran, al inicio y al final y como marcas de circularidad, las borraduras del tiempo y el espacio, y la naturaleza regula el ritmo y el tono a través de sus ciclos y animales: “También sucede por el día, pero esta vez es por la noche” (13), “[...] también sucede por la noche, pero esta vez es por el día” (341). Existe una cuestión cíclica, repetitiva, mortal e irremediable, marcada por ese paisaje natural, en ocasiones cómplice de los acontecimientos, que “[...] no permite advertir nada a los que vienen de muy lejos: ni los cerros que hace tiempo atravesaron ni la selva” (15), y poco

---

<sup>82</sup> En el plano de la no ficción (no lo llamo testimonio porque los textos son intervenidos), Luiselli publicó *Los niños perdidos. (Un ensayo en cuarenta preguntas)* (Sexto Piso, 2016) y Juan Pablo Villalobos *Yo tuve un sueño. El viaje de los niños centroamericanos a Estados Unidos* (Anagrama, 2018), con testimonios a partir de las experiencias de los autores en la Corte Federal de Inmigración de Nueva York y Los Ángeles. Ambos escritores incluyen una nota de agradecimientos a las diversas organizaciones que trabajan en pro de los derechos de los niños migrantes y de las que recibieron apoyo. El libro de Villalobos ofrece otros paratextos: al inicio, un mapa que muestra el sur de Estados Unidos, México y cuatro países centroamericanos: Belice, Guatemala, Honduras y El Salvador, y una advertencia sobre el tipo de texto que el lector tiene en sus manos; al final, una pequeña biografía de cada protagonista entrevistado, con nombres modificados, y un glosario que aclara palabras usadas por ellos mismos. En los dos textos los espacios físicos y los momentos en que los acontecimientos narrados tienen lugar son fundamentales.

<sup>83</sup> Énfasis mío.

después [...] sus oídos, aguzados hace nada, oyen entonces los sonidos que la selva exhala en su hora negra: suenan los gritos de los monos aulladores, en el arroyo cantan los anuros, chillan en el aire los murciélagos y zumban las chicharras escondidas en la hierba (Monge *Las tierras* 16). Y el tiempo es en verdad circular y si bien los inicios son perceptibles – pautado por la temporada de huracanes descrita en la novela de Melchor, por ejemplo– no auguran novedades ni esperanza porque no existe una oportunidad desde cero. Los personajes se ven en la necesidad de “construir” con los restos de las desgracias, encima de estas. El ciclo no es un “borrón y cuenta nueva” y los personajes (tanto como las novelas mismas) deben cargar con lo que queda del pasado, con la naturaleza del territorio, como se ve en estos dos ejemplos de Melchor (2017):

[...] días previos al deslave del año setenta y ocho, cuando el *huracán* azotó contra la costa con furia y encono y *relámpagos* estentóreos tupieron de *agua* el cielo durante días enteros, anegando los campos y pudriéndolo todo, ahogando a los animales que pasmados por el *viento* y los *truenos* no pudieron salir a tiempo de los corrales y hasta a aquellos niños que nadie alcanzó a tomar en brazos cuando el *cerro se desgajó* y se vino abajo con un fragor de *rocas* y *encinos desenraizados* y *un lodo negro* que arrasó con todo hasta derramarse sobre la costa y convirtió en camposanto tres cuartas partes del poblado ante los ojos enrojecidos por el llanto de los que sobrevivieron, nomás porque alcanzaron a cogerse de las *ramas de los mangos*, cuando el agua se fue sobre ellos y aguantaron días ahí, *abrazados a las copas*, hasta que los soldados los sacaron a bordo de lanchas, una vez que el *meteoro* se disipó tras internarse *en la sierra* y *el sol volvió a brillar por entre las nubes plomizas* y *la tierra comenzó a endurecerse de nuevo* (*Temporada* 24).<sup>84</sup>

---

<sup>84</sup> Énfasis mío.



Dicen que el calor está volviendo loca a la gente, que cómo es posible que a estas alturas de mayo no haya llovido una sola gota. Que la temporada de huracanes se viene fuerte. Que las malas vibras son las culpables de tanta desgracia: decapitados, descuartizados, encobijados, embolsados que aparecen en los recodos de los caminos o en fosas cavadas con prisa en los terrenos que rodean las comunidades. Muertos por balaceras y choques de auto y venganzas entre clanes de rancheros; violaciones, suicidios, crímenes pasionales como dicen los periodistas (*Temporada* 216-217).

En estos territorios los crímenes también son cíclicos, las muertes comienzan y paran, comienzan, descansan y vuelven de nuevo, hay una “temporada” en que sucede, sea movida por la naturaleza o por los humanos.

En el caso de *La fila* (2015), de Ortuño, el giro que hace el autor está delimitado por la relación que la palabra “sur” establece respecto de la naturaleza y el territorio designado. Las connotaciones de ese sur –que abarca más de Santa Rita, pueblo donde se desarrolla la mayoría de los acontecimientos–, llega a designar el lugar donde no hay más ley sino la de los poderosos, por donde los migrantes deben pasar para llegar a Estados Unidos. Las muertes en ese sur-sureste (el sur de México, pero también un sur más allá, el de Centroamérica) no son provocadas por la naturaleza sino por esas prácticas que se han vuelto naturales en el territorio, cuyos lugareños se han vuelto cómplices ante la imposibilidad de escape, siendo ellos mismos víctimas de coerción. Porque aquí nadie se salva.

En los escenarios planteados es perceptible una rentabilidad exigida a los cuerpos, y la realidad es tan precaria que los que no son capaces de producir réditos al sistema son excluidos. Entre estos (los *baneados*, para Anzaldúa) se cuentan a los inmigrantes, quienes

además son señalados “culpables, irresponsables y sospechosos. O, en el mejor de los casos, como personas con mala suerte” (Valverde Gefaell 25). Aunque presentado de forma individual, si se logran establecer las conexiones, pronto es posible descubrir que es resultado de un fenómeno mayor llamado neoliberalismo (Valverde Gefaell 26). Esa rentabilidad de los cuerpos no solo se encuentra sino marca el tono, de inicio a fin, de *Temporada* (Melchor 2017). Los pobres, los miserables, los *queer* son prescindibles. En vida, el cuerpo de Bruja vale en la medida en que produce algo –placer o dinero–, y muerta ya, vale en la medida en que ya no estorba para encontrar su tesoro,

[...] puras pinches porquerías que los abusadores aquellos pisoteaban y rompían en su intento por abrir la puerta del cuarto de la planta de arriba [...] de tal forma que solo la masa y la fuerza de los siete uniformados [...] incluyendo los ciento treinta kilos del comandante Rigorito, lograron finalmente vencer, el mismo día que el cadáver de la pobre Bruja apareció flotando en el canal de riego del Ingenio (32).

[E]llos, carajo, que se cogían a todo lo que se moviera y que incluso transaban con las locas a cambio de dinero, dinero para comprar alcohol y drogas pero a veces también por puro desmadre, por el gusto de cogerse a los putos que bajaban en oleadas a Villa durante las fiestas carnestolendas (176)

Dicen que muchos se metieron a esa casa a buscar el tesoro después de su muerte. Que nomás se enteraron de quién era el cuerpo que apareció flotando en el canal de riego para lanzarse con palas y picos y marros con los que partieron el suelo y las paredes y cavaron verdaderas trincheras, buscando puertas falsas, cámaras secretas. Los hombres de Rigorito fueron los primeros [...] (215).

La imposibilidad de escape se repite en *Las tierras* –a la que regreso más adelante– y como presagio desde el título en *El cielo*. En el caso de esta última, la naturaleza que atraviesa la novela es toda árida: el cielo, el terreno y las relaciones están marcadas por la inviabilidad del nacimiento a causa de la aridez de un lugar donde obviamente nada puede crecer, pese a la esperanza del protagonista que desde la primera página cree su suerte cambiada: “acá quedan el coraje, el odio y la tristeza y allá aguardan la esperanza y el consuelo” (Monge *El cielo* 13). En ocasiones esa aridez de oportunidades es con obviedad (re)presentada por el desierto:

Luego vio a lo lejos y *debajo del árbol* a una mujer embarazada. Vio su vientre antes que sus piernas o su rostro o la cabellera y vio que reposaba *a la sombra de un árbol*. Y pensó que ése era un buen augurio si alguno: un país donde una que anda de cría *camina por el desierto* y se echa a dejar que éste le crezca sin ocuparse de nada más. Pero conforme se acercaban discernió los rasgos de la gente, que no era mujer, ni era la suya panza de embarazada; *era un pobre infeliz hinchado de putrefacción al que los zopilotes ya le habían comido los ojos y la lengua* (Herrera *Señales* 47-48).<sup>85</sup>

No obstante, en ocasiones tiene tintes de un exceso de naturaleza, un exceso de vida de los animales de la selva, donde la naturaleza tiene posibilidad de perpetuarse y proliferar gracias a la muerte humana, como en *Las tierras* (Monge 2015) donde los buitres aparecen a lo lejos y se convierten en remolino (47), “se alimentan de los cuerpos

---

<sup>85</sup> Énfasis mío.

de los caídos” (146), y los hombres no tienen más que contemplar “la danza que escenifican tres mil mirlos en el cielo” (312).

Lo sobrenatural también se hace presente. Aparece una constante en el texto: signos, símbolos, señales sobrenaturales relacionadas todas con el entorno, el comportamiento de seres vivos (humanos incluidos) que lanzan signos para constatar presentimientos, vaticinando desastres y cambios. Hay algo que los protagonistas intuyen pero a lo que deciden no hacer caso, quizá porque se encuentran impedidos para emprender cualquier acción. Se trata de instantes que pasan, corazonadas, un instinto de supervivencia que, sin embargo, no es suficiente en un ambiente lleno de maleza y maldad. Si bien en *Temporada* existe un halo sobrenatural, a medida que el texto avanza se constata que son intentos de los lugareños por explicar la violencia o ciertos acontecimientos relacionados, algunos orígenes, incomprensibles para los personajes pero develados al lector. Aquí, el cronotopo de la naturaleza contribuye ello e impone no solo el ritmo (marca la rapidez o la lentitud, y la temporalidad) sino el ambiente y hasta la energía. La naturaleza es lo que marca la diferencia del tiempo-espacio entre *Temporada* y *Las tierras*, que impone el sopor y la humedad con su selva, y *Señales* y *El cielo*, que impone la sed y el agotamiento de los personajes con su desierto.

En *Señales*, las pertenencias que los viajeros llevan consigo, sobre todo la ropa, es definida por esa naturaleza, en este caso proyectada en el paisaje y en el clima. “Chamarras. Los que se iban cargaban chamarras porque les habían dicho que allá si algo había era hielo, aunque el viaje lo plagaran desiertos.” (Herrera *Señales* 56), aunque también incluyan amuletos, cartas, violines huapangueros o arpas jaraneras que revelan el

territorio de origen.<sup>86</sup> La naturaleza del territorio define, a su vez, el paso del tiempo. La protagonista mira a través del cristal y observa –porque sabe– “lo que había ahí, sus colores, la penuria y la opulencia, los recuerdos vagos de un tiempo menos cínico, los pueblos vaciados de hombres (35). Es en relación (en interacción) con la naturaleza que se va descubriendo este cronotopo y que le permite al autor crear la imagen.<sup>87</sup>

En el caso de *La transmigración*, si bien la historia de la novela es desarrollada a partir de la recuperación de los cuerpos de los jóvenes desaparecidos, se distingue una especie de (sub)cronotopo del umbral. Bajtín (1989) dice que se trata de un cronotopo “impregnado de una gran intensidad emotivo-colaborativa [...] asociado al motivo del encuentro, pero [cuyo] principal complemento es el cronotopo de la *crisis y la ruptura vital*” (399), de sentido metafórico y simbólico. Y se subsume este cronotopo al de la naturaleza, porque en el corpus suele estar asociado a ella, esto es, en la medida en que la naturaleza está presente, el umbral también lo está. Es un halo que atraviesa cada texto y difícilmente puede separarse de lo natural, sin que convierta al texto en un paisaje pre o postapocalíptico, porque el apocalipsis se desarrolla en ese momento. El apocalipsis son los textos y es transversal a la obra; el apocalipsis está en el umbral. En esto, sigo el trabajo

---

<sup>86</sup> El son huasteco, ritmo que incluye como instrumento el violín huapanguero, es propio de la región huasteca, de la que toma su nombre, esto comprende estados del golfo de México y del centro (sin alcanzar el Pacífico): Tamaulipas, Veracruz, Puebla, Hidalgo, San Luis Potosí, Querétaro y Guanajuato. Hay que notar, sin embargo, que también existe el huapango nortero y el de mariachi.

<sup>87</sup> A propósito de la más reciente novela de Fernanda Melchor, *Páradais* (Literatura Random House, 2021), sería interesante explorar una lectura naturalista que incluyera, además de *Temporada de huracanes*, *Falsa liebre* (Almadía, 2013), como heredera de Federico Gamboa, en tanto mexicano, pero también de Rómulo Gallegos –con su novela realista– y hasta José Eustasio Rivera –novela “de la tierra”–, con las justas adecuaciones. Pienso en ello precisamente a través del cronotopo de la naturaleza, pues la concepción del tiempo y el espacio en sus producciones literarias son fundamentales para el desarrollo del argumento. Es una veta que puede ser explorada en otras investigaciones.

de Melvin Campos Ocampo en la propuesta del cronotopo del umbral como preámbulo a una crisis (2006), desde la que analiza el cuento “Semejante a la noche”, de Alejo Carpentier.

En *La transmigración* existe ya una epidemia –que, para efectos prácticos, se puede leer dentro del mismo cronotopo de la naturaleza si la epidemia es leída en tanto regulador del orden natural–, pero no es ella sino el inicio de la catástrofe, acaso la etapa previa a la ruptura vital. Se ve en la obra cómo se trastocan las relaciones sociales a medida que avanza la epidemia, sin embargo, el autor ocupa el umbral para ofrecer la esperanza de cierto comienzo, una esperanza que lejos de terminar con la muerte, se nutre de ella. Esta hipótesis, al menos en el caso de Herrera y que no se encuentra exclusivamente en *Señales*, se alimenta de la creencia mexicana respecto del Mictlán, un lugar que puede ser fin pero también comienzo de ciclos. Desde este mito, por ser cíclica, la naturaleza impondría orden, lo que se traduciría en una renovación de las cosas.

Eduardo Matos Moctezuma (2010) y Christian Duverger (Matos Moctezuma 2010) ofrecen dos explicaciones atractivas sobre el significado del Mictlán y la muerte en los mexicas, no como fin definitivo. Es necesario aclarar que el Mictlán es el lugar de los muertos o el inframundo –no un infierno propiamente tal, acorde con la creencia cristiana– al que el difunto baja y en el cual empleará cuatro años en los cuales deberá pasar nueve etapas antes de llegar al lugar definitivo. Aun cuando los estudiosos carecen de consenso en las interpretaciones, tanto por el *Códice Vaticano A* como por los textos de Fray Bernardino de Sahagún, se sabe que al Mictlán bajaban los muertos por enfermedades no asociadas al agua, los ajusticiados por algún delito, accidentes o vejez, tanto de la nobleza

como del pueblo, además de esclavos. Era un lugar “oscuro, sin luz ni ventanas [...] del que no se volvería a salir. Pero fungía también como matriz regeneradora” (s.p.). Matos Moctezuma sostiene que las etapas del Mictlán se asocian tanto a la muerte como al nacimiento porque son nueve las detenciones menstruales (alrededor de 260 días, que corresponden al calendario lunar) que hay cuando un individuo está por nacer. Es decir, una vez embarazada, la mujer sufre nueve detenciones después de las cuales nace el niño. Lo que indica la proximidad del nacimiento es la salida del líquido amniótico de la matriz, esto es, una corriente de agua. Una vez nacido, el niño habita la tierra hasta el momento de su muerte, tras la cual deberá emprender el camino de retorno a la matriz universal, desde donde deberá pasar ocho etapas para llegar hasta el noveno lugar, el Mictlán, que no es sino la matriz. Duverger, en cambio, considera que llegar al Mictlán no es un descenso vertical, sino un regreso por debajo de la tierra hacia el norte, el Mictlampa; esto es, una regresión a los orígenes nómadas de los mexicas:

Los difuntos, como al morir vuelven al estado nómada, necesariamente tienen que padecer las penas propias del estado migratorio. Dicho de otra manera, cada individuo al morir debe revivir las pruebas por las que tuvieron que pasar sus antepasados durante la peregrinación histórica. El mundo de los muertos es, pues, un doble y oscuro subterráneo del mundo de los vivos, pero es un reflejo anacrónico, que remite a los tiempos históricos. (Cit. en Matos Moctezuma s.p.).

Sin importar la interpretación que se tome, se trata de un regreso a los orígenes. Y Matos Moctezuma reafirma su hipótesis en la similitud con otras culturas en las que, como

dice Mircea Eliade en *Muerte e iniciaciones místicas*, existe una relación entre muerte, iniciación y *regressus ad uterum*.

En *Temporada*, la extraordinaria fuerza natural que podría abrir la posibilidad de un nuevo comienzo no brinda ninguna esperanza, la dilapida. La temporada de huracanes, habitual de sí, lejos de traducirse en la oportunidad de reconstrucción, se revela una especie de bucle, eterno umbral, en el que nada cambia. De hecho, tras el huracán descrito que acaba con el pueblo, la bruja sigue siendo (la) bruja, aunque más empobrecida; las pasiones humanas continúan, aunque exacerbadas, igual que los impulsos; la pobreza, la marginación y el desasosiego solo se sienten más hondos. Melchor ofrece aquí más bien una reminiscencia al relato diluviano bíblico, tras el cual las generaciones posteriores cometieron los mismos pecados que precedieron el desastre:

[...] días previos al deslave del año setenta y ocho, cuando el huracán azotó contra la costa con furia y encono y relámpagos estentóreos tupieron de agua el cielo durante días enteros, anegando los campos y pudriéndolo todo, ahogando a los animales que pasmados por el viento y los truenos no pudieron salir a tiempo de los corrales y hasta a aquellos niños que nadie alcanzó a tomar en brazos cuando el cerro se desgajó y se vino abajo con un fragor de rocas y encinos desenraizados y un lodo negro que arrasó con todo hasta derramarse sobre la costa y convirtió en camposanto tres cuartas partes del poblado ante los ojos enrojecidos por el llanto de los que sobrevivieron, nomás porque alcanzaron a cogerse de las ramas de los mangos, cuando el agua se fue sobre ellos y aguantaron días ahí, abrazados a las copas, hasta que los soldados los sacaron a bordo de lanchas, una vez que el meteoro se disipó tras internarse en la sierra y el sol volvió a brillar por entre las nubes plomizas y la tierra comenzó a endurecerse de nuevo [...]" (Melchor *Temporada* 24)



Es esa una especie de sociedad-Sísifo en la que nada cambia, peor aún, de la que no hay escapatoria, sin importar los esfuerzos de los personajes, tal como ilustran los casos siguientes. 1) Luismi decide robar las posesiones de la bruja porque desea salir de ese infierno, aun cuando su móvil es la venganza más que la huida; 2) Brando, un acomplejado y adicto a la pornografía obsesionado con salir del “pueblo apestoso, lleno de chotos” (158) y con “matar y huir” (192) de ellos, pero también de su madre crédula; y 3) Norma, quien cuando acumula coraje para huir de su madre y su padrastro violador termina en La Matosa, con Luismi como único refugio y las consecuencias de haberse juntado con él. Los dos primeros nunca dejan el pueblo porque son encarcelados (y golpeados) por el homicidio de la bruja; y Norma sale de su infierno en el norte, para llegar al del sur. Los tres permanecen condenados y ninguno alcanza la muerte, que podría ser la salida efectiva de ese umbral. Pero hay otro (sub)cronotopo, el del camino. *Señales* puede leerse como un camino en sí, que también se adecua a la creencia mexicana. El texto es el recorrido, el trayecto que delimita la transformación de la protagonista, el paso del tiempo y la aprehensión del territorio que pisa. Para Makina los territorios que pisa son transitorios, o eso cree ella misma. De ahí su reticencia a dejar huella en ciertos sitios, el Gran Chilango, por ejemplo, donde “plantaba el pie suavcito” (Herrera, *Señales* 27). Porque cree que lo suyo es un viaje de ida y vuelta, un viaje con retorno tras completar la tarea, de ahí que su morral no esté “atascado[s] de tiempo” (Herrera, *Señales* 55), a diferencia de otros viajeros, hasta que se da cuenta, “aliviada de afectos” (Herrera, *Señales* 116) aun cuando no entienda ese nuevo lugar, que su viaje no tiene retorno. Por ello es por lo que debe

continuar en el camino. Incluso cuando está por cruzar la frontera de agua y que está a punto de ahogarse, es la vista fija en el camino lo que la salva:

No supo cuánto tiempo se debatió confusamente, hasta que el pánico se le pasó e intuyó que daba lo mismo hacia dónde o a qué velocidad se dirigía, que finalmente llegaría a donde debiera llegar. Sonrió. Se sintió sonreír. Ahí fue cuando el sonido del agua rompiéndose sustituyó al silencio verde (Herrera, *Señales* 43).

Lo trascendente del camino es lo que sucede en él, pero también los despojos tanto de la protagonista como del propio autor respecto del lenguaje. Herrera se va despojando de muchos elementos de la lengua hasta quedar lo esencial, las ruinas acaso, los despojos de la cultura de Makina, tal como esa cultura de la que procede. Lo hace a través de frases cortas y precisas, tal como la personalidad de Makina, que calla cuando debe hacerlo y habla cuando es preciso, “Una no hurga debajo de las enaguas de los demás [...] Una es la puerta, no la que cruza la puerta” (19). Si el final del camino de Makina es interpretado desde la creencia prehispánica como su descenso al Mictlán, puede considerarse simplemente un estadio más. A diferencia del resto del corpus, alberga mayor esperanza, pues la cosmovisión mexicana del tiempo y el espacio permite pensar en la posibilidad del renacimiento y del regreso a la tierra. Es en esa línea que Herrera entreteje nociones de migración, frontera e identidad que, si en *La transmigración* es menos evidente, también lo sugiere desde el título.

*La fila*, por su parte, se inscribe también en los dos (sub)cronotopos del umbral y del camino, en tanto también el texto es, por un lado, el camino que sigue Irma hacia la

verdad, para el que literalmente se pone rumbo a otra ciudad a fin de investigar; por el otro, el camino de los inmigrantes centroamericanos en marcha rumbo al norte para cruzar la frontera de México con Estados Unidos. Si bien Ortuño no destina mucho espacio a la descripción del territorio, y cuando lo hace es hacia el final, el texto sitúa al lector en una franja de “desfiladeros, arboledas, selva rodeada de otra selva” (s.p.), con lo que desarticula la idea tradicional y uniforme del territorio fronterizo en tanto desierto. El texto imprime que la muerte de los migrantes comienza desde el territorio mexicano sur, donde pierden sus posesiones, nombres y dignidad; es ahí que comienza el periplo del viaje y de la crisis.

El panorama se agudiza en *La transmigración*. Este texto es la crisis en sí, la catástrofe que también está sucediendo en el texto; no es un escenario postapocalíptico sino apenas su inicio. El texto se ubica en el umbral de la catástrofe, de un vacío que está por tragarse todo, aunque el fenómeno carezca de nombre aún. Las palabras del Alfaqeeque son pertinentes y a la vez lanzan un guiño al saber prehispánico, al linaje maya:

¿Qué nombre se le da a lo que no existe y que precisamente por eso existe? Capos de capos, los que habían inventado el cero, pensó, le habían dado nombre a aquello y hasta lo habían metido en una fila de números, como si pudiera quedarse ahí, obediente. Pero cada tanto, como en ese momento frente a la Muñe, el cero se levantaba y se tragaba todo (125).

El drama de un país es aquí transformado en un drama verbal que recurre al linaje en busca de explicación. Y el origen de personajes ayuda de manera parcial, parece que

hubo, en efecto, una época anterior donde las cosas no eran como el presente del texto, pero lo cierto es que no les alcanza para recordar la génesis de un estado social en descomposición, Lo que hay es su descripción. Herrera atiende el origen del conflicto, la muerte de dos hijos de familias rivales con una deuda pendiente desde hacía muchos años. Pero eso es solo la superficie porque, a lo largo del texto, hay diseminadas muestras del resquebrajamiento de una sociedad. En el recorrido de los personajes por las calles, se encuentran con muchos muertos, varios de ellos en cortejos fúnebres –resultado de la epidemia–, pero otros parecen salidos de la nada (53, 83) o, peor aún, hay algunos como “el hijuelachingada conductor de una camioneta” (101) que le cierra el paso al Alfaqueque, en busca de cuerpos, porque le falta uno. De hecho, no hay personaje que no cargue con sus propios muertos, unos más ligeros que otros. Como si el letrero de una farmacia con que se topa el Alfaqueque fuera más bien una descripción de la ciudad: “cerrado por duelo”. *La transmigración* es, entonces, el texto producido por un país cerrado por duelo. Herrera parece dibujar un país con gente “como dormida de sueño verdadero” (90), donde tanto de día como de noche, todo es una eterna duermevela. Es la particular narración del apocalipsis en una ciudad “desierta y achicada” existe pues saqueo, miedo, gente contagiando a propósito, ningún caminante en las calles y tantos muertos que el protagonista se pregunta por quién será capaz de enterrarlos, para responder él mismo la pregunta, aunque en otro pasaje: las madres. “Algunas madres salen a buscar a sus hijos, otras se quedan en casa, suceda lo que suceda, para asegurarse de que su hijo tenga un lugar listo cuando lo lleven de regreso” (128). La idea de una madre incansable en busca de su hijo es recurrente. Es –parece ser– una mujer la única capaz de

una lealtad que alcance hasta la muerte. Con todo, parece que la clave del texto está en la profesión del Alfaqueque: “Su bronca se la arreglamos aquí entre nos, el secreto ése lo guardamos aquí entre nos, la multa la rebajamos aquí entre nos, la coartada la inventamos aquí entre nos; la transa es providencia. Eso sabía, mermar verdades de piedra” (99), porque ni siquiera el susto de la epidemia (no la epidemia propagada por un mosquito egipcio sino la de muertos) es suficiente para que algunos gestos prendan, para que algunas costumbres echen raíces, la compasión, por ejemplo. Y si bien Herrera nunca le llama compasión, además del perro negro –la conciencia de la vida y la muerte– que acompaña al Alfaqueque, parece que es la palabra propicia para mover a las personas a hacer algo por los muertos, sean o no propios; es el acto que precede al diálogo entre un vivo frente al cuerpo. Más que casualidad, parece este un recurso de Herrera y Melchor para solidarizarse, sentir y acompañar a los muertos. En *La transmigración* es el Alfaqueque quien “pensó en la Muñe, sola y herida, enfriándose en esa casa sin que nadie le platicara” (68); en *Temporada*, es el Abuelo el único preocupado de limpiar, hablar con los retazos de gente, para explicarles cosas y consolarlos, para que dejaran de temer y porque así “dejaban de chingar a los vivos” (221); era el único encargado de indicarles la salida de este agujero. Si en *Señales* y en *La transmigración* el guía es un perro, Melchor recurre a un viejo para guiar el camino de los difuntos, prometiéndoles que su sufrimiento no tardará en disiparse. Si acaso hay algo parecido a la esperanza en *Temporada* es esa salida del agujero que es la muerte, porque en la sociedad de este lado no hay lazos perdurables y lo único que importa es la transacción, aquello que los cuerpos puedan ofrecer. Con todo, la autora no se compadece de los personajes, no los presenta como pobres diablos ni víctimas

cándidas, sino como sobrevivientes. Aun cuando es probable que la historia de Norma sea la más cercana a la de una víctima (¿acaso la norma de ciertas familias y sociedades –de ciertas mujeres–, es crecer así, violadas, violentadas, nulificadas, determinadas?), Melchor no los compadece ni tampoco hace de sus historias una apología de la violencia. Las escenas de las violaciones (Norma, Bruja Vieja, la bruja) son signos de una sociedad patriarcal que ha alimentado hombres que piensan que las mujeres disfrutan, “por eso grita[n]”. Existe un solo personaje femenino que controla su sexualidad sin remordimientos. Se trata de Leticia, la mujer de un petrolero que “todo el día estaba sola y se aburría horrores [...] Ella le rogaba, entre gemidos, que le tirara del cabello, que le estrujara las nalgas [...]” (174). Es ella la coartada de Brando, la que nunca se preocupa sino de gozar. Brando, en la negación de su sexualidad, es uno de los personajes a través de los que la novela cuestiona el modelo de masculinidad construido por una sociedad patriarcal heteronormativa. Nunca entiende por qué mientras los demás se cogían todo lo que se movía y transaban con las locas, él era cuestionado. Y en eso se debate hasta que se enamora de Luismi (al punto de odiarlo por eso mismo) y hasta que después se revela pedófilo. La problemática descrita con Brando es la de la masculinidad. Sin modelo paterno con una madre dependiente, anclada a la esperanza de un hombre que la abandonó, pazguata, fanática religiosa que no hace nada.

Con los señalamientos anteriores resulta evidente que estos textos pueden ser leídos desde un aparato teórico crítico feminista. Si bien no es la propuesta de esta investigación, sí es necesario apuntar la normatividad y el dominio sobre los cuerpos que los textos destacan, y que es el abordaje del siguiente apartado. Antes, sin embargo, una

conclusión sobre los cronotopos.

Dado que el cronotopo como categoría refiere la conexión de relaciones temporales y espaciales que determina la representación del hombre en los textos, ¿qué dicen estos disímiles cronotopos de los personajes que pueblan las páginas analizadas?

Cuando la vida desnuda queda expuesta a causa del sistema (la razón-mundo de Laval y Dardot) que estos textos representan, se observan seres (masculinos o femeninos) despojados de todo, incluso de un ánimo de vivir y de dignidad. Subsisten día a día, sin pensar en un futuro, porque cuando se atreven siquiera a imaginarlo, su *realidad* se encarga de devastar toda esperanza haciéndoles saber que para ellos no hay otro mundo posible. Lo que estos textos dejan al descubierto es una tensión entre el determinismo de la vida precaria que condena a los personajes y las formas de resistencia apenas imaginadas que logran oponer. Porque la violencia del neoliberalismo parece propiciar la paulatina degradación humana.

#### 4.1.2 Mundos normativos: cuerpos y dominios en necropolítica

La sociedad patriarcal representada en los textos muestra diversas caras, y tiene su más grande expresión no solo en la negación de descanso a los cuerpos sino en las violaciones, de mujeres, sobre todo, aunque también de hombres. Son textos que evaden lecturas cómodas. En *Las tierras arrasadas*, Monge no tiene que recurrir a la construcción

de personajes para relatar los infiernos de las mujeres, porque para ello se vale de los fragmentos testimoniales de migrantes. Tanto las voces masculinas como femeninas que sobreviven relatan:

*A dos de las mujeres las violaban diario. Parecían de trapo, las mujeres, a las que ellos ahí violaban. Y las mujercitas esas, a las que violaban una y otra vez y a cualquier hora, a mí me recordaban a mi hija (46).*<sup>88</sup>

Los varones, señala Nora Domínguez (2017), se erigen como una “fuerza arcaica y patriarcal que actúa sometiendo el cuerpo de la mujer como si se tratara de una posesión” (828). Y es cierto que la mayoría de esos cuerpos son femeninos, pero también existe un sometimiento y desdén por los cuerpos otros. Es clara la problematización del tema en Melchor con el personaje de la bruja. El trato que recibe de los varones, en particular de Brando, y de la policía una vez que encuentran su cadáver, exhibe su valor en tanto utilidad, no más. La misma fobia que Brando tiene hacia su temprana y supuesta homosexualidad –que con posterioridad se revela pedofilia y zoofilia. El cuerpo de la bruja y los de otras mujeres –Irma, Yein o La flaca en *La fila*, o las migrantes sin nombre de *Las tierras* o, ahí mismo, la posición de Estela frente al padre Nicho– están sometidos y no gozan de reconocimiento como sujetos. Hay un afán en los escritores por hacerlas sujeto que pasa por el lenguaje, y acaso es Herrera quien lo logra en *Makina*. Hay un afán de hablar femenino, desde su situación de imposibilidad, en concordancia con la

---

<sup>88</sup> Cursivas en el original.



heteronormatividad. Con esto último me refiero, primero, a la normatividad heterosexual que predomina, donde el hombre no solo es el opuesto de la mujer sino su superior; y, después, al proceso por el cual las instituciones y las políticas sociales refuerzan la idea o creencia de que los seres humanos están divididos en categorías distintas. De acuerdo con Monique Wittig (2001) en *La pensée straight*, la heteronormatividad es una construcción cultural que justifica el dominio entero de la dominación social fundada en la reproducción obligatoria para las mujeres y en la apropiación de dicha reproducción (64). Además, la heterosexualidad es un régimen político que contiene un pensamiento ideológico.

Francesca Gargallo (2007), por su parte, apunta que “la superioridad del hombre es una compleja construcción cultural que se absolutiza en todos los países dominados por la cultura que la produce” (24). De cierta forma, las mujeres de estos textos desafían el orden común de las cosas, aun cuando su modo de alcanzar libertad sea huyendo y convirtiéndose en migrantes o muriendo para alcanzar sepultura.

Según este esquema conceptual, señala Butler (2007), “una es mujer en la medida en que funciona como mujer en la estructura heterosexual dominante, y poner en tela de juicio la estructura posiblemente implique perder algo de nuestro sentido del lugar que ocupamos en el género” (12). La bruja de la novela de Melchor, por ejemplo, es compleja en sí porque es fruto de una violación, trauma con el que queda su madre y por el que somete al hijo a una condena –que debería corresponder a sus violadores–. Desde pequeño, la madre lo disfrazaba de mujer y pareciera que es esta práctica, además de la constante circulación de mujeres y las historias de sufrimiento en su casa, la explicación

de su travestismo y homosexualidad, que a su vez recuerda a la loca tradicional latinoamericana y a Manuela de *El lugar sin límites*, de José Donoso.

En *Viajes virales* (2012), Lina Meruane llama la atención sobre las características y diferencias entre el gay estadounidense y la loca latinoamericana: “La distancia económica entre el homosexual discreto y el otro, el *escandaloso* (palabra de [Reinaldo] Arenas), se inscribe en la dinámica global del privilegio y la privación, marca una distancia y el eventual abandono de la conciencia comunitaria” (56).<sup>89</sup> De hecho, la bruja es pobre y por eso también es rechazada, desplazada, no solamente es a causa de su homosexualidad o travestismo. Y quizá sea esa pobreza lo que la gente del pueblo rechaza aun cuando le confiera –por la casa que habita– una riqueza que se revela inexistente al cabo de cierto tiempo.

El caso de Romeo Fonseca en *La transmigración* presenta cierta singularidad, pues su familia no es pobre. La tara de este personaje es ser homosexual siendo hijo de quien es, hijo del Delfín Fonseca, uno de los dos patriarcas en el texto –patriarca, pero bastardo– que conserva la esperanza de su linaje en su Romeo, en alusión a *Romeo y Julieta* de Shakespeare. El panorama no puede ser más claro, pues Herrera presenta la epidemia que carcome su sociedad no solo como el virus transmitido por el mosquito *egipcio*,<sup>90</sup> (14) sino presenta a través de Romeo la otra epidemia, el olvido al que son sometidos los afeminados y los travestidos. Se podría hablar entonces de la doble epidemia desvelada, tal como nombra al fenómeno Meruane (2012), “la viral y la global” (57).

---

<sup>89</sup> Cursivas en el original.

<sup>90</sup> Cursivas en el original.

a) *Historización y configuración del dolor*

Uno de los textos más importantes y emblemáticos de la revolución mexicana, cuyo reconocimiento tardío incluso lo hace más interesante, es *Cartucho*, de Nellie Campobello. No me detendré en él sino para reiterar su carácter de inclasificable, en tanto género. *Cartucho* es lo que hoy se llamaría un híbrido. La operación de Campobello es sencilla: pone en juego un hecho histórico, lo suma a su memoria y lo relata a su modo. Esto es, un cruce de lo personal con lo histórico, tal como señala Jorge Aguilar Mora (Campobello 2016). No reproduce posiciones políticas ni rescata testimonios de guerra, sino que por alejarse de estos logra un cruce histórico y literario.<sup>91</sup> El mismo Aguilar Mora (Campobello) dice que “es quizás el libro más extraordinario donde se funden –sin solución de continuidad– la singularidad autobiográfica, el anonimato popular, la relación histórica, la transparencia literaria, la crónica familiar” (15).

Como se ve, el de Campobello es uno de los textos de la primera mitad del siglo XX capaz de trascender las barreras técnicas y estéticas de los géneros;<sup>92</sup> quizá orillada por el tema. Puede decirse que su intención es restituir la dignidad a un grupo de personas,

---

<sup>91</sup> La bibliografía que destaca la figura de Pancho Villa como héroe de la guerra civil en el norte de México es vasta, sin embargo, es sin duda posterior a la primera mitad del siglo XX. Su figura fue exaltada a partir de los 80. El antropólogo e historiador austriaco Friedrich Katz es quien más ha investigado el tema. Uno de sus libros de referencia es *The life and Times of Pancho Villa* (Stanford: Stanford University Press, 1998).

<sup>92</sup> La primera edición es de 1931.

los villistas, en su época tildados de bandidos.<sup>93</sup> Por su parte, *Las tierras* está construida con elementos, algunos más evidentes que otros, que hacen eco de la literatura universal y de la mexicana. Por el lado de la universal es evidente la conexión con la *Divina comedia*, presente mediante fragmentos que Monge reproduce fielmente, pero también con *Cien años de soledad*, por las variaciones de un mismo acontecimiento a lo largo de la historia. Asimismo, por el lado de la tradición mexicana, hay alusión al paisaje de *Pedro Páramo* sin olvidar la recurrencia de una sola escena a través de sus variaciones; también, por supuesto, a textos de Jesús Gardea o de la propia Nellie Campobello. Además, destaca un gesto del autor por “historizar”, pues si bien se trata de un texto literario definido como novela hay una cuestión con el género que traspasa lo literario (o la literariedad), ya que Monge reproduce fragmentos de testimonios de migrantes centroamericanos cuyas voces más que verosímiles son reales.

Dicho gesto devela la herramienta de que dispone el autor en la posmodernidad para dar cuenta de la miseria y la violencia en el territorio. Ya al inicio de este apartado aludo a las palabras de Noemi Voionmaa (2016) cuando plantea que en la tradición latinoamericana el texto memorialístico por excelencia es el testimonio, Y es que “registrar el máximo desgarramiento se volvió una necesidad apremiante” (Burucúa y Kwiatowski 14). Pero el registro compete a la escritura en general, creativa o no: a la historia, el periodismo (a través de la noticia, la crónica, el reportaje o el testimonio), la antropología o la sociología, incluso a la urbanística. Sin embargo, al hablar de literatura

---

<sup>93</sup> No es asunto menor, aunque no compete a este análisis, que Campobello quiera restituir el nombre de los villistas, en tanto autores como Julián Herbert en *La casa del dolor ajeno* (2017), a fuer de los acontecimientos, pone en entredicho las virtudes de los revolucionarios, no solo villistas.

se trata más que del registro pues no solamente representa o escenifica hechos, sino que “hace emerger lo tremendo” (Rojas 11), a través del lenguaje. Y es el lenguaje el que permitirá acaso tener acceso a la realidad, si bien nunca la agotará (Burucúa y Kwiatowski 16).

El estudio de las representaciones se revela como una vía de acceso privilegiada al análisis y al desvelamiento del modo en que operan las relaciones más extremas de fuerza y dominación social. Si Melchor se sirve de mitos y leyendas para explicar la violencia e incluso para ofrecer esperanza a la bruja asesinada, Herrera hurga en la cosmovisión prehispánica y, precisamente a través de ella, ofrece no solo esperanza sino dignidad a su protagonista. Así, ambos entablan diálogo con una tradición que no se reduce a la palabra escrita, sino que alcanza y explora la transmisión oral. Acuden a esta para buscar explicaciones de ciertos orígenes o destinos que dotan de significados distintos sus narraciones para luego regresar a la palabra escrita. Dos ilustraciones al respecto en Melchor; la primera, hacia el final del texto:

Dicen que en realidad nunca murió, porque las brujas nunca mueren tan fácil. Dicen que en el último momento, antes de que los muchachos aquellos la apuñalaran, alcanzó a lanzar un conjuro para convertirse en otra cosa: en un lagarto o en un conejo que corrió a refugiarse a lo más profundo del monte. O en el milano gigante que apareció en el cielo días después del asesinato: un animal enorme que volaba en círculos sobre los sembradíos y que luego se posaba sobre las ramas de los árboles a mirar con ojos colorados a la gente que pasaba debajo, como con ganas de abrir el pico y hablarles (Melchor *Temporada* 215).

Quizá a Melchor el recurso se le imponga ante la imposibilidad de explicaciones lógicas a la violencia que explora y puebla su mundo. Con todo, la suya es una redención más creíble o al menos más acorde con los mitos y leyendas paganos usados a lo largo del texto, continuando así una tradición oral que, a su vez, ofrece más esperanza a los olvidados a través de la transmigración del alma del personaje. ¿Acaso no es más esperanzadora esta especie de mutación que el cese total de una vida colmada de sufrimiento?

La segunda ilustración pertenece al capítulo V, donde Norma –quien huye de la permanente violación de su padrastro y violencia física y verbal de su madre– encuentra “tirado en la calle un librito de papel rústico con la portada de cartón rota, que se llamaba Cuentos de Hadas para Niños de Todas las Edades” (128), gracias al cual comprende el significado de “salir con [el] domingo siete”, frase que la madre pronuncia constantemente a modo de lección de vida que le servirá, se entiende, para no reproducir sus errores.

La alusión a cuentos populares transmitidos de generación en generación, de autor desconocido, transmitidos de boca en boca y desde tiempos casi inmemoriales, es el conducto que la autora elige para mostrar al personaje de Norma el significado de la advertencia de su madre. Se trata, sin duda, de una de las frases más violentas en el violento universo del texto. Tanto la advertencia como el librito de cuentos apelan a la ya mencionada tradición oral, pero también modos de decir, a esa oralidad que la escritora (re)produce en el texto entero.

La inserción de esta historia funciona, a la vez, como pausa en la lectura y como transparente conexión con las creencias populares de donde emanan frases y dichos

cargados de moralejas, como las de la madre: “[...] y se dispuso a leer completito el cuento aquel de los dos compadres jorobados, porque así se llamaba la historia, y que trataba de un jorobado que una tarde se perdía en el bosque cercano a su casa [...]” (128). Uno de los jorobados, miedoso pero de buen oído y mejores intenciones, escucha la canción interpretada por las brujas del aquelarre en aquel bosque y la mejora. En agradecimiento, las brujas regalan una olla de oro y desaparecen la joroba del hombrecillo, quien corre con su vecino para mostrarle el milagro. Este va de inmediato al bosque pero, “ruin y envidioso” (130), estropea la canción de las brujas cuando grita:

¡DOMINGO SIETE! [las brujas] hicieron aparecer la joroba que le habían quitado al primer hombre, y como castigo por su imprudencia y su codicia se la pusieron *en la barriga* [...] *haciéndolo lucir preñado*, y fue entonces cuando Norma al fin comprendió que había sido una tonta al pensar que el fatídico domingo siete era la sangre que cada mes le manchaba los fondillos de los calzones, porque era obvio que se refería más bien a lo que sucedía cuando la sangre aquella dejaba de manar (131).<sup>94</sup>

Al parecer, la constante indagación en lo popular –la brujería incluida– es signo de una necesidad de creer en algo extraordinario, en algo ajeno que sirve para describir tanto el origen como una posible salida o fin a la maldad y la injusticia. “La Matosa” es un pueblo donde no hay justicia, y qué justicia va a haber si es la imagen de lo primitivo, cuyos hechos violentos o fuera de la norma –la desviación sexual, por ejemplo–, encuentran explicación en la hechicería. A la narración extraordinaria le subyace un texto

---

<sup>94</sup> Mayúsculas en el original; énfasis mío.

que solo el lector conoce, y es que él sí se entera que la naturaleza es causante de la violencia de los huracanes mas no de los homicidios, las violaciones o los degüellos. Es en la búsqueda por las formas de contar que Melchor encuentra en *A sangre fría*, de Truman Capote, parte de su linaje,<sup>95</sup> ya que de cierta forma el texto íntegro se encarga de interrogar a los personajes sobre el origen violento de ese universo, sobre lo que habita en las cabezas de los personajes, movidos a esa violencia y, también, sobre cómo se explica la sucesión de acontecimientos.

En el caso de Herrera hay un gesto de actualización en *Señales de La región más transparente* de Carlos Fuentes. Se trata de un pasaje de fácil reconocimiento. En ambas narraciones el centro está en el regreso a la casa paterna de un personaje masculino que, tras su viaje, necesita justificar y hacer valer, a través de un objeto concreto, no el aprendizaje –si lo hubiera– sino el dinero ganado y acaso la superioridad moral de una especie de *self-made man* y la hombría tras la experiencia. En ambos, la parodia es seguida de una vergüenza ajena, que en el caso de Herrera es exacerbada por la protagonista femenina cuya contraparte deseó, instantes antes, ridiculizarla. A continuación, ambos fragmentos, el de Fuentes seguido del de Herrera:

‘[...] Y para ti, viejecita: mira nomás, para que ya no trabajes tanto.’ ‘¿Y qué clase de chingaderita es esa, hijo?’ ‘Ahoritita te enseño. Oigan, ¿y Fidelio?’ ‘Anda de chamba, Gabriel, en casa de unos apretados. Pero explica este chisme’. ‘Mira: el frasquito lo pones encima de la cosa blanca; luego

---

<sup>95</sup> Aunque la autora refiere esto en varias entrevistas, la última rastreada aparece en *Deutsche Welle*, “‘Temporada de huracanes’, de Fernanda Melchor: realismo y pesadilla en México”, tras el premio por la traducción alemana en 2019. (<https://www.dw.com/es/temporada-de-huracanes-de-fernanda-melchor-realismo-y-pesadilla-en-méxico/a-49267872>)



metes ahí los frijoles, o las zanahorias, o lo que quieras, y al rato está todo bien molido, solito, en vez de que lo hagas tú'. 'A ver, a ver'. 'No, viejecita, hay que enchufarlo, en la electricidad'. 'Pero si aquí no tenemos luz eléctrica, hijo'. 'Ah, caray. Pues ni modo, viejecita, así, como metate. Úsalo así. Qué remedio. ¡A ver, traigo filo! ¿Dónde andan las tortillas?'

Por nada se cambia la comidita mexicana, *pero el año entrante, otra vez, a jalarle pa'l norte, donde está el dinero, y el trabajo a la mano, y los five and ten, y la luz eléctrica.*<sup>96</sup> (Fuentes 57)

Uno de los primeros que la hizo gacha después de largarse volvió al Pueblo muy acá, muy uy uy uy, cargado de ropa y de relojes y de palabras nuevas que iba a saber decir en su teléfono nuevo. Se encargó de juntar en la centralita a todos los que traía ojiabiertos para darle una lección pública a Makina, como si ella lo hubiera chingado alguna vez, aunque según él sólo quería enseñárselo porque ella sabía de esas cosas. Sacó dos teléfonos celulares, le dio uno a su madre, Tenga, jefecita, nomás le aprieta este botón cuando escuche el tiiiirt y ya verá, sálgase aquí afuerita, y él blandió el otro. Le dio dos palmadas perdonavidas a Makina en el antebrazo y dijo Ni modo, chamaca, un día te tenías que quedar sin trabajo, observa y aprende. El sujeto apretó un botoncito y esperó el tut tut de la línea, pero ésta no llegó. Sonrió restándole importancia, No le aunque, dijo, En éstos ya no suena así. Y procedió a marcar el número del celular que su madre sostenía junto a su oído del otro lado de la pared. Se oyeron, eso sí, los tit tit tit cuando oprimía cada botón, y los ojiabiertos aguardaban con cara de bobos de fortuna que sucediera algo que sería lo que ya esperaban pero deseaban que fuera, quién sabe, como más espectacular, como raro. Pero luego de los tit tit siguió sólo un silencio especialmente pesado porque parecía que todos aguantaban la respiración para no estropear el prodigio. Y la madre seguía allá afuera, en realidad menos preocupada por lo que fuera que su hijo hacía que por la olla que había dejado en la lumbre, y aunque aún tenía el teléfono pegado al oído ya más bien le pedía a una vecina No sea malita, fíjese en mi guisado. Así hasta que el sujeto se le quedó mirando al teléfono como si de tanto mirarlo se fuera a componer. Makina se

---

<sup>96</sup> Cursivas y entrecorillados en el original.

esperó un ratito y luego le dijo: ¿Y no será que también te faltó comprar las torres? El sujeto se enrojeció de comprensión y de súbito él era el único ojiabierto de la localidad. Makina le dijo eso pero luego se sintió mal por cabulearlo, y le dio un beso en la mejilla y le dijo No se preocupe, chamaco, ya llegarán (Herrera *Señales* 48-50).

El fragmento de Herrera puede ser leído como homenaje a su linaje literario pero, sobre todo, en tanto metáfora de la perpetua condena de la suerte de los migrantes mexicanos. Por un lado, se hace gala de la candidez o puerilidad frente a la tecnología y otras bondades de mundos desarrollados y, por otro, de la necesidad de mostrar una (supuesta) superioridad ante los que quedan en el lugar de origen, ante los que no han dejado la cueva. En todo caso, como se ve, la condena reside en que lejos de conocimiento, lo que encuentra este tipo de personajes es un puñado de artefactos tecnológicos que de poco o nada sirven en el contexto mexicano, subdesarrollado y primitivo. Así pues, de nada sirve salir de la cueva. Y en esto radica el gesto mayor de Herrera, pues dota a Makina de dignidad y otras características que le bastan para tener acceso a ese conocimiento antes de salir de la cueva y que, sin duda, es lo que le ayuda a evitar vejaciones en su trayecto. Pareciera también que se trata de la representación de un ciclo social perpetuo, del que es imposible salir hasta no resolver las causas de la desigualdad y la violencia.

La temática del viaje de regreso también es persistente, y aquí la referencia literaria forzosa es *La Odisea*. Porque más importante que el viaje, claro, es la forma en que se produce ese regreso. Como se ve, en el caso de Herrera habría una parodia que denuncia el fondo y, a la vez, da cuenta del linaje que conecta esta obra con su antecesora. La denuncia, en todo caso, es la imposibilidad de que ese regreso signifique un cambio, un

progreso, ese progreso tan socorrido en los discursos oficiales de prosperidad, modernización y mejor futuro para los habitantes de ciertas tierras que inundó las obras literarias latinoamericanas de la primera mitad del siglo XX.

Menos evidente pero presente con singular fuerza está *Cartucho*, en particular cuando se vincula con “Mi hermano y su baraja”, en el original de 1931, y “Mi hermano el Siete”, en su versión de 1940. Ya Aguilar Mora se encarga de diseccionar ambos textos y aquí destaco justamente lo que se mantiene en ambos, lo relativo al viaje de partida y de vuelta. Si bien la partida del personaje del hermano de la niña Nellie está motivada por el deseo materno de evitar su muerte a manos de carrancistas, en ambas versiones el regreso persiste. La economía del lenguaje de Campobello da pie a llenar espacios, pero hay algo rotundo cuando conserva el pasaje del regreso, la desesperanza que lo embarga y el cambio rotundo en su vida:

Vino a México con la misma cara que se llevó, exactamente la misma expresión. No dijo nada acerca de mamá, no la recordó ni preguntó nada. Había estudiado mucho y sólo nos vino a enseñar la cantidad y la calidad de malas costumbres que aprendió allá. Si él hubiera seguido al cuidado de Villa, habría sido también bandido. Pero un bandido mexicano (Campobello 32).

A los dos días hizo una bolsa de dinero, una reliquia grande, y se fue para embarcar a su hijo. Ella volvió sola. Una vez él volvió. Vino a México con la misma cara que se llevó, exactamente la misma expresión. No dijo nada acerca de Mamá. Se puso a mover una baraja que traía en la mano. El siete de espadas, el siete de oros, su obsesión. Ahora, ¿dónde está? (Campobello 126).

El viaje de regreso se encuentra también en *El cielo*, a través de la circularidad de su estructura. En el caso de *Las tierras* más que una circularidad existe una variación, el inicio y el fin son variaciones de un mismo acontecimiento, pero también se pueden leer como variaciones que conectan, por su estructura, con *Cien años de soledad* y *Pedro Páramo*, cuyas variaciones se encuentran en momento decisivos de la historia. En esta obra, pero también en *Señales* y en *La fila*, existe esa circularidad-variación en las odiseas que atraviesan los personajes para volver a casa, aun cuando se revele imposible pues los migrantes, aunque deseen volver, jamás lo harán: en el mejor de los casos porque el regreso es su sentencia de muerte; en el peor, porque ya están muertos.

A través de estas formas, las obras apelan a la literatura universal. En *Las tierras* se encuentra por igual la alusión a *La Odisea* que a la *Divina comedia*. Emiliano Monge presenta esa herencia mediante fragmentos de esta última, así como de testimonios de inmigrantes (recuperados durante varios años de diversos medios de comunicación) intercalados con la historia principal de Epitafio y Estela, en párrafos aparte y en cursivas. Contrario al descanso que con la historia del domingo siete se encuentra en *Temporada*, aquí funciona como detonador de relecturas diversas. Más todavía cuando al final de la obra el lector encuentra una nota explicativa de la fuente de esas voces en cursivas. ¿Qué significa la reproducción parcial de la *Divina comedia* para efectos de la novela? ¿Qué con los testimonios?

Se trata, pues, de una estrategia textual intencional y no de una reproducción sin propósito. Sería un texto citacionista, en palabras de Cristina Rivera Garza en *Los muertos indóciles* (2013). No se trata de un plagio pues, por un lado, la fuente es revelada y, por el

otro, el autor cumple una función de curador, de reciclador que lee su realidad con cuidado, copia, recicla y se apropia del discurso público para participar de este modo en diálogos textuales e intertextuales más amplios, tanto a nivel estético como político “[...] ¿Y qué es Comala sino la reescritura de lo que ha sido la historia de México?” (Rivera Garza s.p.). Quien escribe, actualiza; cura, selecciona, reescribe y actualiza. La autora recuerda que, a inicios del siglo XXI, en Estados Unidos surge la escritura conceptual, que no es sino una forma de apropiación que dinamitó “formas conservadoras” (s.p.) acerca de la autoría y el yo lírico. Quienes la pusieron en circulación se sirvieron

de la alegoría y el pastiche, subvirtiendo a los clásicos a través de su propio reciclaje o intentando, en sus momentos más visiblemente políticos, articular (‘redimir’ habría dicho Walter Benjamin) el discurso público a través de una serie de técnicas asociadas con la estética citacionista, estas escrituras conceptuales dejaron en claro que la literatura –vuelta un adjetivo y no un sustantivo– no saldría indemne de sus tratos con las plataformas 2.0. (Rivera Garza s.p.).<sup>97</sup>

Sin que la propuesta de Monge tenga relación con versiones actualizadas de las plataformas mencionadas –que Rivera Garza sí disecciona y pone en juego–, la figura sirve igual para colocar la mirada en otra forma de actualización, que puede ser constante, de textos literarios fundantes pues, dice la misma escritora, “reescribir es un trabajo con y en el tiempo” (s.p.). De ahí el título y esencia de su proyecto, ya que en la necroescritura existe una desapropiación, “se escribe entre / para los muertos”. Estos textos, al “repetir”

---

<sup>97</sup> Con su distancia, en Latinoamérica se podría analizar el caso de Pablo Katchadjian en *El Aleph engordado*, y quizá también el del propio Jorge Luis Borges con “Pierre Menard, autor del Quijote”.

fragmentos de las obras fuente, lo que hacen en realidad es una variación que, a su vez, es una repetición del dolor. Lo que hacen estos textos es dolerse, condolerse a través de estos textos. Además, están lejos de reproducir los acontecimientos, no se puede hablar, por tanto, de novela histórica ni de periodismo.

En ese sentido, *La fila* es un bosquejo de la búsqueda por cómo narrar el dolor emanado de la violencia circundante que, en el caso de Ortuño, tiene forma de xenofobia en el sur del México presente (dibujado) en la obra. Esto no es menor, ya que la frontera sur hasta antes de este texto y del llamado “trópico negro” de Melchor permanecía olvidada.

La de Irma, que es la narración principal en *La fila*, se ve interrumpida por la de su exesposo, un profesor de filosofía, en apariencia sesudo y consciente de la situación del país, que también es alcanzado por las consecuencias de la migración centroamericana. De un momento a otro se ve involucrado con una inmigrante que llega a su casa en busca de trabajo y a quien termina violando en reiteradas ocasiones. Este relato intercalado, llamado “Bienpensantes”, deja ver no solo la postura de quienes representan una parte de la población mexicana:

Porque nadie les pidió venir. Nadie previó que lo hicieran. No se les necesita y si se les necesita no queremos aceptarlo. Ni que nos faltaran pobres prietos aquí, no mames. Lo que quieren es ir al norte. Entonces que cada tren sea acompañado por soldados y policías y no permitan que se bajen (37).

Si en el relato principal es evidente que la indagación de Irma está repleta de búsqueda de los porqués (por qué a nadie le importan los centroamericanos, por qué nadie hace nada, por qué a ellos), en el del exesposo es palpable la paulatina descomposición de las relaciones entre las personas y el país que habitan. Si bien tiene tintes de policial, *La fila* se nutre de datos consignados en cuatro pasajes titulados “La versión oficial”, que son verosímiles boletines de comunicación social de la Comisión Nacional de Migración. No es necesaria mucha indagación para saber que en México el encargado de esos asuntos es el Instituto Nacional de Migración. Por lo tanto, el nombre de la Comisión no se lee como un descuido o falta de imaginación de Ortuño, sino como una forma de consignar las disímiles voces del discurso de la violencia, una forma de reescribir los boletines encargados de transmitir, precisamente, la versión oficial de los hechos.<sup>98</sup> A lo largo del texto se escuchan las voces de los funcionarios de la Comisión, los habitantes del país, los políticos, los periodistas y, de soslayo, de los centroamericanos, encarnados en las únicas dos mujeres que logran vengarse y recuperar (un poco de) dignidad: *Yein*, superviviente de la masacre y con la que Irma establece una relación, y *la flaca*, sin nombre, violada de continuo por el Biempensante.

La huida se vuelve puerta de salvación. Las protagonistas de Ortuño huyen, dejan el país y emprenden la marcha hacia Estados Unidos, se ratifican como migrantes. Esta huida podría tomarse como un temprano intento de reivindicación, restauración de dignidad o simplemente de supervivencia. La indignación es que el enemigo está en casa,

---

<sup>98</sup> Esto puede leerse de cara a la narrativa oficial del gobierno mexicano respecto de los 43 desaparecidos de Ayotzinapa, cuya “verdad histórica” resultó un artilugio para clausurar las investigaciones a unas semanas de septiembre de 2014, es decir, poco tiempo después de la desaparición.

porque la descomposición del país no discrimina. Ortuño encarna a este enemigo en el exesposo, en la policía, en miembros de la oficina de la Comisión, en los vecinos, todos de casa. Poco a poco, el texto devela la colusión de funcionarios estatales con grupos delictivos traficantes de personas:

No hay santuario para ellos en este país. Lloramos a nuestros muertos mientras asesinamos y arrojamus a las zanjas a legiones de extranjeros y lo hacemos sin despeinarnos ni parpadear. Un país de víctimas con fauces y garras de tigre  
[...] aún debes planear la manera en la que entrarás a Estados Unidos, porque los mismos mexicanos que han sembrado de espantos tu camino controlan todas las rutas de acceso. (Ortuño *La fila s.p.*).

Las víctimas de este texto han sido despojadas de todo, hasta de la dignidad que las haría merecedoras de ritos funerarios. En el universo de la novela, siendo extranjeros y habiendo muerto calcinados, ninguna víctima es digna de ser nombrada.

Ni el despojo de derechos a ciertos seres ni la ausencia de ritos funerarios es novedosa en la literatura. Tanto Sófocles como Eurípides exploran el tema y ensayan diversas formas. En ambas versiones de la tragedia, las condiciones impuestas por Creonte sobre el destino del cuerpo de su hermano conducen a Antígona a desafiar el poder sin importar su destino. “Por haber respetado la piedad” (Eurípides 29) y para honrar su linaje, desobedece una prohibición pública. Frente a ello, ¿se podría juzgar de cobarde la actitud de su hermana Ismene cuando sigue la voluntad “de los que mandan” (7), impulsada por un espíritu de conservación? La decisión de Antígona es fundamental para ella y para su



muerto. Su obediencia al rey determinaría la errancia de Polinices; su desobediencia, la muerte propia. ¿Qué se puede pensar de la discriminación de Creonte?, ¿por qué, además de una declarada actitud patriótica, considera digno de honores sepulcrales a un muerto y no al otro? ¿Por qué un cuerpo sí y otro no?

En “Violencia, duelo, política”, Judith Butler (2006) recuerda la tragedia de Antígona y se pregunta por las vidas que merecen ser consideradas y los muertos que merecen ser enterrados. Pero la desgracia y segunda tragedia de Antígona no es solamente la necesidad de enterrar con los servicios necesarios a su hermano, sino estar condenada a irse de su tierra. La *Antígona* de Eurípides (2000) en las *Fenicias* dice: “Lágrimas de añoranza les dejo a mis jóvenes amigas, y me voy lejos de mi tierra patria, en marcha errabunda impropia de doncellas” (94). Estas palabras sirven para replantear, en el México contemporáneo, dos preguntas que la propia Butler (2006) hace en su momento y que resultan pertinentes: “¿qué vida puede quedar marcada como vida y qué muerte contará como muerte?” (23); “¿Cuáles son las condiciones bajo las cuales ciertas vidas son más vulnerables que otras, y ciertas muertes más dolorosas que otras?” (57)

Tal pareciera que las vidas de ciertos extranjeros, de los que van de paso –de los centroamericanos de paso por México o de los mexicanos de paso por Estados Unidos–, no valen. En el caso de *Las tierras*, el ambiente propuesto es un espacio miserable, física y moralmente hablando. Tal como en *El cielo*, el amor –imposible, inalcanzable, irrealizable– no basta para la redención de los protagonistas y ni siquiera la vida en comunidad pues la miseria se ha encargado de romper los lazos y de imponer la ley del más fuerte. Únicamente sobrevive quien desconfía de todos y se anticipa a traicionar. En

las 27 horas en que se desarrollan los acontecimientos del relato, se observa que el cuerpo migrante es mercancía intercambiable, que vale en la medida en que reditúa. Tal como se ve con el cuerpo de la bruja en *Temporada*.

En la trama de *Las tierras*, los personajes se encuentran en condición de negociar su existencia a partir del trabajo que ofrecen a cambio, como en el caso de El Mausoleo. Si en otros textos hay gestos por recuperar los cuerpos y enterrarlos –*La transmigración* o *Temporada*–, o al menos ocultarlos de la sociedad metiéndolos en fosas –*La fila*–, aquí la miseria humana es tal que no hay preocupación por la exposición de los cadáveres, en primer lugar, porque las aves carroñeras se encargarán de ellos y, en segundo, porque la “producción” de cadáveres es tal que resulta imposible darse abasto. Al parecer, cualquier energía empleada en desaparecerlos sería inútil.

Si en *La fila* los migrantes no tienen nombres, o los dos personajes reciben nombres anglosajones con transcripción y pronunciación hispana –Yein, por ejemplo–, en *Las tierras* al momento de ser capturados son rebautizados a partir de sus características físicas u ocupación, e incluso los nombres del resto de los personajes son más bien evocaciones de su naturaleza, epítetos o metonimias: Epitafio y Estela, y sus variaciones: La carota, ElquequieretantóaEstela, Oigosololoquequero, LaqueadoraEpitafio. O bien, Cementeria, Sepelio, El Mausoleo, El Padre Nicho, Osamenta, Ausencia, El Paraíso, La Carpa, Ojo de Agua, El Tiradero, El Macizo, Tierra Negra, Madre Buena, Lago Seco, los sinDios, los sinalma, los sinnombre, los sinvoz, “los que vienen de otras patrias” (35), “los que violaron las fronteras” (37).

Este gesto lingüístico y figura retórica es apenas el hilo de la madeja. Destaca el hecho de que a la sorda Estela se le caiga el aparato en un momento crucial y la sucesión de hechos solo exacerba la escena que es ironía pura. Emiliano Monge usa ese recurso también en *El cielo*, pues nunca cuenta lo que el narrador dice que va a contar y que ya va a suceder, pero nunca sucede. La novela puede leerse también como resistencia (Negri) o como una estrategia para sobrevivir. A nivel de la estructura formal, pareciera que Monge –también Herrera– logra de nuevo “la articulación de una síntesis [un] engarce entre lo viejo y lo nuevo”, como dice Linda Hutcheon (1981, 177).

Los personajes de esos territorios están condenados desde su nacimiento, los jóvenes que nacen en las fronteras donde la violencia y la criminalidad ha sido naturalizada, conocen de antemano su destino, una vida definida por la miseria o truncada por ella. Pareciera ser este un cronotopo más impregnado de una gran intensidad emotivo-colaborativa, el umbral; el cronotopo de la crisis y la ruptura vital, que es siempre metafórico y simbólico (Bajtín 399).

En ese sentido se pueden aludir *Señales* –que con el terremoto del párrafo inicial plantea un escenario determinado–, pero sobre todo *La transmigración*. Noemi Voionomaa (2016) recuerda la novela *El exilio según Nicolás*, de Gabriel Peveroni, y asume que la peste nombrada, que sitúa al lector en el medioevo, permite pensar en el vínculo entre pre y postmodernidad (69).

La epidemia sin nombre de *La transmigración* puede evocar, de la misma forma, al medioevo. Sin necesidad de ambientar el texto en la época, la relación establece un andamio entre los fenómenos y comportamientos de las dos épocas. Herrera lo impone en

el texto mediante dos estrategias. La primera es la más evidente y es fijada por el nombre y oficio del protagonista, el Alfaqueque. Un alfaqueque era un hombre de honor encargado de rescatar a los cristianos esclavos en algún país musulmán. Era incluso llamado redentor. El autor actualiza la figura, la vuelve un intercambista, un negociante, un *dealer* y hasta una especie de pacificador. A través de su oficio se conocen las características del personaje –a quien no se le llama nunca de otra forma–, venidas de *Las Siete Partidas de Alfonso X, El Sabio*: “[...] hombres de verdad, sin codicia, entendidos en el idioma del país donde van; que tengan buen corazón, que sean esforzados y no muy pobres; además de temer hacer mal, y sobre todo han de ser piadosos. [S]er de buen linaje” (Alfonso X 89).

Pese a su ocupación –donde debe transar con gente de todo tipo–, el Alfaqueque resulta un estratega y podría catalogarse, como en la descripción anterior, como un personaje de “buen corazón”. En el texto esto equivale a alguien capaz de mostrar empatía y compasión no solo ante los varios muertos encontrados en el camino, sino ante algunos vivos en condiciones vulnerables. A excepción de cuatro personajes (Óscar, el bocón; Gustavo, el abogado; Romeo, uno de los muertos; y Vicky, enfermera),<sup>99</sup> el resto recibe su nombre a partir de nombres comunes, por oficio u origen. Los únicos apellidos mencionados son los de las familias rivales, Fonseca y Castro. No quiere decir que los personajes carezcan de pasado, sino que este es reconstruido por un linaje a partir del oficio. Hay un deseo de suprimir ese pasado –en la mayoría de los casos relacionado con

---

<sup>99</sup> Enfermera y “limpiadora”; en ocasiones ayudaba al Alfaqueque “a bajar los decibeles de una bronca” (Herrera *La transmigración* 61).

muertos– que se convierte en un modo de vida al filo, en una conciencia de la frontera entre la vida y la muerte que, en el caso del Alfaqueque, es representado por un perro negro. (Si bien la figura del perro negro suele estar asociada con la depresión, aquí parece más esa conciencia aludida.) Además, es un mundo de adultos– no hay niños y el único que aparece en una línea padece un retraso mental–, donde no hay un pasado claro y menos un futuro. Los personajes no se atreven a suicidarse, pero viven en el límite siempre.

La segunda estrategia es la enfermedad, la epidemia, en apariencia transmitida por un “mosquito *egipcio*” (14).<sup>100</sup> El estado de excepción que opera en la novela es el escenario bajo el que deberá actuar el Alfaqueque pero, sobre todo, es dicho estado el que posibilita su oficio. Y la pregunta pertinente es si ese estado es en verdad suscitado por la epidemia o existía desde antes. El planteamiento dispone los elementos para inferir que ese estado existe desde antes, sin poder precisar cuánto tiempo atrás. No se sabe de fechas, pero se sabe de muertos y, por el desgaste de las relaciones –la falta de empatía de los tipos en camioneta que buscan cuerpos para reemplazar–, ese estado de excepción parece viejo y lejos de proteger a la población, la somete a mayores vejaciones. Nadie impide, entonces, que un punketo que circula por las calles sea golpeado y sometido por la policía, debido a su apariencia.

Así, la negligencia y atropello de las autoridades desborda el texto. Por el lado de la enfermedad, nunca existe un protocolo y son las mismas autoridades las que dan a entender que el bicho se propaga “nomás” en barrios insalubres (11). Por el lado de los

---

<sup>100</sup> Cursivas en el original.

muertos en las calles, hay un vacío que nadie llena. Lo único que del bicho sabe la población es que el gobierno tiene

a la gente más astuta persiguiendo a lo que sea que es, y también tenemos hospitales, pero, por si las dudas, pues, mejor quédese en casita y mejor no bese a nadie y no toque a nadie y cúbrase la nariz y la boca y reporte cualquier síntoma [...] Lo cual, razonablemente, fue entendido como Si no se encierran, se los va a cargar la chingada (15).

Es ineludible leer este texto a la luz de los acontecimientos desencadenados a partir del 2020, año de la nueva peste, aunque esta vez China haya sido el epicentro. Los escenarios anunciados por la literatura son decisivos de que el panorama estaba ya bosquejado y bastaba una lectura acuciosa para anticipar, a grandes rasgos, los escenarios. Basta hacer memoria del 2009. Tal año el centro fue México, cuna de la influenza tipo AH1N1, que obligó a tomar medidas no conocidas en la historia reciente del país.

Desde otros lados del continente y del mundo, de la noche a la mañana, los noticiarios daban cuenta del peligro de extinción de la población mexicana, y lo peor era que esa extinción amenazaba al mundo entero. Desde dentro, la situación era percibida de forma distinta, pues si bien había alarma y escasez tanto de cubrebocas como de vacunas y de alcohol en gel, la población continuó su vida en relativa calma, apenas lavándose las manos unas veces más de lo habitual. Esto, al margen de la exacerbación del discurso mediático, puede leerse como una prueba más de la capacidad del país para acostumbrarse o adaptarse a situaciones calificadas de adversas.

La amenaza fue controlada de manera tan abstracta como llegó, con “algunas” muertes de por medio.<sup>101</sup> Pero la extinción mundial, se sabe ahora, fue únicamente pospuesta hasta enero de 2020, cuando salió a la luz el SARS-CoV (Severe Acute Respiratory Syndrome) o CoVid19, enfermedad infecciosa conocida como coronavirus y esparcida desde Wuhan, China. Las alamas se encendieron de nuevo y el peligro comenzó a latir.

El virus de 2009 fue, según el propio Herrera, génesis parcial del argumento de *La transmigración* (2012). Sin embargo, la relación con las páginas de esta investigación va más allá, porque varias son las similitudes de las llamadas medidas de seguridad que los estados tomaron, en aras de proteger sus poblaciones, respecto de la entonces fiebre porcina y del ahora coronavirus.

Así las cosas, ¿cómo es articulado el discurso de la enfermedad, el discurso hacia los enfermos y cuáles son las medidas de seguridad de los países respecto del centro del brote? Más aún, ¿en qué condiciones los Estados determinan un estado de excepción, con las respectivas consecuencias para los ciudadanos? Los criterios esgrimidos por los gobiernos para aplicar las llamadas medidas de seguridad, que consisten en ocasiones en dejar varados a ciudadanos en otros países,<sup>102</sup> son amparados por el estado de excepción que la transformación de contagio a pandemia global posibilita.<sup>103</sup> A pesar de la creencia

---

<sup>101</sup> 387 muertes, según información oficial de la Secretaría de Salud de México, 29 de octubre de 2009.

<sup>102</sup> Véase, en diversos medios de comunicación, el caso mexicano en Canadá o de argentinos en España.

<sup>103</sup> “With 4 Deaths in Iran and More Cases on 3 Continents, Fears of Coronavirus Pandemic Rise”, *The New York Times*, February 21<sup>st</sup>, 2020.

popular, el mundo parece estar acostumbrado a las amenazas de este tipo, basta echar un vistazo a otras pandemias que sí han diezclado la población.

En *Viajes virales* (2012), Lina Meruane recorre no solamente el discurso en torno al VIH sino desgaja lo que gobiernos, iglesias, medios de comunicación y civiles han tejido y reproducido al respecto hasta llegar a los textos literarios que abordan el tema. En esa misma investigación doctoral publicada, la autora hace memoria y trae al presente la lepra del siglo XI, la peste negra (en la Europa del siglo XVI), la viruela, la fiebre amarilla y la sífilis (19). Comparadas con esas enfermedades o con el mismo VIH, la fiebre porcina no tiene efecto similar en la población mexicana, esos 387 decesos son el 0.258 por ciento de lo que la llamada guerra contra el narco ha dejado en los últimos catorce años:<sup>104</sup> más de 150 mil muertos, y en aumento. Pero ¿qué características posee el discurso de la pandemia que, parece ser, es más poderoso que el de los homicidios? Un vistazo a la historia podría ayudar a esgrimir respuestas a la pregunta.

Meruane teje una respuesta cuando plantea el tema VIH, pues sabe que toda enfermedad expresada en el lenguaje se vuelve construcción discursiva y se despliega como poderoso artefacto cultural, como dispositivo retórico que puede generar realidades sociales adversas: “La plaga [...] es además una máquina de significaciones complementarias y también contradictorias que reorganiza ideas pretéritas que han viajado hasta nosotros y las ubica en el presente” (23). ¿Acaso las muertes por pandemia valen

---

<sup>104</sup> No es mi intención minimizar las muertes –mismas que el Estado pudo prever si proveyera a la población de un sistema de salud público decoroso– porque muertes son, sin embargo, el énfasis lo pongo en la proporción estadística y en el eco que el discurso de la pandemia tiene frente a los homicidios por la llamada guerra contra el narco encabezada por el Estado mexicano.



más que las causadas tanto por delincuentes –comunes y no comunes– como por el ejército de un Estado? ¿Qué muertes valen más y cuáles merecen duelo? Estas preguntas, palabras más, palabras menos, las plantea de continuo Judith Butler hace años y, desde entonces, académicos y activistas las retoman para tantos casos como fenómenos en diversos países.

La indagación por las muertes que ocurren en algunos textos mexicanos de los últimos 20 años –digo textos porque, aunque reconocidos como novelas, sus fronteras son difusas, tal como las historias que relatan. Si bien como género no incluyo poesía ni cuento, las estéticas de los autores proponen transgresiones que se acercan a ambos géneros, llegando incluso a reproducir fragmentos de obras clásicas o de testimonios de migraciones contemporáneas registradas por el periodismo. De forma tal que estos textos formarían parte de las “literaturas postautónomas”, que “fabrican presente”, como las llama Josefina Ludmer (2010).

Es necesario decir, no obstante, que son los rasgos de formas literarias tradicionales los que posibilitan el análisis de los textos señalados. A través de un procedimiento de lectura que va de lo particular a lo general, analizo sus muertos y lo que sucede con ellos; analizo la forma en que los autores dentro de los textos resuelven –o no– esas muertes, lidian con ellas y con lo que queda vivo en este mundo, así como qué de esas muertes ofrece alguna clave para leer este mundo y qué hay de literatura en ellas. Además, las formas en las que las condiciones globales y geopolíticas hacen emerger-detonan-permiten la existencia de estos textos. En síntesis, tal como Cristiana Rivera Garza (2013) se pregunta antes, indago en las formas (la estética) y las implicaciones éticas que significa escribir “literalmente rodeados de muertos” (12). Pues, añade la misma

autora, “si la escritura se pretende crítica de las cosas, ¿cómo es posible, desde y con la escritura, desarticular la gramática del poder depredador del neoliberalismo exacerbado y sus mortales máquinas de guerra?” (13).

Estos textos se empeñan en ratificar, por desgracia, que el centro del mal del que ya habla Roberto Bolaño en *2666*, entonces latente en Santa Teresa y sus alrededores, se ha diseminado –“deslizado” (3), dice Rivera Garza– a otras geografías. El uso del verbo *diseminar* no es fortuito: como virus, parece tener vida, se nutre de los muertos que deja y se va fortaleciendo. Pero tal fortalecimiento es posibilitado por el contexto de un mundo que se precipita a “sali[r] de la democracia” (Laval y Dardot 2017). Esto es, por las condiciones sociales, económicas y geopolíticas que dirigen al mundo a tal salida porque, siguiendo a Christian Laval y Pierre Dardot (2017), vivimos una

*aceleración* decisiva de los procesos económicos y securitarios que transforman en profundidad nuestras sociedades, así como las relaciones políticas entre gobernados y gobernantes. Aunque este cambio de ritmo también se alimenta de la crisis financiera, de la crisis de la deuda en Europa, de la llegada de refugiados sirios, de los atentados terroristas o del auge electoral de la extrema derecha, su dirección dominante no se modifica (9).<sup>105</sup>

Por qué estos textos abordan la muerte y el duelo –o la ausencia de él– si no es porque se trata de representaciones de carácter colectivo. Como dice Mario Cámara (2017), al menos desde el siglo XIX, “la literatura y el arte siempre se han hecho cargo de

---

<sup>105</sup> Cursivas en el original.

representar a grupos o clases sociales en precariedad o en crisis” (806-7), pero es el XX el que produce otros “núcleos de precarización”, unos desconocidos determinados por otro “orden biopolítico” (808) palpable en “los desplazamientos migratorios, la pérdida de ciudadanía, el exterminio nazi junto con la consolidación de un semipermanente estado de excepción” (808). Los autores de estos textos ponen en movimiento esos núcleos de precarización, no solo en los textos sino fuera de ellos, por lo que leo un doble juego: dentro de la literatura y fuera de ella. Un afuera de fronteras imprecisas que no es un deslinde, sino una extensión de esa misma literatura y del escritor, que se traduce en una postura ética.

*Y vienes desde allá  
donde no sale el sol, donde no hay calor  
donde la sangre nunca se sacrificó por un amor  
Caifanes, Aquí no es así*

## **4.2 De ida y vuelta**

Este apartado aborda la forma en que los textos presentan la configuración familiar o los lazos comunales y, sobre todo, su recomposición bajo el neoliberalismo. Su objetivo es exponer la posición que cada miembro tiene en tal configuración porque ella es la encargada de develar el modo en que la necropolítica opera y se manifiesta. Esta perspectiva ayuda a dimensionar los alcances de la degradación social en los mundos de los textos, porque estos muestran las estructuras de poder que, a su vez, dan cuenta de lo que Achille Mbembe (2006) llama el sistema tardocapitalista actual, cuya soberanía está definida por “el control sobre la mortalidad” (20). Así, poco importan las vidas mientras se alcance el objetivo: obtener utilidades. La violencia, en este contexto, no es un fin sino un medio.

Los textos existen debido a una situación-país que los propicia, esto es, en palabras de Mario Cámara (2017), que surgen bajo ciertos “marcos de aparición” (803). Por supuesto, los textos no pretenden moralejas ni denuncias sociales –no es tarea de la literatura–, sino que constituyen propuestas de lecturas que se sienten particulares y panorámicas a la vez, y por eso descriptoras de la época. Además, constituyen vías de acceso a los entramados sociales que generan vidas precarias, (re)presentadas a través de

diversas formas literarias o de otras manifestaciones artísticas, cada cual con sus recursos.<sup>106</sup>

El más grande marco de aparición de estos textos es la actual época neoliberal. Se entenderá neoliberalismo no como doctrina sino, tal como proponen Pierre Dardot y Christian Laval (2017), en tanto “razón-mundo”, cuya característica es extender e imponer la lógica del *capital* a todas las relaciones sociales, hasta hacer de ella la forma misma de nuestras vidas” (11) y “neoproletarizar las poblaciones” (30), esto es, “una etapa de disciplinarización” (30). El mayor peligro es que a esta lógica no escapa ninguna ideología, al contrario, todas se acomodan y la secundan. No es una cuestión de conservadurismo o liberalización, sino una razón-mundo en la que no existe un afuera, por lo que conservadores y liberales la habitan por igual.

En *Aquí América Latina. Una especulación*, Josefina Ludmer (2010) dedica unas líneas a la(s) familia(s) de los textos que lee, porque la familia es útil para temporalizar y politizar. No en vano su presencia constante en la literatura. Su utilidad, la de la familia, le es dada porque resulta un mecanismo para narrar ya que son precisamente “las generaciones [...] un modo de contar en encadenamiento y en continuidad histórica con el pasado y el futuro. Por eso la familia es uno de los mecanismos temporales de transición de dictadura a democracia” (71). Pero que sea un mecanismo siempre presente no significa que sea usado de la misma manera. Como en la cotidianeidad, y como desde los años cincuenta ha registrado la antropología social (particularmente Claude Lévi-Strauss con

---

<sup>106</sup> Las artes plásticas y visuales, quizá en menor medida que la música o al menos en otro registro, testimonian la época desde sus formas.

la teoría del parentesco) la familia ha cambiado, y la literatura lo transparenta en sus textos: quiénes y cómo la integran, así como las relaciones establecidas entre los miembros, se ha vuelto un modo de señalar este cambio de época y sus efectos. Las configuraciones familiares han mutado y reflejan discontinuidades, amputaciones, desviaciones, “cada una en un diagrama temporal propio” (Ludmer 69). Discontinuidades, amputaciones y desviaciones propiciadas por las dinámicas de la globalización” (Sánchez Molina et al 25), incluidas las migraciones y sus consecuencias. No se trata únicamente de las llamadas familias disfuncionales –a su manera funcionan– sino cómo esa (dis)funcionalidad rearticula la institución y cómo rearticula la sociedad.

Los autores de los textos propuestos debieron des y recomponer estas familias hasta registrar los modos en que el neoliberalismo opera en este tiempo. En consecuencia, a través de estas familias se politizan los textos y puede verse el dominio de la muerte, esto es, el control sobre la vida y la muerte de quien ostenta el poder: el mercado (que incluye a quienes negocian con el cuerpo) o el Estado. Como se verá, desde estos textos es difícil pensar en que la familia nuclear, como tradicionalmente se conoce, es hoy la principal institución organizadora de la vida social. Sin lugar a duda los efectos de la globalización y, paradójicamente, el recrudecimiento de las medidas de seguridad de las fronteras geopolíticas, que reordenan las dinámicas transfronterizas, repercute en las configuraciones que los textos proponen.

Serán expuestas en este capítulo, las formas en que opera y se manifiesta la necropolítica, que a su vez servirán para dimensionar el alcance de la degradación social de los territorios aludidos en cada texto.

#### 4.2.1 Historias de degradación humana

Para abordar la filiación y la familia en *Temporada de huracanes*, hay que empezar por decir que el texto está plagado de abortos. La Bruja Chica –simplemente Bruja al morir la madre–, ayuda a amainar las cuitas de las mujeres de La Matosa a través de la adivinación y la consejería, pero también de abortos porque, al no haber otro modo de supervivencia, en el pueblo la mayoría de las mujeres se dedica a la prostitución. En realidad, el aborto es uno más de los múltiples servicios prestados por la Bruja Vieja –a cambio de pocas monedas, comida o cualquier mercancía a modo de trueque–, heredado por su hija. Hija que, conforme la obra avanza, se sabe hijo y cuyo apelativo es también herencia de la madre. Es importante recordar que se sabe que la hija es biológicamente un hijo y es la madre quien primero lo trata como mujer al tratarse del fruto de una violación, según sugiere el texto sugiere.

Es a través de estas mujeres que se representa la sociedad paupérrima porque el pueblo, en suma, carece de todo: la tierra que antes dio, no produce más. La época de bonanza en la zona, revela el texto, fue la de los ingenios azucareros. El sistema agrario es no solo superado sino reemplazado por el petrolero que, pronto, se revela insuficiente para soportar pueblos enteros. Pese a la idea de progreso que debía llegar, por ejemplo, con la construcción de la carretera –se sabe que es la Compañía Petrolera la que encabeza

el proyecto—, las oportunidades reales de trabajo no resultan tan efectivas como las promesas y únicamente alcanzan a las familias de los empleados directos, entre otras cosas por la corrupción que invade, de génesis, el sistema. Las riquezas que seguirían a la llegada del progreso no chorrearon como debían. Por la pertinencia en temas petroleros, tomo prestado el verbo chorrear de Lina Meruane (2012) quien apunta que lo global fue vendido bajo la promesa de libertad, una libertad que hoy se sabe ficticia, cuya derivada riqueza “chorrearía líquidamente hacia abajo, es decir, hacia los pobres” (29). Tal como los efluvios que Lina Meruane (2012) sugiere al hablar del VIH, el petróleo de los yacimientos recién descubiertos chorrearía y alcanzaría a los habitantes de La Matosa, Palogacho, Matacocuite y sus alrededores. Ese futuro prometedor se queda en promesa porque, salvo unos cuantos empleados de la Compañía —en su mayoría llegados de otras tierras como el amante de Luisi; la excepción es el padre ausente de Brando, aunque este, paradójicamente, debió irse del pueblo por el mismo trabajo en la Compañía—, nadie más goza de los dividendos petroleros y si estos aparecen en el texto son como un Dorado, tierra habitada por los extranjeros elegidos, incluso en el caso de las mujeres, que nunca son empleadas directas.

De las pocas mujeres decentes que aún quedaban en el pueblo, para entonces ya plenamente invadido de fulanas y pirujas venidas desde quién sabe dónde, atraídas por el rastro de billetes que las pipas del petróleo dejaban caer a su paso por la carretera, muchachas de poco peso y mucho maquillaje (Melchor *Temporada* 30).



No es que la Compañía fuera incapaz de extender sus tentáculos y salvar a muchos, sino que su riqueza se revela finita y, sobre todo, corruptible. Porque aun con recursos “La Compañía Petrolera no contrataba a nadie que no fuera pariente directo o recomendado de los líderes sindicales” (75).

El problema, además, es que la promesa no benefició precisamente a los locales que, a diferencia de algunos foráneos, no estaban calificados para el trabajo, viéndose en seguida empobrecidos. Dicho de otra forma, esa sola fuente de empleo se reveló incapaz de sostener a los lugareños. De ser así, tal como se revela en el texto, la bonanza o desgracia queda a suerte de lo que suceda con dicha fuente. Para su desgracia, La Matosa se ubica más allá de las fronteras que el mercado petrolero pudo regular, de ahí que sus habitantes se vieran obligados a ingeniárselas para sobrevivir, a inventar ellos mismos oficios para subsistir. La desgracia natural del deslave de 1978 que narra el texto es un elemento más que contribuye a la reorganización geográfica de la zona donde se ubica el pueblo, y que termina por echar la suerte sobre sus habitantes. La Bruja, no obstante, había decidido su oficio antes del deslave, y este precipitó el empobrecimiento de sus clientes, en su mayoría “muchachas de poco peso y mucho maquillaje” o “veteranas” (30), aunque también “mujeres cansadas de la vida [...] que pronto se daban cuenta que ya no estaban para andarse reinventando con cada hombre que conocían” (30), que acudían a sus limpias y brebajes mágicos para sacarse el problema de encima, fuera un embarazo o “los resplandores fatuos del suicidio” (31).

La relación que teje la Bruja con ellas si bien es utilitaria raya en la compasión, ambas partes se hacen compañía y se ayudan en momentos de necesidad. A veces sin

cobrar, la Bruja encuentra en estas trabajadoras su única familia. Familia que se sabe extraoficial y que es desconocida por las autoridades para la entrega del cadáver de la Bruja:

por eso fue que se animaron entre todas las chicas de la carretera y una que otra que trabajaba en las cantinas de Villa, a juntar aquel dinerito para darle un entierro digno al pobre cuerpo podrido de la Bruja, pero esos ojetes del Ministerio de Villa, que vayan y chinguen todos a su puta madre, por inhumanos, no quisieron entregarles el cadáver a las mujeres, primero porque era la prueba del delito y que las diligencias aún no terminaban, y luego que porque ellas no tenían papeles que demostraran parentesco con la víctima, y que por eso no tenían derecho a hacerse con el cuerpo, pinches culeros: qué papeles podían enseñarles si nadie en el pueblo supo nunca cómo se llamaba aquella pobre endemoniada; si ella misma nunca quiso decirles su nombre verdadero: decía que no tenía, que su madre nomás le chistaba para hablarle o la llamaba zonza, cabrona, jija del diablo, le decía, debí matarte cuando naciste, debí tirarte al fondo del río, pinche Vieja, pinche culera, pero bien mirado sus motivos tenía para recluirse de aquella manera, después de lo que esos culeros le hicieron; pobre Bruja, pobre loca, ojalá que de menos sí agarren al chacal o los chacaes que le rebanaron el cuello (31-33).

Que en un mismo pasaje sea revelada la oposición del comportamiento de la familia oficial (la madre) y la extraoficial (las prostitutas), a través del lenguaje, vuelve aún más evidente la modificación, amputación y reacomodación de la idea tradicional de la institución familiar. Son las circunstancias las que obligan a la Bruja a buscar otra compañía, una vez muerta la madre. Pero, como muestra también el pasaje, incluso en vida su relación dista de ser común. Poco a poco el texto revela quién (quiénes) podría ser

el padre de la Bruja Chica, que no es el diablo, como dicen las habladoras en el pueblo. La pareja de la Bruja Vieja es un terrateniente venido a menos que deja a su primera familia –esposa e hijos– por irse con ella. Cuando el terrateniente muere, la Bruja se queda sola, pero sin dinero en la casa “grandiosa y malhecha como eran siempre los sueños de don Manolo” (15), por lo que comienza a vivir únicamente de las rentas de las pocas parcelas que quedaban de don Manolo y, sobre todo, de las consultas que ofrece a las mujeres del pueblo. Es a esa casa [llena de “las monedas de oro y el anillo aquel con un diamante que según esto era tan grande como un puño” (31)] donde, de paso por el pueblo, unos forasteros se meten y violan a la Vieja. La Bruja Chica, sugiere el texto, es fruto de esa violación. La Sarajuana, encargada del bar del pueblo, escucha rumores y ata cabos:

enseguida paró la oreja y ellos siguieron contando cómo fue que se le metieron a la casa y cómo la golpearon para que estuviera quieta y pudieran cogérsela entre todos, porque bruja o no, la verdad es que la pinche vieja esa estaba bien buena, bien sabrosa, y se ve que en el fondo le había gustado, por cómo se retorció y chillaba mientras se la cogían, si todas son unas putas en este pinche pueblo rascuache (21).

Y esa violación provoca la locura que termina por matar a la Vieja, primero, desatando un pavor por las ventanas, que tapiará para entregarse a una vida de plena oscuridad, y después, maltratando al producto de dicha violación, biológicamente hombre pero que se empeña en nombrar mujer hasta que es reconocida así por el pueblo. Es posible leer aquí una especie de negación de la presencia de cualquier hombre en su vida, porque las clientas, siendo de diversos orígenes, siempre son mujeres. Esa locura, rabia,

impotencia y trauma originan la violencia que colma también la vida de la Chica. Aquí, otra necesaria cita *in extenso*:

[...] a veces, los gritos y las blasfemias y los alaridos que la Vieja lanzaba mientras azotaba los muebles contra las paredes o contra el sueño, a juzgar por el ruido que se oía desde el patio mientras la Chica se ocultaba bajo la mesa de la cocina y agarraba el cuchillo y se hacía ovillo ahí abajo, como cuando era niña y todo el pueblo creía y esperaba y hasta rezaba para que muriera enseguida, para que no sufriera, que porque tarde o temprano el diablo iba a venir a reclamarla como suya y la tierra se partiría en dos y las Brujas caerían al abismo, derechito al lago de fuego del infierno, una por endemoniada y la otra por todos los crímenes que cometió con sus brujerías: por haber envenenado a don Manolo y hechizado a los hijos para que murieran en aquel accidente; por capar a los hombres del pueblo y debilitarlos con sus trabajos y brujerías y, sobre todo, por haber arrancado del vientre de las malas mujeres la semilla implantada ahí por derecho, disolverla en aquel veneno que la Vieja preparaba a quien se lo pidiera, y cuya receta heredó a la Chica antes de morirse (23-24).

Entonces la violación y cualquier desgracia de la Vieja son reveladas como un castigo divino por sus pecados, los cometidos y los imputados: las muertes que debiera cargar en su conciencia. Tal como en el relato diluviano de Génesis (RVR 1960, Gen. 7:17-24) La Matosa es arrasada por un fenómeno meteorológico a raíz de los pecados de sus habitantes, con la diferencia de que en La Matosa no hay quien salvaguarde familia o animales; no hay ningún fiel presto a escuchar la advertencia divina. Entonces la relación madre-hija (hijo) está determinada por el trauma de la Vieja, origen que la perseguirá hasta que yazca en su cuarto tapiado, descubierto al final de la obra por unos policías corruptos

y rapaces, interesados en el supuesto tesoro escondido en la misma casa. La vida de la Bruja Chica está también determinada por la locura-rabia materna porque su homosexualidad y travestismo parece ser no elección sino imposición desde la niñez. Por eso mismo, su nombre, su género y la confrontación con su imagen no generan ninguna extrañeza en los locales sino en los foráneos. A la mitad de la obra, Munra, que “no era de esos rumbos [sino de] Gutiérrez de la Torre” (92) revela que nadie le había dicho que la tal Bruja era en realidad un hombre,

un señor como de cuarenta o cuarenta y cinco años de edad en aquel entonces, vestido con ropas negras de mujer, y las uñas bien largas y pintadas también de negro, espantosas, y aunque llevaba puesta una cosa como velo que le tapaba la cara nomás con escucharle la voz y verle las manos uno se daba cuenta de que se trataba de un homosexual (Melchor *Temporada* 92).

La Bruja Chica hereda el oficio de la madre y también “hereda” cierta imposibilidad de relacionarse con hombres –si bien tiene “el vicio de los hombres” (Melchor *Temporada* 31) y mujeres, estableciendo más bien transacciones para satisfacer necesidades inmediatas ante la falta de amor o cariño. Al final, es compasión lo que desarrolla al cabo de años de acercarse y compartir cuitas con las mujeres despechadas en busca de hombres, señoras supersticiosas en busca de limpias mágicas para quitarse el mal de encima o prostitutas embarazadas. La maldición de la Bruja Chica no radica en ser hija del diablo, a ojos del pueblo, sino de la pobreza circundante y, sobre todo, el abuso y maltrato de su entorno, primero familiar y luego social. Está rodeada de cierta ansiedad que atraviesa tanto el texto como los personajes, sobre todo masculinos, una ansiedad que

cubre La Matosa, ansiedad por el dinero o por salir de ahí, que parece impedir casi cualquier muestra de compasión.

*Temporada* ensaya múltiples formas de violencia y pone a disposición del lector la concatenación de circunstancias que conducen a los personajes a actuar como lo hacen. Expone una tensión entre el determinismo de la vida precaria que condena a los personajes y las formas de resistencia apenas dibujadas que logran oponer. Porque la violencia del neoliberalismo no solo se trata del tráfico de narcóticos que atraviesa las capas sociales, sino de un contexto propicio a la degradación humana.

Las múltiples formas de violencia de las configuraciones familiares aquí exploradas dan cuenta de profundas raíces a las que difícilmente podrían proponérseles salidas sin identificar el origen. En eso radica la propuesta de Melchor, en encontrar una génesis que, más temprano que tarde, se revela no inenarrable sino inencontrable, porque siempre hay elementos que preceden la violencia presente. Por ejemplo, para presentar la violencia en la vida de la Bruja, la autora primero reproduce los dichos del pueblo al encontrarle una genealogía diabólica, pero pronto este origen “mítico” se agota y van siendo revelados los acontecimientos que la llevan a su muerte. La vuelta de tuerca, no obstante, es una propuesta en donde la autora no abandona el origen mítico y fantástico de la obra y que, paradójicamente, se revela como una esperanza: la vida después de la muerte. Así, tanto la idea de familia como de genealogía son determinantes para pensar estas propuestas de escritura. Las voces que conforman los distintos capítulos de *Temporada* revelan no solamente a sus protagonistas sino, observándolas desde la configuración familiar, la posición que cada miembro-voz tiene en tal configuración y que

es la encargada de develar el modo en que la necropolítica opera y se manifiesta. Esta perspectiva ayuda a dimensionar los alcances de la degradación social de La Matosa.

Cabe notar que la obra inicia con el hallazgo del cuerpo en un capítulo de apenas dos páginas. El segundo capítulo, narrado en tercera persona, presenta a los personajes y ubica la relación que entablarán con la Bruja Chica. Aunque Luismi tiene madre, es criado por la abuela paterna, doña Tina, en una casa llena de mujeres, de primas abandonadas igual que él. A excepción de él, las adolescentes de esa casa están sujetas a una mano dura a fin de que, según la abuela misma, las nietas no se volvieran “igual de putas que ustedes [sus madres]” (41). Lo que la abuela ofrece a su descendencia no puede ser llamado amor, ni siquiera al nieto preferido, a quien en el extremo opuesto cría con total laxitud. Aunque la diferencia en el trato exaspera los ánimos de las primas, es particularmente Yesenia quien desarrolla un odio a grado tal de desear la muerte del primo o, en su defecto, capaz de urdir planes para abrir los ojos de la abuela para desterrarlo por “pinche maricón cobarde [...] vividor” (36). Es por el testimonio de Yesenia que Luismi y sus acompañantes, Brando y Munra, terminan en la cárcel acusados del asesinato de la Bruja.

Aun cuando sea difícil determinar un exacto lugar y momento en que surge el carácter autodestructivo de Luismi, el texto apunta hacia la descomposición familiar, primero, y social, después. Luismi es hijo de nadie; sobreprotegido por la abuela y odiado por la prima, opta por criarse solo la calle, donde muchachos mayores y sin familia dedican sus horas de vida al ocio en un pueblo a cuya adolescencia ofrece “maquinitas” o fútbol. Doña Tina transfiere a Luismi la adoración que sintió por Maurilio, su único hijo muerto por sida después de una vida dedicada también al ocio, sin ningún talento aparente salvo

para el sexo y las mujeres. Es por el sexo que Chabela, siendo muy joven, cae a sus pies y queda embarazada de Luismi, quien es arrebatado de sus brazos cuando decide dejar la casa de la suegra, una vez encarcelado el padre de su hijo, antes de su muerte. Hay un paralelismo entre Luismi y Maurilio, ambos sin “talento” para el trabajo, sobreprotegidos y condenados a vivir a expensas de los demás. Aunque si Maurilio es asediado por las mujeres, su hijo lo será –y él les corresponderá– por los hombres. La relación padre-hijo no existe, por lo que tampoco tiene un modelo masculino. El único que llega a ocupar este lugar es Munra, en su momento pareja de Chabela, empequeñecido en el ánimo y cojo en lo físico tras ser atropellado por un camión. Es Chabela, su mujer, quien sostiene esa familia de dos, vía la prostitución, pero también es quien goza de plena conciencia de la vida que lleva y de la carga que significa un hijo, cuestión que no duda en plantear a Norma.

Eso de tener hijos está de la verga; no hay ni cómo adornar el hecho de que en el fondo todos los chamacos son unas rémoras, unas garrapatas, unos parásitos que te chupan la vida y la sangre y encima ni te agradecen nunca los sacrificios que uno a huevo tiene que hacer por ellos (Melchor *Temporada* 145).

Este fragmento en particular plantea un rechazo evidente de la reproducción y la filiación. Si bien el resto del texto en voz de ningún otro personaje lo vuelve a plantear de manera tan clara en otra ocasión –de hecho, Luismi muestra esperanza en enmendar el camino en el bebé de Norma–, sí hay ecos de una reflexión sobre el tema reproductivo.



Además de las características psicológicas de los personajes, la conciencia, inteligencia y claridad de Chabela incluida, destacan en el texto las características físicas. A excepción de Chabela –quien se sabe poseedora de “unas buenas nalgas” (143) y buen ojo para regentear las de otras mujeres–, todos los demás presentan notorias imperfecciones que los vuelven, en el ambiente del texto, adefesios. Luismi, de ojos negros y labios gruesos, “[t]an flaco y tan feo, la verdad sea dicha, con esas mejillas cubiertas de granos y los dientes chuecos y su nariz de negrito [tosca, se señala en otra parte] y los pelos duros y crespos que aparentemente todos en La Matosa tenían” (116). El cabello es un señalamiento corporal constante que la autora hace, sea a través del narrador o de los personajes mismos. De hecho, es el único rasgo de belleza en el cuerpo de La Lagarta, envidiado

porque era *lindo y liso como el de las artistas de las telenovelas*, y *no duro y chino* como el de ellas, como el pelo de la abuela, pelo de borrego decía ella, *pelo crespo de negra*, y ni siquiera la Balbi, *que tenía ojos verdes y presumía tener algo de sangre italiana*, ni siquiera ella se había salvado del pelo feo, nadie más que Yesenia, la Lagarta, *la más fea, la más prieta* y la más flaca de todas ellas pero la única que tenía un cabello primoroso que le caía sobre los hombros como una cortina de seda (54-55).<sup>107</sup>

Una sangre extranjera, europea, que es mejor que la suya. Esos orígenes de fuera que son tan superiores a los nacionales. Por eso a Yesenia (La Lagarta) le duele tanto que la abuela le tuse el cabello cuando la descubre maltratando a Luismi. Cabe recordar que,

---

<sup>107</sup> Cursivas mías.

como señala Mabel Moraña (2021), la corporalidad (*embodiment*) es la base de la gubernamentalidad biopolítica: “La apariencia, capacidad física y mental, costumbres, edad, género, raza, religión, etc., funcionan como criterios selectivos en distintos registros, ya que ponen en marcha criterios que se apoyan en estereotipos de inclusión/exclusión de sujetos” (s.p.). Son también formas de discriminación selectiva, suspendidas solo en casos específicos. De forma tal que el cuerpo es una especie de delator cuyas características (adheridas) son usadas y manipuladas, minimizadas o hipertrofiadas, añade Moraña (2021), por la cultura dominante:

según los casos [...] esas formas de recorte social no son autónomas, sino que se encuentran estrechamente relacionadas con condiciones económicas, políticas y culturales y con desarrollos diacrónicos que determinan la conciencia social y sus procesamientos cotidianos (s.p.).

Dado este principio, no es extraño que los personajes posean estas características relacionadas con la subalternidad y la racialización de lo afroamericano. Además de “feos” son “pobres” y “negros”, por lo cual están distanciados del resto de la sociedad, una sociedad en apariencia más normalizada que, al menos en el caso de los personajes de Melchor, es ajena a ese mundo.

Y si acaso llega a haber alguien que en el texto aprecie una belleza distinta es, de inmediato, rechazado por tratarse de un adefesio. La Bruja Vieja, la única que desearía estar con los rechazados, observa y desea cuerpos de “cuero bruñido” (26) que se bañan en el río, “espaldas relucientes [...] brillantes y prietas como el hueso del tamarindo, o cremosas como el dulce de leche o la pulpa tierna del chicozapote maduro. Piel color

canela, color caoba tirando a palo de rosa” (26), carne “lozana” (27) que nunca le será correspondida y, al contrario, que le huirá porque es indigna.

La única mujer en la vida de Luismi en la que despierta ternura es Norma. Una foránea –tampoco bonita ni agraciada– a la que rescata de la intemperie, el hambre y, de paso, las garras de Cuco Barrabás, representante del narcotráfico en el texto, güero (119) y guapo (119) pero “hijo de la chingada” (119), que robaba muchachas “nomás para hacerles daño” (119).

El quinto capítulo aborda la vida de Norma. Con trece años, llega al pueblo huyendo de una familia abusiva y con la intención de suicidarse en el mar. Este relato, de cierta forma autónomo (igual que el capítulo final), se detiene en el detalle y ordena las circunstancias que pueden justificar el determinismo en algunas vidas de esos lugares descritos por el texto. En medio de la crudeza de la vida de Norma –violada por el padrastro y responsable de sus cuatro hermanos y de la madre misma–, el capítulo ofrece una explicación también fantástica sobre un dicho popular que servirá al lector para descansar de la densidad del relato, pero también para comprender el universo dentro del texto. Esos ires y venires, una ficción dentro del relato, a través de los cuales los personajes intentan descifrar el mundo en que viven, regido siempre por transacciones y donde la vida es una moneda de cambio, mejor o peor tasada dependiendo de las circunstancias.

La vida expuesta de Norma despierta compasión no solamente por las continuas violaciones de su padrastro, sino por la falta de amor de una madre preocupada por retener algún hombre a su lado y que, se puede pensar, tampoco ha recibido amor ni conmiseración. El vacío que Norma experimenta, no únicamente explicado por el cambio

hormonal de su embarazo, responde a una vida sin sentido donde, siendo aún niña, está obligada a reaccionar como adulta. Papel de adulta que desempeña hasta que Pepe, el padrastro, da en el clavo y le ofrece caricias como forma única de atención que experimenta en su entorno inmediato, antes de la huida:

Caricias que nadie le había hecho nunca, ni siquiera su madre, ni siquiera en los buenos tiempos, cuando solo eran ellas dos y nadie más, y Norma no tenía que competir por ella, por su atención y su cariño. Cosquillas que en realidad no daban cosquillas, mimos que más bien la dejaban temblorosa, pegajosa por dentro, avergonzada por los suspiros que de pronto se le escapaban, gemidos que debía disimular a toda costa porque tenía miedo de que sus hermanos la oyeran (Melchor 123).

De lo anterior que Norma responda con suspicacia al gesto que Luismi tiene hacia ella en su primer encuentro. Lo que la niña suscita en él es más pena y compasión, nunca deseo. Es como si al encontrar y rescatar a alguien en peor situación, tuviera oportunidad de purgar sus penas. Por supuesto, nada tiene que ver con un amor romántico incondicional que lo entrega todo, pero lo cierto es que no es del todo un toma y daca, no es una transacción a través de la cual Luismi le pida a Norma su cuerpo –como se observa en las diversas relaciones hombres-mujeres del texto–, pero tampoco devoción. Curiosamente la relación que Luismi intenta establecer parece y se revela sincera. No es que no pida nada, sin embargo, al final la petición de Luismi es ser necesitado. Necesita rescatar a alguien para no hundirse.

En la mayoría de los casos, los personajes sufren porque les son conferidos roles que no les corresponden, aunque probablemente es ese mismo sufrimiento el que los lleva a mostrar cierta empatía ante el dolor ajeno. El único que queda exento de esta empatía y, quizá la máxima expresión de crueldad en el texto es Brando, frío y calculador autor intelectual y copartícipe del homicidio de la Bruja.

Abandonado por el padre y obligado a remplazarlo como figura masculina de su casa, es resultado de una crianza también sobreprotectora. La madre, fanática religiosa “ociosa e inservible” (195), dedicada a ver telenovelas o leer revistas de chismes (195), queda anclada a un pasado familiar aún encabezado por un esposo ahora ausente. A su suerte y en cuanto puede, Brando acude a quienes desde fuera ha visto como ejemplo de masculinidad: Luismi y los mayores con los que se junta, a quienes imita. Por eso y no porque precisamente le gustaran las mujeres, es que comienza a tener sexo con la esposa de un petrolero, Leticia, que pasaba sus días sola y aburrida mientras su marido viajaba a Palogacho.

Como pocos en el texto, el misterio de la sexualidad de este adolescente “ñengo y demacrado” (166-167), se revela de a poco hasta que en las últimas páginas, tras pasar por la homosexualidad y la zoofilia, se descubre pedófilo y, como el resto del mal en la obra, viene del lado más oscuro “que lo invadía todo: una oscuridad en la que ni siquiera existía el consuelo del resplandor de las llamas incandescentes del infierno; una soledad desolada y muerta, un vacío del que nada ni nadie podría rescatarlo nunca” (192-193). Un mal que, de no haber sido encarcelado, lo habría llevado a matar a la madre “como acto compasivo” (195).

La crueldad de Brando, empero, no es un mal total porque en ciertos pasajes es revelado un sufrimiento que le viene de su indefinición, de una especie de inercia del pueblo, a sabiendas que quedándose estaría condenado a perpetuar ese círculo. Pero ante el lector se revela psicópata cuando Brando decide parar esa inercia robando dinero y matando a quien le resulte un obstáculo: la Bruja, la madre o Luisimi.

Llama especial atención el capítulo final porque se trata de un epílogo no de la historia particular de La Matosa, sino del país que contiene ese lugar, de las familias desmembradas a causa de la falta de sus muertos. Aparece el Abuelo [¿abuelo de quién? No se sabe y en apariencia es intrascendente], único interesado por los muertos con la preocupación de prepararlos para descansar en paz. Es él quien recibe los retazos de gente, sin rostro ni sexo: indigentes, descuartizados –niños o adultos–, decapitados. Y es él quien se encarga no de establecer conexiones sino de ponerles un rostro para la tumba porque sabe que, en un lugar de muertos, es mejor hacer las cosas de esa manera, porque así “sentían que una voz se dirigía a ellos, que les explicaba las cosas y se consolaban un poco y dejaban de chingar a los vivos” (221).

Así, el texto presenta un lugar donde la violencia no da tregua, si no se trata de homicidios se trata de formas normalizadas que incluyen violaciones y otras maneras de sometimiento corporal y psicológico, de una violencia cuyas raíces parecen carecer de una génesis identificable porque se trata de prácticas cotidianas que pasan desapercibidas. Se trata de la violencia en comunidades que, de a poco, se han ido corrompiendo y donde los elementos que debieran mantener ese “ser-en-común” (Nancy), se fragmentan hasta desintegrarse frente al dinero o el poder; donde la vida no importa porque el blanco del

delito es una mujer, un *maricón* o un don nadie, cuya vida estaba anulada desde antes, tal como el resto de los personajes.

El narrador, sin embargo, no se compadece de estos personajes ni los presenta como pobres diablos sino como sobrevivientes, algunos más conscientes que otros de los esfuerzos que hay que hacer para “salir” de ahí. En este sentido, quizá la historia de Norma es la más significativa, porque muestra el peso de las decisiones de otros sobre un personaje de trece años que, al menos al inicio, ni siquiera puede decidir porque carece de agencia. Vale la pena preguntarse por qué se llama Norma, si acaso la norma de ciertas familias, de ciertas mujeres que crecen como ella, es limitarse a sobrevivir en una sociedad desgarrada por el maltrato y la deshumanización.

Tampoco se trata de características que conduzcan a la autocomplacencia ni parece que los personajes o el texto funcionen como apología de la violencia, es solamente que se ponen en juego formas normalizadas que atentan contra la integridad humana. Existe un personaje femenino sin nombre que, “perdido en alcohol”, es violado por una tropa en la que se encuentran Brando y el Munra:

Nadie la conocía, nadie sabía su nombre, pero a ella parecía no importarle; estaba pedísima y bastante aturdida y al parecer muy caliente porque extendía sus manos torpes en todas direcciones tratando de agarrarle la verga a sus amigos. El Willy fue el primero que se atrevió a desnudarla: le sacó las tetas del vestido y empezó a tirar de sus pezones con rudeza, como queriendo sacarles leche o algo parecido, pero a la vieja aquello le encantó y comenzó a lanzar gemidos y a pedir que se la cogieran, que se la cogieran todos, ahí mismo en el asiento de la camioneta, y eso fue justo lo

que esos cabrones hicieron: se la cogieron todos [seis hombres, menos el Munra, que conduce la camioneta] (171).

El fragmento es narrado por Brando, por lo que no deja de ser distante incluso del narrador del resto del texto. A su vez, las palabras y la agresividad son muy próximas a la de la violación de la Bruja Vieja y a la del homicidio de la Bruja Joven. Sin reproducir exactamente las palabras en cada violación o sin ser los movimientos de los violadores los mismos, las agresiones aparecen como flashes, como escenas cinematográficas repetidas cuyo cometido es fijarse en la mente del espectador/lector. Es inevitable comparar estos fragmentos a las tres violaciones presentadas en *La sangre de la aurora*, novela de Claudia Salazar Jiménez (2015), descritas con las mismas palabras y cuyo cambio es únicamente el ser violado. Esto es, las escenas de los textos de ambas autoras son variaciones de actos recurrentes, de una violencia naturalizada en la representación de ciertos territorios.

A lo largo de *Temporada* solo dos mujeres ejercen control sobre sus pasiones y cuerpos: Chabela, la prostituta que controla el negocio del pueblo, y Leticia, esposa de un petrolero que mantiene relaciones con Brando con el objetivo de quedar embarazada sin omitir el placer de cada encuentro: “Leticia estaba casada con un petrolero que iba y venía a diario de Palogacho; todo el día estaba sola y se aburría horrores [...] Ella le rogaba, entre gemidos, que le tirara del cabello, que le estrujara las nalgas” (174).

En el texto de Fernanda Melchor el placer sexual femenino queda relegado a estas dos mujeres estigmatizadas, en el caso de Chabela por ser prostituta y en el de Leticia por ser una adúltera. Quizá sea por esas características que se revela la imposibilidad de



personajes femeninos plenos que, evidentemente, cargan con taras sociales y, por lo tanto, logran (re)presentar la violencia profunda ejercida sobre ellos sin que puedan convertirse en agentes reales. Si se compara, en el mundo rulfiano esto queda resuelto porque sus personajes femeninos gozan su sexualidad, incluso en la paupérrima situación de sus personajes y de la vacuidad del páramo que exhala carencia. Por ejemplo, en el caso de Dorotea, la hermana incestuosa que tiene relaciones con Juan Preciado. Rulfo hace saber al lector de este goce a través de la transición del usted al tú del narrador (Juan Preciado, precisamente).

Observar las reconfiguraciones familiares entre los personajes es una forma de aproximación a las repercusiones del tardocapitalismo (Mbembe) en la sociedad, a través de las cuales, a su vez, es posible dimensionar el alcance las estructuras de poder de ese mismo sistema cuyo eje, se revela, es la obtención de ganancias. De tal forma, la lógica del *capital* es impuesta a todas las relaciones sociales, sin importar la ideología imperante, determinándolas. A diferencia del modelo anterior, la violencia, el sometimiento y la disciplina no constituyen ya un fin, sino que son el medio para obtener ganancias.

En los textos, particularmente en *Temporada* y en *La fila*, si bien hay gestos de empatía prima la falta de valoración por la vida ajena frente a la satisfacción de un deseo inmediato. El caso de Brando es emblemático: hijo único, con una madre sumida en una depresión producto del abandono del padre obsesionada con convenciones religiosas que, además, intenta imponer un sistema de valores no solo incomprensible sino rechazado por el hijo, quien además desconoce la forma de lidiar con su deseo y orientación sexual. La única lógica que él conoce es la de la supervivencia y, frente a ello, la vida del resto poco

importa, sea la de la Bruja, la del amigo o la de la madre, en tanto estos representan obstáculos.

En no pocos pasajes, el texto apunta hacia la descomposición familiar y el primer signo es la ausencia de adultos. Pareciera que quienes pueblan estas páginas son en su mayoría adolescentes, acaso jóvenes, pues vemos a Luisimi, Norma, Brando o La Lagarta luchando con problemas que rebasan sus edades, como si no hubiera adultos guía capaces de, al menos, ayudarlos a resolver sus problemas, que en principio son necesidades básicas como techo y alimento. Sin una escala de valores, a Brando poco le importa cambiar la vida de La Bruja por unas monedas. Acaso sus vidas son la alegoría del lugar que habitan, tierra de nadie, donde cada cual vela por su vida.

#### 4.2.2 El *aquí* y el *allá* de las señales

Del corpus de investigación, *Señales que precederán al fin del mundo* presenta a su protagonista, Makina, con capacidad de agencia real. No es que la configuración familiar del personaje sea perfecta en términos de roles, sino que su modelo femenino, la madre, parece haberla provisto de suficientes elementos para fortalecer el carácter que Makina desplegará a lo largo de la historia. No se habla de muestras explícitas de cariño que pudieran fortalecer la confianza, porque el mundo físico que habitan sigue siendo el de un país de necesidades, corrupciones y favores, pero es cierto que hay elementos que

orillan a pensar que, en ese mundo imperfecto donde nunca aparece un padre y donde hay un hermano ausente –la única figura masculina que podría haber–, está rodeada de mayor compasión, empatía y lazos comunitarios.

El texto narra la travesía de Makina, jovencita que recibe la encomienda de su madre de buscar a su hermano en tierra gabacha. Debe cruzar su país para alcanzar la frontera y de ahí su objetivo, pero en el trayecto enfrenta los bajos mundos de la cruza ilegal, el tráfico de drogas, el mundo de las armas, muerte, prostíbulos y cantinas. La novela establece un parangón de este mundo con el precolombino al aludir a las nueve etapas del Mictlán, una por capítulo. El texto puede ser leído también como una novela de formación (*Bildungsroman*), no porque la protagonista experimente el paso de los años y un desarrollo físico, sino por el crecimiento psicológico y moral, que al final le ayudan a subsistir. Es una protagonista audaz que conoce la trascendencia de callar en el momento adecuado para sobrevivir e incluso para aprender. Así, logra mantenerse al margen de ciertas cosas que no le corresponden hasta cumplir su misión. La ética de Makina la lleva a abstenerse de inmiscuirse en asuntos ajenos: “Una no hurga en las enaguas de los demás. Una no se pregunta cosas sobre las encomiendas de los demás. Una no escoge cuáles mensajes lleva y cuáles deja pudrir. Una es la puerta, no la que cruza la puerta” (19). Desarrolla aún más esa conciencia a lo largo del texto.

El texto puede ser leído como la historia de México y su frontera, de su territorio, y con ello como un diálogo con el canon universal, *La Odisea* y *Divina comedia*, o de la literatura mexicana como *Pedro Páramo* y *La región más transparente*. Sin dejar detrás el cruce que el autor hace con el bagaje cultural precolombino. Es por ahí que entreteje

nociones de migración, frontera e identidad, aunado a un anhelo por el regreso al territorio, aunque este último quede en suspenso, sea porque haya decidido quedarse en tierra gabacha o sea porque la muerte lo haya imposibilitado. Si el final de la historia es interpretado como la muerte de la protagonista, su cuerpo no recibe servicio fúnebre pero, a diferencia del resto del corpus, alberga mayor esperanza a partir de la mitología mixteca, cuya cosmovisión del tiempo y el espacio permite pensar en la posibilidad del renacimiento y regreso a la tierra.

Si Fernanda Melchor se sirve de mitos y leyendas para explicar la violencia inveterada, Yuri Herrera hurga más allá en el tiempo y llega al prehispánico. A través de esa cosmogonía sobre la muerte y el Mictlán, lugar de los muertos, ofrece esperanza y dignidad a su protagonista. Herrera no explica la genealogía de Makina más allá de la Cora, pero acudir al mundo náhuatl prehispánico bien sirve de linaje, de una cultura guerrera que le ofrece no tanto protección en este mundo sino la esperanza de otro, quizá mejor, ya sin “la pesadez de la incertidumbre y de la culpa” (Herrera 119). Como apunta Carlos Yushimito del Valle (2016), “este acto de ‘reapropiación’ no solo se dispone con la finalidad de alcanzar un fin estético, sino también de problematizar elementos nacionales y sus fuentes identitarias, poniéndolos en diálogo con un contexto político contemporáneo y una consiguiente intervención ética sobre la escritura” (104).

En primer lugar, *Señales* aborda lo identitario, que estará también presente en *La transmigración* (2012). En el noveno y último capítulo de *Señales*, cuando Makina no ve más ningún rostro conocido, lo último que hace antes del silencio final es evocar a su gente y los lugares conocidos, acude a ellos en la memoria y le proporcionan certeza. El

personaje, dice el narrador, lo comprende con “todo el cuerpo y con toda su memoria” (119). Y una página antes, a la puerta de ese antro al que bajará, es su guía para cruzar la frontera terrenal y divina –de nombre Chucho, que irremediablemente hace pensar en Jesús, el mediador bíblico entre Dios y sus criaturas de la tradición judeocristiana–, quien le proporciona certeza. Y confía en él porque siempre ha cumplido su palabra, porque aun cuando no ha intervenido para ayudarla, no ha dejado de observarla y cuidarla. Y digo intervenido porque decir “rescatarla” es restar fuerza al personaje.

Precisamente, Makina aunque es víctima de vejaciones, decide no “creerse” ni desempeñar en estricto sentido el papel de víctima, dándole la vuelta en distintas ocasiones, y eso la dignifica. Su grandeza y dignidad le vienen porque afronta los problemas que se le presentan sin chistar y aprende a conducirse. Reconoce cuando no se siente a la altura de la situación pero, incluso en momentos de crispación, cuando reconoce “no me hallo, nomás no entiendo este lugar” (116), escucha que “ellos tampoco”. ¿Quiénes ellos? Los del otro lado, que puede ser Estados Unidos, pero también la Tierra misma: viven asustados de que se les vaya la luz, como si no viviéramos entre relámpagos y apagones. [...] Nos necesitan. Quieren vivir eternamente y todavía no se dan cuenta de que para eso deben cambiar de color y de número. Pero ya está sucediendo (Herrera 116). Y tampoco teme entonces cuando la mujer “vieja y guapa, de larguísimas uñas blancas y rostro empolvado” (117) la recibe. Como apunto antes, es difícil rastrear la genealogía de Makina. Se sabe que su madre es la Cora, que siempre ha vivido en el Pueblo, que tiene una hermana menor –a la que le preocupa dejar sin el conocimiento que ella ha adquirido y que, aparentemente, solo ella le puede legar–, y que su hermano mayor se ha ido al

gabacho en busca de una supuesta tierra que les corresponde, legado del que pudo ser su padre antes de desaparecer mucho tiempo atrás. Y por ese linaje comienza el viaje. Porque el hermano acude a ese supuesto llamado, porque la Cora no quiere enviar un hombre – primero porque no puede confiar en ellos y segundo por no haber ni uno más en su entorno inmediato. En esos fragmentos casi al inicio del texto se ve el primer rasgo de la configuración familiar de Makina. Una configuración formada por dos mujeres, su madre y su hermana, y donde existe algo parecido a lo que pudiéramos llamar amor: cobijo, seguridad, contacto, piel:

Luego la abrazó y la tuvo ahí, en su regazo, sin dramatismo ni lágrimas, nomás porque eso es lo que hacía la Cora: aunque uno estuviera a dos pasos de ella era siempre como estar en su regazo, entre sus tetas morenas, a la sombra de su cuello ancho y gordo, bastaba que a uno le dirigiera la palabra para sentirse guarecido (Herrera 12).

Esa familia (dis)funcional, formada solo por mujeres, es la que la protagonista conoce. Esa familia formada por tres partes dispuestas de forma tal que no da lugar a vacíos. Esa es el inicio de una idea que el narrador desarrolla más o menos 60 páginas después, cuando da cuenta de las familias que conoce Makina, en plural, no “La Familia Feliz” (87) que tan exaltada es del otro lado de la frontera y a la que el hermano ayuda, paradójicamente, a resguardar. Porque

[e]lla había conocido familias trucas, ampliadas, amargas, cordiales, ladinas, lúgubres, hospitalarias, ambiciosas, pero nunca había conocido a esa Familia Feliz de la que tanto hablaban

y que tantos juraban defender; todas eran más de una cosa, o la misma cosa pero de una manera por completo diferente: ninguna era sólo fiestera o nomás tacaña, y las historias que hacían alegre a dos en nada se parecían (87-88).

Makina defiende, en términos modernos, una diversidad porque es lo que conoce, lo que vive en el Pueblo –un lugar por cuya precariedad podría nombrarse “no moderno”– y que llega a comprender en los ires y venires de sus traducciones y mensajería. Ella sabe que la gente se va precisamente para proteger esas familias, como en su caso, o para protegerse de ellas, como en el de tantos otros. Para proteger la suya es que acata la orden de la Cora, pero siempre con un anhelo de regresar porque es capaz de observar los cambios de los que se quedan. Makina no quiere experimentar lo que un amigo, a cuyo regreso después de tanto tiempo ya todo era otra cosa, o todo era semejante pero no era igual: “su madre ya no era su madre, sus hermanos ya no eran sus hermanos, eran gente de nombres difíciles y gestos improbables, como si los hubieran copiado de un original que ya no existía” (Herrera *Señales* 21).

Después de ese pasaje, Makina continúa explorando la diversidad y se resiste a entenderla/leerla a través de una institucionalidad, porque sabe que las familias se forman y permanecen más allá de papeles. No comprende que las parejas que defienden banderas multicolores hagan fila para “matrimoniar[se]” (90), para entregar un anillo y estar rodeado del oficial y los padrinos. Se conmueve para inmediatamente pensar en los “otros modos de quererse” (90) y sentirse traicionada pensando en que lo único que esa gente distinta quiere es “parecerse a los demás” (91).

De los pasajes mencionados quisiera enfatizar la corporalidad en dos aspectos: el primero acerca de la familia, La Familia Feliz representada por cuerpos valiosos que son de cierta forma, no anómalos. El segundo, el resguardo de ciertos cuerpos valiosos frente a otros que, por oposición, no lo son. Ante la decepción de una oportunidad para quedarse “del otro lado”, el hermano de Makina acepta la oferta de una familia para tomar el lugar del hijo en el ejército. El trato se revela una treta cuando el hermano retorna “al otro lado” sano y salvo. La familia contaba con la muerte de este para clausurar el asunto, pero debe mudarse, sin pagar el precio acordado, para evitar desvelar el pacto violado y, por consiguiente, alguna sanción al hijo. Es expuesto aquí un poder visible y concreto, no por el control impuesto por una sociedad, sino por las formas en las que el cuerpo (del hermano, en este caso; de los migrantes, en general) es clasificado, expuesto y sometido.

Es, si se extiende la idea, una especie de tráfico de órganos, el tráfico de cuerpos de individuos inferiores que, por sus características, pueden perecer en lugar de otros que sí son considerados valiosos. Es la práctica al extremo de concebir el cuerpo como mercancía. Esta forma de comercio es un brazo de la biopolítica, que es posible seguir por las rutas del capital. No solo es la apropiación de una vida (para acabarla, si es necesario) sino la deshumanización de las relaciones sociales. Es la desigualdad económica y la ausencia de un rumbo lo que orilla al hermano de Makina a aceptar el trato. Curiosamente las diversas formas de discriminación, son no suprimidas sino suspendidas cuando, frente a ciertos escenarios, las naciones necesitan carne de cañón. Los sectores marginales “sospechosos, indeseables” (Moraña) son los proveedores de esa carne.



Dos apuntes al respecto. El primero sobre el comercio actual de cuerpos; el segundo, sobre la relación del cuerpo con el espacio. Respecto del primero, existen ya formas documentadas del actual tráfico global de órganos humanos,<sup>108</sup> conocido como biopiratería, cuya dimensión bioética parece no haber sido tomada muy en cuenta, porque para que un comercio así exista es que circula un capital considerable por la diversidad de actores implicados: pacientes, cirujanos, intermediarios, corredores y, por supuesto, donantes.

El segundo, el espacio que ocupan los cuerpos ajenos a ciertos territorios es como un espacio arrebatado, no uno al que tengan derecho; en sentido estricto, es un espacio periférico posible únicamente por alguna fisura accidental en el sistema que, ya existente, se sirve de él. Este espacio carece, entonces, de cualquier tipo de protección y sus habitantes, a su vez, carecen de ella. Su supervivencia no es un derecho ni está garantizada sino respondería, más bien, a la suerte, al azar. Sin habitar una época ni un territorio que avale legalmente la esclavitud, esta otra forma de sometimiento, por entresijos del sistema, es permitida y hasta funcional para algunos.

Como señala Moraña (2021), “la relación espacio/cuerpo es, entonces, una disposición biopolítica de primer orden que condiciona la supervivencia y la calidad de la existencia colectiva, la accesibilidad a servicios primarios, la esperanza de vida y la construcción de subjetividades” (s.p.).

---

<sup>108</sup> Ver las diversas investigaciones y artículos de la antropóloga Nancy Scheper-Huges desde los 90.

### 4.2.3 La transmigración más allá de los cuerpos

En el caso de *La transmigración* existe cierta resistencia a esa institucionalidad en la vida de los cadáveres-transacción. El texto es una narración detectivesca centrada en la búsqueda e intercambio de dos cadáveres secuestrados por un malentendido entre las familias Castro y Fonseca, en medio de un estado de excepción a causa de una pandemia de nombre desconocido. Bajo ese panorama, los únicos con permiso para circular libremente, y que se atreven a hacerlo, son los militares o algunas personas de profesiones específicas. Entre estas últimas, un alfaqueque contratado para organizar el intercambio, lo que termina por develar el secreto entre las familias rivales. En eso es una reescritura de la bastardía, pues resulta que ambas familias están emparentadas. Incluso también puede ser una variación de *Romeo y Julieta*, de William Shakespeare, aun cuando el Romeo es homosexual y el nombre de Julieta, cambiado.

La propuesta de Herrera es el despliegue del periplo de dos familias por recuperar los cuerpos de dos de sus hijos para sepultarlos. La configuración familiar y el linaje se suponen fundamentales, aunque hay personajes cuyo linaje les viene únicamente por su oficio. Los únicos apellidos mencionados en el texto son los de las familias rivales, Fonseca y Castro, fuera de ellos, no existe pasado familiar para los personajes y los que son mencionados están muertos. Del Alfaqueque se sabe que tiene “su muerto”, sin mayor precisión; el Ñan vio morir a su hermano en un accidente automovilístico, el Menonita es un migrante que ya no tiene hogar al que regresar, el amor que se le conoce a Vicky resulta

casado y el novio de La Tres Veces Rubia desaparece tras la pelea con el Alfaqueque. Pero el vínculo familiar que cohesiona a los Castro y los Fonseca resulta superficial, pues el oficio de cada clan ha dejado huellas en sus miembros más jóvenes, que parecen gozar de los beneficios del poder, pero también aparecen atribulados.

Si bien la Muñe y Romeo mueren por la epidemia, la auscultación que Vicky hace desvela penas antiguas, una tristeza que parece haberlos carcomido antaño. Puede leerse como los rencores entre los patriarcas de cada linaje que en realidad es uno, pues ambos son hijos del mismo padre, uno legítimo y el otro bastardo. Es esta diferencia entre lo legítimo y lo bastardo lo que origina la pelea y el destino con que cargan los descendientes. No obstante esta historia, el hilo más interesante se encuentra en la lectura alternativa de los descendientes de un país cuyas muertes no hay quien entierre, cuya tristeza existe desde tiempos inmemoriales, cuyos habitantes ni siquiera son capaces de recordar su linaje o claramente prefieren olvidarlo, cuyos hijos parecen estar condenados. La ausencia de niños en el texto es notable, solamente aparece uno y es el hijo de una adolescente de entre 15 y 16 años, que además está embarazada del abogado Gustavo, de 60 años de edad.

El apunte de algún tipo de discapacidad intelectual que padece no pasa desapercibido: “Algo le pasaba al niño. Sonreía y movía las piernas pero no avanzaba mucho ni fijaba la vista en nada” (Herrera, *La transmigración* 119). Ese es el ambiente del texto, el de una ciudad donde “parejas” así son posibles, “Por primera vez en la historia de la humanidad legiones de hombres de su edad podían coger como si fueran décadas más jóvenes” (Herrera, *La transmigración* 121), donde los padres son dueños de sus hijos “es mi hijo, y si quiero me lo trago” (Herrera, *La transmigración* 98), sin importar si ese

cuerpo vale más por ser una persona que por tratarse del hijo de alguien poderoso, donde unos tipos en la calle buscan cadáveres para hacer pasar por los de otros.

La figura materna, tal como en *Señales*, cobra relevancia porque parece encarnar la imagen de quien se preocupa o busca de manera auténtica. Asimismo, el texto señala la pérdida de los ritos funerarios como la más grande epidemia de la época. Los cuerpos en las calles, cuerpos sin dueños, presentan el problema sin que exista solución. Si los Castro y los Fonseca logran encontrar a sus descendientes es porque pagan por ello, porque pueden contratar a alguien para que los busque y negocie en su lugar. Tras el intercambio, el Alfaqueque se pregunta quién los enterrará, quién hará ese trabajo que ahora parece de nadie:

El Alfaqueque miró la carroza alejarse. ¿Quién irá a enterrar a esa muchacha? [...] Porque no van a ser ellos, los que tanto han llorado y tanto han amenazado, los que van a cavar su tumba. ¿Cuándo dejamos de enterrar con nuestras propias manos a los que amamos?, pensó. ¿Qué carajos puede esperarse de gente como uno? (130).

Y aquí el texto podría leerse como alegoría del país que hace posible escenas como esta. Porque si los patriarcas pagaron por los cuerpos, lo congruente sería que ellos los enterraran. El narrador deja claro que el personaje se cuestiona eso en particular, conociendo a los suyos y sabiendo que delegarán a otros lo que antaño les correspondía, que no se ensuciarán las manos. Ese “uno” de la cita anterior puede leerse como negociante, transa, preocupado por cosas prácticas y por el presente, por eso es por lo que al final sigue trabajando para el que pague o el que tenga algo que ofrecer, así sea Ñora,

la casera. Con todo, al menos el Alfaqueque está consciente que “estos días” se camina junto a cuerpos tirados por la calle, pero “ya no es posible hacer como que no lo vemos” (134). Así, *Señales* y *La transmigración* son dos modos de entender e ilustrar el umbral de la catástrofe.

Aun cuando no se trafican órganos, sí existe en el texto una dimensión comercial y bipolar de los cuerpos. Los padres –porque pueden– pagan por los restos de sus hijos, transan con personas a cambio de aspirar a un ritual, pero esta misma transacción resulta imposible para otros. Y, entonces, ¿qué sucede con los muertos de la epidemia?, ¿quiénes podían quedarse en casa y quiénes no? En el texto se ve gente circulando, no solo los implicados en la transacción ni las familias ni solo sus espacios están disponibles, los bares y otros comercios permanecen abiertos, si no, la Muñe y Romeo no habrían podido jamás morir lejos de sus familias.

Hay una vida desarrollándose en el otro espacio, en los espacios no privados ni cerrados, en el espacio público, pese a que las autoridades competentes creían ya que la epidemia podía “ser un poco más agresiva de lo que habíamos pensado” (14). Las casas, entonces, son los refugios ante la epidemia, pero también muestran el estatus no únicamente por sus características físicas y espacio (jardines, garajes, etc.) sino porque equivalen al progreso de sus dueños, al dinero del que disponen y que los protege. El narrador decide contar esto no a través de las mansiones de los Castro o Los Fonseca, sino del cuchitril en que vive El Alfaqueque: “Volvió a abrir la puerta de la Casota, dio dos pasos afuera y otra vez la calle lo empujó hacia atrás con una vaharada de abandono” (15).

Para después preguntarse, a través de la *Tres Veces Rubia*, “¿Qué está pasando allá afuera?” (16). La catástrofe real, en el texto, subyace y sobrepasa la epidemia.

#### 4.2.4 Violencia incontenible en *loop*

Tal como *Temporada*, *El cielo* es habitada por una violencia incontenible, con una diferencia fundamental. En la novela de Monge hay un protagonista a partir del cual la vida de los demás personajes va teniendo sentido. Si bien se conoce un poco de los demás, es Germán Alcántara el decisivo. En el relato de Melchor, la Bruja lejos de ser la protagonista es, primero, una víctima más de la miseria y, segundo, el eslabón que une la vida de los personajes. La Bruja participa de las vidas de los otros personajes, pero estos cobran relevancia porque son ellos protagonistas de sus propias historias. Pese a utilizar un narrador extradiegético, Melchor hace que cada capítulo sea protagonizado por distintos personajes y no en función de la vida o muerte de la Bruja. En ambas novelas es evidente la idea de “progreso” como detonador de la miseria moral de esos pueblos.

En *El cielo*, el hilo conductor es el cambio de siglo, de formas de subsistir y de morir, de la imposibilidad de alcanzar la modernidad, tanto para un hombre como para un país. En ese sentido, el texto podría leerse también en clave alegórica. El oficio del protagonista es matar y sus muertos no reciben ritos funerarios. Él correrá igual destino tras una vida de altibajos y hasta de arrepentimiento, de purga y dolor. Pese a lo ruin y

despiadado del Alcántara joven, el narrador de Monge se limita a plantear lo que sucede en su vida y en su cabeza sin que haya un tono de “bueno ni malo”, aunque sí hay culpa. En cambio, las acciones de juventud del protagonista responden a condiciones de vida determinadas por su familia, lugar de nacimiento, marginación, época y miseria del territorio más que por sus decisiones porque aun cuando las toma, hay un impedimento para cambiar de rumbo, más grande que él.

Hay un intento por alcanzar redención, pero resulta imposible y nunca se concreta por más que exista la promesa, porque el protagonista está sumido en una especie de maldición –determinismo– de la que no puede salir, una fosa común en la que se acumulan muertos, como una escena cinematográfica que se repite una y otra vez, en *loop*. Aunque él pide perdón y desea expiar culpas, el territorio no olvida los “creyentes enemigos del gobierno” (190) a los que Germán Alcántara encerró en un baúl. Esa ansiada redención que busca a través de la fe de su mujer está vedada para él. Sobre todo, en el último capítulo, llamado precisamente “Las exequias”, el personaje pronuncia largos soliloquios, donde se aprecia su drama:

¿en serio crees que llegarás así al consuelo... que su traición no es una muestra de que estás equivocado... de que quizá no era creyendo como darías con el camino... ese camino que no hallaste ni en la hora que dejaste de ser niño ni en la hora que empezaste a luchar con esa fe que ahora profesas ni en la hora que mataste a Anne Lucretius Ford ni en la hora en que murió Camilo Mónico el Demónico Macías Osorio? (Monge *El cielo* 192).

En el fondo, aunque fue suicidio el de su esposa, su muerte también es culpa del protagonista. Germán Alcántara clausura la habitación donde ella se suicida, decide no enterrarla no tanto para que su cadáver “sufra” sino porque no sabe qué decirle a Él, Dios, el Dios de la esposa, porque no cree que la esposa merezca un servicio funerario ya que, acorde con la tradición católica, el suicidio es un pecado y, además, porque ella nunca amó a su primogénito enfermo. El personaje dice:

¿Cómo haré para que Él te perdone... cómo tengo que enterrarte para hacer que te perdone... cómo vamos a engañarlo... quizá tenga que arreglarte aún más el cuello... tal vez no nos baste con taparlo... voy a tener que componerte y no decirle a nadie qué he hecho... no decirle a nadie qué ha pasado! [...] ¡No sé en cambio cómo darte sepultura... no sé si enterrarte con la ropa que elegiste o si ponerte otra ropa... si debería pintar tus labios y atarte luego el pelo... usar el mismo lazo que usaste tú al colgarte! [...] ¿por qué nunca ataste el lazo a nuestro hijo... por qué nunca lo aceptaste? [N]unca fuiste buena con nuestro hijo... tampoco has sido justa con el libro y su mensaje... no merecías tú Su palabra... quizá tampoco merezcas tú la tierra... quizá no debería yo sepultarte (Monge *El cielo* 199-200).

No la sepulta. Y él mismo, cuando muere, tampoco recibe exequias, aunque en su caso es por morir a manos de una nueva generación de asesinos sin rostro ni motivo definido, un poco por diversión. Y entonces parece realmente que una generación de asesinos “sin causa” llegó para sustituir a la vieja guardia e instalarse.

Ahora bien, ¿de qué forma podría existir un duelo en lugares que propician situaciones como esta? En estos lugares –acaso México– no puede haber duelo porque



estas vidas no se ven, por lo tanto, no existen. Nunca han existido estos seres, o si acaso su existencia poseyó algún valor fue meramente transaccional antes de ser sustituida.

En 2666, Bolaño parece “confiar” en que la violencia puede fenecer ante la vida colectiva. Los personajes de Monge se esfuerzan por creer en esto también, aunque se desencanten constantemente. Al final de su vida, Germán Alcántara Carnero dice: “No puede alcanzarse el consuelo estando solo” (204). El contraste con antiguas creencias es claro, cuando su mujer se suicida, el personaje decide no tener más contacto con los hombres “no estaré ya nunca cerca de ningún hombre... no quiero mantener con ellos ningún lazo... mi camino necesita ahora silencio... mi camino exige ahora que esté solo... su palabra no me deja ya seguir unido al mundo...” (201). Pero los años le hacen cambiar de parecer y sólo al final de sus días:

Escuchando alejarse las pisadas de los hombres que lo hirieron [...] se ha arrepentido pues de haberse arrepentido [...] ruega entonces que su perro muera pronto y comprendiendo que han pasado ante sus ojos los instantes memorables de su vida deja que su cuerpo se contraiga y que después se expanda más allá de los confines de la carne. Luego Germán Alcántara Carnero exhala y cierra sus dos ojos para siempre (211).

*El cielo* parece ser la alegoría perfecta de un país lleno de muertos vivientes, provocado por lo que Žižek (2000) denomina “perturbación del rito simbólico” (48).

Si el rito funerario es el último derecho a la dignidad que un ser humano puede tener, los personajes excluidos de este derecho resultan ser indignos y doblemente desplazados, pues en vida fueron condenados a los márgenes, al desplazamiento del que

ni la muerte los absuelve. Si acaso hay alguna restitución de dignidad, esta opera a nivel de los escritores y sus proyectos, primero, a través del conocimiento y reconocimiento de hechos –de violencia- y, segundo, asumiendo la responsabilidad colectiva de la vida de otros, a fin de elaborar un duelo que logre restablecer el sentido más profundo de la vida que necesitamos para oponernos a la violencia, como dice Judith Butler (2006) en el ensayo “Violencia, duelo, política”. Esto es, la existencia de los textos son la forma en que la dignidad es restituida.

#### 4.2.5 De las vidas arrasadas en estas tierras

Por la familia es que muchos emprenden el viaje. En *Las tierras* (2015) la multiplicidad de voces ayuda a integrar una constelación cuyos elementos se congregan en un territorio selvático o desértico, dependiendo del tramo del recorrido. Los cuerpos que transitan por estos territorios están movidos por la necesidad, porque los que se atreven a cruzar la frontera buscan otra patria, una vez expulsados de la suya, estéril ya. Es por la familia que Makina emigra, es por la familia, al menos en un primer momento, que los indocumentados transgreden las fronteras –geopolíticas y corporales–, es por la familia que el protagonista de *El cielo* sacrifica y se sacrifica, es por la familia por la que el Alfaqueque tiene trabajo, es por la familia que Irma se va a Estados Unidos y, por sus respectivas familias, que los indocumentados de *La fila* inmigran, es por la (destrucción

de la) familia que Luismi pretende formar con la muchachita, que es copártcipe en el homicidio de la bruja.

La búsqueda de esperanza suele ser el móvil, pero al menos en el universo de *Las tierras* queda claro que esos seres arrancados no tienen esperanza y desde el momento en que son capturados pierden la poca que les queda y son despojados hasta de su nombre y, con ello, del último rastro de dignidad: “Sienten que sus voces son de nuevo secuestradas y sus almas son de nuevo atropelladas” (189); “[...] los que vienen de otras patrias pero no de otras lenguas reconocen la canción que están cantando encima suyo y es así como comprenden que habrán de abandonar toda esperanza”<sup>109</sup> (60). La claridad del panorama que tienen los captores, Estela, Epitafio y todos los que para ellos trabajan, es tal que saben que de una sola palabra suya depende la vida de esos seres que escaparon de tierras que ya fueron arrasadas. Pueden matar o dejar vivir.

El texto es una reiteración de las mil y una maneras de perder la dignidad, se esté en el escaño que se esté, porque si bien la jerarquía otorga beneficios, cualquiera puede perder en la ruleta. Dicho de otra forma, todos pueden perder lo que sea que tengan. Y si en algún momento la historia principal, que es la debacle del poder de Epitafio y Estela, deja claro que la catástrofe se vive en ese momento y no existe esperanza, los textos en cursiva que acompañan dicha historia clausuran cualquier posibilidad de vida digna en “la gran tierra lacrimante en que se encuentra[n]” (22), en donde solo quedan simulacros de familias porque 1) Epitafio y Estela no pueden formar una, aunque a ella le quede un hijo de él; 2) el orfanato del padre Nicho es una máquina de violaciones y de esclavos que

---

<sup>109</sup> Cursivas en el original.

apenas remeda una familia; y 3) no existen mayores lazos entre quienes conforman las especies de comunidades presentadas, ni siquiera de amistad; lo que existe es sometimiento por la fuerza. La imposibilidad de comunicarse de los protagonistas es un eco de la novela sobre la imposibilidad misma de los personajes de gritar y ser escuchados.

Epitafio y Estela no pueden formar una familia porque el poder del padre Nicho alcanza incluso la vida íntima de ambos, y decide que Epitafio debe casarse y tener hijos con alguien más. El sacerdote intuye que entre Epitafio y Estela hay algo más que compañerismo e impide que cualquier sentimiento germine porque, el mismo texto sugiere, eso los haría fuertes y capaces de aspirar a la libertad.

En consecuencia, cada movimiento del padre Nicho está pensado para preservar el *statu quo*. Si hay algo que el personaje sabe es que el poder debe guardarse con celo, que no se comparte y que jamás debería olvidarse la mano que a uno le dio de comer; por lo cual aprovecha enemistades y rencores ajenos para deshacerse de cualquier conato de insurrección: “Pinche Epitafio no debió nunca olvidarlo [...] no debió de creerse tanto [...] tú sí lo entiendes [...] vas a decirles quién chingados es el jefe [...] en Lago Seco [...] en La Carpa [...] donde putas mierdas sea” (153). La figura del padre Nacho es relevante porque con él en el texto se hace presente la iglesia que, con la familia y el Estado, forman la tríada de las instituciones sociales reconocidas y más sólidas hasta el siglo pasado. Su presencia da lugar a la problematización planteada por el texto acerca de las actividades delictivas que tienen lugar no a espaldas de las autoridades, del gobierno en turno, de la iglesia y del Estado en general, sino cobijadas por ellas. Hay un comercio

de mercancías varias, cuerpos incluidos, avaladas por estas instituciones y que el mercado ha logrado rentabilizar.

Como sostienen Oswaldo Zavala (2018) e Ignacio Alvarado (Torres 2021), la narrativa oficial sobre el crimen organizado como un grupo todopoderoso que se impone al Estado es ilusoria. Se trata de una creación instrumentada desde el poder político de México y Estados Unidos, avalada por el periodismo y la academia de esos y otros países. Lo que existen, sostiene Alvarado (Torres 2021), son “estructuras que tienen diversos grados de complejidad y de andamiaje criminal, pero en ninguno de los casos tienen estas características de poder, de inteligencia, de artillería como para desafiar exitosamente a las instituciones del Estado”, sea cual sea.

Palabras como “narcotráfico” y “cártel” tienen el propósito de “distraer de los alcances económicos, financieros y políticos que, esos sí, están más allá de los Estados” (Torres 2021). Esto es, el tráfico –de cualquier mercancía– es un fenómeno innegable, no así la máquina todopoderosa que la opera, cuestionada por los investigadores y que en *Las tierras* se teje por las perspectivas de los personajes e instituciones que representan aparecidos a lo largo del texto. En pleno atraco,

[l]as palabras que Lacarota está diciendo se deshacen cuando la selva es profanada por un ruido que muy pronto es un estruendo: cruza la noche un helicóptero arrastrando su concierto de metales  
*Aparecieron de repente otros vehículos...*  
*alguien gritó: es migración y sí era cierto...*  
*pero les vale...*

*lo vieron todo y se siguieron (Monge Las tierras 25).*<sup>110</sup>

Zavala (2018) afirma que “la violencia en México no se explica a partir de una guerra entre narcos ni es una disputa por la plaza [...] no existe un solo narcotraficante capaz de desafiar a instituciones como el Ejército, la Marina o la Policía Federal” (s.p.). Y no los desafían, sino que viven a su sombra y en colusión. Estas otras estructuras existen y se mezclan, se filtran por las ranuras de las instituciones que debieran resguardar a la población. Existen así, sujetos como el padre Nicho, vueltos padre tras violar a tantas mujeres (el narrador despliega ejemplos de ello) secuestradas o nacidas en condiciones de vulnerabilidad perpetua o que marcan a los niños como ganado. Por eso es que el texto entabla un diálogo con acontecimientos de la historia mexicana reciente como las dos masacres en San Fernando, Tamaulipas, el 22-23 agosto de 2010 y el 06 de abril de 2011.<sup>111</sup> Posibles, estos, no por la existencia del “crimen organizado”, sino por la de estructuras más o menos organizadas al alero autoridades que no resguardan ni investigan y que, por ello, posibilitan su existencia y funcionamiento. Esto es, el tráfico de mercancía que va desde estupefacientes hasta personas y órganos, lo mismo en México que en países centroamericanos cuyos habitantes huyen en busca de un territorio que resguarde su vida y les permita alcanzar algo parecido a la dignidad.

---

<sup>110</sup> Cursivas en el original.

<sup>111</sup> La primera masacre en San Fernando tuvo lugar entre el 22 y 23 de agosto de 2010. Fueron encontrados 72 migrantes asesinados, presuntamente por los Zetas. La segunda tuvo lugar el 06 de abril de 2011, en esa ocasión 193 personas fueron encontradas en fosas comunes. Con información de la Comisión Nacional de los Derechos Humanos.

Ese tráfico, que es rentable para los implicados, es un pretexto para alcanzar otros objetivos de intereses económicos. Alvarado (2021) sostiene que más allá de la militarización, desde el período presidencial de Felipe Calderón, 2006-2012, tiene lugar una manifestación de fuerzas antes desconocida en la historia mexicana. En entrevista, Zavala (Ricárdez) coincide y se refiere al despliegue de grupos paramilitares y de mercenarios, “nacionales y extranjeros”, a raíz de la firma de la Iniciativa Mérida en 2008,<sup>112</sup> a lo que debe sumarse la explotación y venta de recursos naturales (284).

Luis Astorga (2015) aclara que es imposible sostener esas hipótesis de los “cárteles todopoderosos”, “infiltraciones” o “penetración” en los gobiernos (4-5), en cambio, lo que existe es una relación entre los campos que “en ningún momento [...] pone en duda la superioridad de las instituciones del Estado, sólo [...] señalan las fallas, limitaciones y casos de corrupción en niveles jerárquicos inferiores” (16). Pensar que el campo político es impoluto es desconocer la historia, dejando de lado “un mayor desprendimiento de la supeditación, una mayor autonomía relativa, y en ciertos momentos y lugares una relación de subordinación invertida” (4-5). Durante el período de Calderón Hinojosa el núcleo del asunto fue político pues a su llegada, polémica por el margen con que es declarado ganador de las elecciones, encuentra grupos criminales fortalecidos ante lo que decide “enarbolar

---

<sup>112</sup> La Iniciativa Mérida es uno de los medios que el gobierno estadounidense utilizó para ejercer dominación militarista en México. Es un paquete económico de mil 600 millones de dólares en equipo y entrenamiento para las fuerzas armadas mexicanas. En 2014, la iniciativa Mérida es reemplazada por el Programa Frontera Sur, versión remasterizada que pronto se convirtió en el eje de la política migratoria (Benítez 2010; Castañeda 2016; Luiselli 2018), para resguardar la frontera México-Guatemala y Belice. Este último, firmado por Barack Obama y Enrique Peña Nieto tras la declaración estadounidense de la “crisis” de niños.

la bandera nixoniana y enfrentarlas con las fuerzas federales, especialmente las militares” (8). El resultado fue la pérdida de vidas y la violación de los derechos humanos.

Estas estructuras de poder dan cuenta de lo que Achille Mbembe (2006) llama el sistema tardocapitalista actual cuya soberanía está definida por “el control sobre la mortalidad” (20), en tanto la vida es definida por “el despliegue y la manifestación del poder” (20). Basado en la delimitación conceptual de Mbembe, Carlos Yushimito (2016) dice que la necropolítica actual se funda sobre actos bélicos nomádicos que no buscan ampliar ni anexar territorios ni someter a poblaciones según los antiguos regímenes geopolíticos; sino consolidar recursos estratégicos y obtener utilidades inmediatas a cualquier precio, haciendo así de la violencia no tanto un medio cuanto un fin por sí mismo (Yushimito 109).

El orfanato del padre Nicho es, entonces, uno de los tantos negocios rentables que la relación entre los campos político y económico permite y alienta. El comercio de los cuerpos es un eslabón de la cadena comercial, así como una máquina de seres productivos (los hijos de los secuestrados o los abandonados) y de violaciones. Aun cuando la estructura jerárquica del orfanato remeda una familia, cuyo patriarca es el personaje del padre Nicho, no existen lazos de hermandad sino una competencia por ganar lugares de confianza desde donde ejercer el poder. Por lo tanto, es imposible hablar de una comunidad propiamente tal, lo que hay es jerarquía y poder. La rentabilidad es económica y política, y en el trato hacia los migrantes es más evidente, tanto *Las tierras* como *La fila*. Los migrantes enfrentan los peligros que suponen las estructuras más o menos complejas



y también las diversas figuras de la jerarquía policial mexicana. Las relaciones entre estos, como dice Mbembe (2006) se basan siempre en la sumisión (55).

Si otros textos simulan gestos por recuperar los cuerpos y enterrarlos, aquí la miseria humana es tal que no hay preocupación por la exposición de los cadáveres, en primer lugar, porque las aves carroñeras se encargarán de ellos y, en segundo, porque la producción de cadáveres es tal que no se darían abasto y sería energía (capital) mal empleada.

Es imprescindible destacar que el autor se vale de elementos narrativos y retóricos para alcanzar su objetivo –del que no escapa la parodia–, más evidente en los epítetos –que sustituyen los nombres propios de los personajes– o, en otros casos, en las metonimias y los hipérbaton –que alteran la sintaxis habitual–: Epitafio, que también es La carota o ElquequieretantóaEstela; Estela, que es Oigosololoquequiero y LaqueadoraaEpitafio; o Cementeria, Sepelio, El Mausoleo, El Padre Nicho, Osamenta, Ausencia, El Paraíso, La Carpa, Ojo de Agua, El Tiradero, El Macizo, Tierra Negra, Madre Buena, Lago Seco, los sinDios, los sinalma, los sinnombre, los sinvoz, o “los que vienen de otras patrias” (Monge *Las tierras* 35), “los que violaron las fronteras” (Monge *Las tierras* 37).

Estos gestos lingüísticos y figuras retóricas son apenas el hilo de la madeja, pues también hay situaciones. Destaca el hecho de que a la mujer sorda (Estela) se le caiga el aparato en un momento crucial, y la sucesión de hechos exagera la escena que es ironía pura. O, en el caso de *El cielo árido*, lo que el narrador va a contar que nunca cuenta y que ya va a suceder, pero nunca sucede.

La corporalidad de todos estos individuos, base de la gubernamentalidad<sup>113</sup> biopolítica, es lo único que ralentiza o acelera su muerte. Algunos sobreviven al descifrar las reglas de la cadena comercial, pero su muerte es cuestión de tiempo porque se trata de una “inclusión diferencial” (Moraña) y temporal, mientras resultan útiles. Esta “inclusión diferencial”, explica Moraña (2021), se aplica “en las últimas décadas en relación con el tema migratorio y con los desplazamientos internos, para señalar la selectividad que se ejerce sobre los cuerpos con miras a la admisión de extranjeros en territorios nacionales” (s.p.).

De los textos incluidos en el corpus de investigación, acaso los personajes de *Las tierras* son los más emblemáticos respecto del uso de estos cuerpos por todos los flancos representados, tanto del aparato estatal como delictivo. El padre Nicho impone regulaciones y restricciones sobre los cuerpos de los niños (y después, adultos) de su orfanato, en lo que concierne al comercio de otros cuerpos y de su producción. Él es quien decide quién se casa con quién y qué mujer tiene los hijos de quién, incluidos los suyos. Se nota aquí un control de natalidad y de mortalidad, en tanto es su voz y voluntad la que elige qué cuerpo le es prescindible, siempre en razón de la utilidad que este represente.

Esto es biopolítica en el sentido acuñado por Foucault (2007), como una tecnología del poder que controla, distribuye y determina la vida, visibles en formas de regulación específicas: natalidad y mortalidad, longevidad, higiene y salud. Y si se avanza un poco más, lo que el texto descubre es en verdad una necropolítica, esa que Achille Mbembe

---

<sup>113</sup> Foucault (2007) designa gubernamentalidad a las estrategias y técnicas de gobierno para regular cuerpos, acciones y mentalidades en la sociedad contemporánea.

(2006) devela como fundamento del proyecto colonial, porque se halla ahí una política como administración de la vida y la muerte que produce cuerpos desechables. Los personajes de estas tierras y quienes desean atravesarlas son, en pocas palabras, esclavos porque han perdido casa, cuerpo y agencia política –si es que alguna vez tuvieron esto último.

#### 4.2.6 Fronteras de agua o de fuego, contra los otros

Las familias conformadas en el texto y el universo titulado *La fila india* están fragmentadas. No hay una sola que responda a la forma tradicional de la institución. Por un lado, la que en apariencia goza de mejor salud es la de Irma, la protagonista, divorciada, con una hija y con un endeble lazo con su expareja, desgastado por la violencia psicológica y diversas formas de poder en su dinámica de vida. Los lazos reales existen entre la niña (también llamada Irma) y la madre, y entre el padre y la niña. Por el otro, las familias de los migrantes se encuentran fragmentadas por los acontecimientos que los hicieron salir de su lugar de origen pero, más aún, por los que vivirán en el trayecto rumbo al norte. Las familias que acaso viajan juntas son diseminadas o destrozadas en el tránsito, literalmente y en sentido figurado. Lo que queda al final son los restos de sus cuerpos.

En la encomienda laboral que asume Irma al trasladarse del centro al sur del país, encuentra una forma de reinención de sí y un cambio de ambiente para que su hija se relaje. No obstante, es precisamente por llevar a cabo su trabajo que se involucra en una

relación maternal con una de las supervivientes de la primera masacre –pues ve ahí una forma de hacer valer su profesión: “Estudié sociología y sólo conseguí trabajo en el gobierno” (s.p.)–, y también una forma de involucrarse sexualmente con alguien aparte del padre de su hija, ya que “Nunca he conseguido mantener la atención de un hombre” (s.p.).

Por su parte, las relaciones de los migrantes –hombres y mujeres– con sus hijos no son descritas, pero tampoco necesitan serlo por lo transitorias que resultan. Salen de su tierra para ofrecerles un “mejor futuro”, solo para encontrarse con el infierno del camino, donde lo menos que pierden son sus nombres, porque al final todos son “presas” de una cacería cuyos protagonistas son los aparatos encargados de resguardarlos.

Tal como señala Josefina Ludmer (2010), estas relaciones familiares sirven para temporalizar y politizar, para narrar porque “las generaciones son un modo de contar en encadenamiento y en continuidad histórica con el pasado y el futuro” (71). Y aunque la misma Ludmer añade que es la familia uno de los mecanismos temporales de transición de dictadura a democracia, es válido preguntarse por el papel que la familia juega en contextos actuales como los descritos, en contextos de transición y de tránsito. Más allá de la mera institución familiar y de la (re)construcción de memoria individual, en busca de respuestas de cara a las múltiples historias que forjan un país, ¿qué tipo de identidad colectiva pueden forjar estos acontecimientos traumáticos que no encuentran justicia?

De vuelta a Nellie Campobello con su *Cartucho*, la autora intenta resarcir el daño histórico causado a los villistas de la Revolución (entre otras cosas, por vacíos de información en el periodismo mexicano dividido entre liberales y conservadores, cargados

a sus intereses). Para ello presenta a los desposeídos desde otra perspectiva con el fin de no olvidar, de rescatar esas vidas únicas y trágicas porque, ¿qué es un desposeído sino alguien desnudo? Ante el poder y el menosprecio, Campobello les confiere la elección del modo en que morirán, a diferencia de los desposeídos de hoy, que ni siquiera pueden morir con la cabeza en alto. He aquí una diferencia fundamental: los desposeídos de antes ostentaban su vida biológica y una esperanza en la comunidad, los de hoy no porque su vida ha sido secuestrada y sus comunidades, fragmentadas.

Aunque la Iniciativa Mérida y el Programa Frontera Sur declare por objetivo el respeto de los derechos humanos, en los hechos ocurre lo contrario. A decir de Alejandra Castañeda (2016), investigadora del Colegio de la Frontera Norte: [los operativos] expone[n] a los migrantes a los abusos y extorsiones por parte de las autoridades del INAMI [Instituto Nacional de Migración]. Con esta estrategia se criminaliza en los hechos a la migración indocumentada, se le persigue, se le detiene y se le deporta sin consideraciones respecto a la vulnerabilidad de la población (4). Los migrantes son “indocumentados”, indeseables para los nacionales por ser sinónimo de inseguridad, y, a su vez, objeto de caza y réditos. Son los funcionarios de la Comisión Nacional de Migración (Conami) del texto de Ortuño, los encargados de ofrecerlos al mejor postor, venderlos y, en caso de ser necesario, deshacerse de ellos mediante el soborno o la desaparición. El incendio y los homicidios en *La fila* dan cuenta de ello.

Ortuño publica el libro en 2013,<sup>114</sup> cinco años antes de la llamada Caravana migrante. Hay dos hechos por destacar: 1) el paso de migrantes para alcanzar el llamado

---

<sup>114</sup> En 2021 Seix Barral anuncia su segunda edición

sueño americano es casi tan antiguo como inidentificable e imposible de datar, pero en la historia reciente no se había articulado un movimiento masivo de tal envergadura ni organización;<sup>115</sup> y 2) los monólogos del exesposo a través de los cuales Ortuño consigna el pensamiento de muchos mexicanos acerca del paso de los centroamericanos. Es de temer la precisión de las cavilaciones de este personaje, más cuando se comparan con los comentarios expuestos tanto en redes sociales electrónicas como en medios de comunicación entre finales de 2018 e inicios de 2019. La crisis es tal que ni las voces de distintas organizaciones pro derechos humanos abrigan mucha esperanza: “Si se permite que pasen estos grandes grupos de gente, ¿qué se espera para las afluencias futuras?”, dice Maureen Meyer, de la Oficina en Washington para Asuntos Latinoamericanos, un grupo de derechos humanos” (Ahmed 2018). Una de las preguntas que surge es si esto se convertirá en una nueva forma de viajar.

Si en el relato principal de *La fila india* es evidente que la indagación de Irma está repleta de búsqueda de los porqués (por qué a nadie le importan los centroamericanos, por qué nadie hace nada, por qué ellos), en el del exesposo es palpable la paulatina descomposición de las relaciones entre las personas y el país que habitan: “Estoy sorprendido de lo que es capaz de aceptar con tal de que la alimente y no traiga a la policía —aunque, de hecho, hacerlo implicaría poner en riesgo mi cabecita más que la suya, la ley la protege, en teoría, pero no tiene por qué saber tanto” (Ortuño 130).

---

<sup>115</sup> Existen estadísticas del incremento del número de detenciones: de acuerdo con un documento del Colef y la CNDH México, de julio 2012-junio 2013 hubo 47,368 y para julio 2014-junio 2015 incrementó a 93,613.

El texto se nutre de datos consignados en cuatro pasajes titulados “La versión oficial”, que son verosímiles boletines de comunicación social de la Comisión Nacional de Migración. No es necesaria mucha imaginación para saber que en México el encargado de esos asuntos es el Instituto Nacional de Migración. Ortuño falsea el nombre del Instituto de manera grotesca tal como, a su juicio, el Instituto falsea grotescamente la realidad. En todo caso, hay que consignar que esta obra es la menos cuidada del autor en lo que a su estilo literario se refiere, contrasta con el resto de su obra, de extremo cuidado y trabajo estético-lingüístico. En tanto gesto, esto no es menor y se asemeja más a una pista rumbo a la pregunta sobre cómo narrar la violencia. Con esa forma no tan elaborada ni cuidada, *La fila india* deja escuchar distintas voces: de los funcionarios de la Comisión, de los habitantes del país, de los políticos, de los periodistas y, de soslayo, de los centroamericanos, encarnados en dos mujeres que logran vengarse y recuperar un poco de dignidad: Yein, la superviviente de la masacre con la que Irma establece relación, y la flaca, sin nombre propio, reiteradamente violada por el Biempensante.

*La fila* es una de las primeras obras que de manera más abierta aborda el burdo trato a los centroamericanos, pese a que la práctica es antigua. Pero más llama la atención el cuidado con que Ortuño explica la relación del poder con el periodismo, y cómo los encargados de esta profesión manipulan y son manipulados, por decir lo menos; cómo no hacen su trabajo y reproducen una narrativa oficial instaurada desde el poder. Uno de los diálogos consigna: “Porque no es verdad que sean los narcotraficantes quienes cometen estas atrocidades. O sí. Son quienes controlan las redes del tráfico de gente. Los narcotraficantes, cabrón. Que no. Que somos todos.” (s.p.). La huida de ese “todos” es la

única puerta de salvación. De este modo los implicados ratifican su condición de migrantes. Esta huida podría tomarse como un temprano intento de reivindicación o restauración de dignidad, allende la supervivencia.

Tanto en *Las tierras y Temporada* como en *La fila*, el enemigo es el de casa, el texto devela la participación de muchos actores en el tráfico de personas. Al final, “[n]o hay santuario para ellos en este país. Lloramos a nuestros muertos mientras asesinamos y arrojamamos a las zanjas a legiones de extranjeros y lo hacemos sin despeinarnos ni parpadear. Un país de víctimas con fauces y garras de tigre” (Ortuño *La fila* s.p.). De hecho, si resulta incómodo este profesor de filosofía, exesposo de Irma, es porque revela una paradoja. Hay muertos nacionales de los que tampoco se sabe y a los que tampoco se ha hecho justicia:

Nadie me escucha, pero igual lo digo. Hay demasiados muertos aquí para preocuparse por los carroñas centroamericanos. [...] Cien mil muertos tenemos, medio con nombre, medio con apellido, más de los que jamás aparecieron, los que hicieron pozole, o los que echaron a una zanja cubierta, a los que perros y cerdos y bichos les tragaron hasta los pelos (Ortuño *La fila* s.p.).

Si *Cartucho* muestra la complejidad del discurso narrativo de la guerra civil del siglo pasado, acaso un texto elaborado para restaurar la dignidad de los que son distintos por medio de herramientas escriturales sencillas y eficaces –como la voz narrativa de una niña fuera de juicios morales–,<sup>116</sup> las de hoy son propuestas narrativas de múltiples

---

<sup>116</sup> Producción contraria a la de Campobello es la de Celia Herrera quien, desde la memoria de una voz adulta en *Francisco Villa ante la historia (a propósito del monumento que pretenden levantarle)*, pretende



estéticas que, además de mostrar la complejidad de los fenómenos sociopolíticos contemporáneos, descubren lo denigrante de las vidas desnudas mientras el Apocalipsis sigue. Múltiples estéticas que guardan relación con la complejidad discursiva de *Cartucho*.

Es necesario detenerse para mostrar los paralelismos en la relación cuerpo-espacio de Campobello con los autores convocados. Ella vuelve visible voces testigo y miradas nuevas sobre las formas de vida que pueblan y circundan “su” Revolución; voces posibles nunca antes tomadas en cuenta que obligan al lector a parar y replantearse quiénes presenciaron esa guerra civil. La brevedad –casi fugacidad– pero precisión con que son planteados los personajes, hacen de los textos estampas mucho más memorables que largos relatos cuya verborrea torna a sus personajes “olvidables”. En esas estampas tres elementos son fundamentales: los nombres, los espacios y silencios, casi tanto como lo que no está presente.

Los textos convocados tienen, en una medida u otra, elementos de *Cartucho*: herencia de silencios, de formas de nombrar, de permanecer atentos a personajes que en otras obras podrían parecer insignificantes, que pasarían inadvertidos de no ser porque estas miradas se han detenido, precisamente porque son estos los que más pueden aprehender lo absurdo de la guerra o la disposición biopolítica imperante.

Los seis textos que conforman el corpus de investigación están plagados de vacíos de justicia y ausencias, las que más destacan son las de ritos funerarios, la imposibilidad

---

denunciar los “agravios y horrores” villistas, pero se queda en una pretensión pues, a decir de Jorge Aguilar Mora (Campobello), los calificativos no bastan, en lo personal ni en lo histórico, para ver cómo eran esas “hordas o chusmas de bandidos” (24).

de llevarlos a cabo y que la necropolítica no hace sino alimentar. No es solo que los cuerpos sean tomados en cuenta en la medida en que pueda usufructuarse con ellos, sino que los inservibles son ignorados, olvidados a la intemperie para ser consumidos por aves carroñeras, según se ve en *Las tierras*. Dada estas circunstancias, parece que ser aventados en fosas comunes es ya un acto de compasión, como en el cierre de *Temporada*, cuando en su única aparición, El Abuelo es movido a la conmiseración ante los “retazos de gente” y “descuartizado(s)” (221). Cobra relevancia el acto por en todo el texto, el único muerto honrado es Maurilio, padre de Luismi, cuya madre gasta todos sus recursos en ofrecer un entierro digno y construir una tumba “en la parte principal del cementerio de Villa [...] porque doña Tina no podía enterrar a su hijito adorado en los lotes baratos [...] donde a los diez años sacaban los cuerpos para meter otros” (41).

En los seis textos existen fosas comunes donde terminan los cuerpos de los desplazados. Son doblemente desplazados, su vida y en su muerte, y esto parece dar por sentado que únicamente con recursos financieros es posible otro destino. La transmigración de los dos cuerpos en el texto de Herrera es posible por los favores que los personajes van cobrando, por los recursos financieros que mueven los hilos y por el interés de ambas familias en enterrar a sus muertos, al margen de las razones de su fallecimiento. Pero incluso hay ahí una diferencia fundamental entre padres y madres, pues las mujeres son las que parecen sentir más la muerte por sus hijos, no por el hecho de que su descendencia se corte, según se lee del discurso de los patriarcas. Asimismo, hay una diferencia entre los negociantes contratados, el Alfaqueque protagonista tiene una ética definida que lo conduce a mostrar respeto por los cuerpos, sabe que no son bultos. En

*Temporada*, Doña Tina es capaz de vender sus posesiones y quedarse en la pobreza extrema para darle sepultura a su muerto.

#### 4.2.7 La narrativa de hoy bajo el cobijo de *Cartucho* y *Las muertas*

Aun cuando la narrativa de la segunda mitad del siglo XX y lo que va del XXI abrevan de la obra rulfiana, y en apartados anteriores ya se menciona también a Fuentes y Donoso, hay dos escrituras fundamentales menos reconocidas pero que igual asfaltan el camino de los escritores mexicanos de hoy, Nellie Campobello y Jorge Ibargüengoitia. De ellos, dos textos en particular, *Cartucho* (1931) y *Las muertas* (1977), respectivamente. No se trata tanto de enlistar las características de los de antaño y los actuales como de identificar la presencia de la escuela narrativa de los primeros en los segundos, por medio de tres constantes: en el plano de la forma, la celeridad y el silencio; en el plano de los personajes, la ausencia de padres; y abarcando forma y personajes, la fragmentación.

Aunque por sus características no puede considerarse parte del canon de la novela de la Revolución mexicana –curaduría de Antonio Castro Leal–,<sup>117</sup> la obra de Campobello puede inscribirse en la época pero distinguiéndose por su carácter sucinto, galería de personajes y celeridad.

El tipo de narrativa logrado por la escritora es desconocido en la primera mitad del siglo, pero reconocida por sus pares de la época, aunque pocos puedan emularla. Se trata

---

<sup>117</sup> En estricto sentido es un muestrario de géneros y recursos narrativos que también abordan la autobiografía, las memorias y el testimonio.

de un ritmo rápido que no solo trasluce el paso del tiempo por las barbas crecidas, arrugas o cicatrices en el rostro, sino que es capaz de mostrar que los muertos de la guerra no pasan en vano *en* los vivos. Esta celeridad puede estar asociada a la voz que la autora escoge para las estampas de *Cartucho*. Se sirve, para ello, de una verosímil y amoral voz infantil que relata los acontecimientos decidiendo entre lo trascendente y lo prescindible. Son los ojos de la niña Nellie los que sopesan la importancia de los sucesos descritos para los lectores, valiéndose tanto de elipsis y silencios como de adjetivos –aunque escasos– para dibujar los personajes.

Así, se reconoce la impronta de Campobello en textos como los de Herrera, Melchor, Monge y Ortuño, quienes logran acelerar y ralentizar la narración a medida que ella misma lo requiere. Hay una manipulación que viene de las descripciones y, sobre todo, de la velocidad con que estas son plasmadas (y leídas). La aceleración de ciertos fragmentos intensifican la violencia y si acaso los lectores creen necesitar más detalles, el escritor los dirige al lugar que desea, en su mayoría, vía sustantivos que son el centro de la acción. Por supuesto, es técnica escritural, pero es cierto que en Campobello se trata de la primera escritora en experimentarlo en la narrativa nacional, cuyo legado permanece a veces por la sencillez de la construcción del ambiente: “Después trajeron las cajas, las tres cajas, las pusieron en la sala grande, todo querían que pareciera muy elegante” (94).

Tal como esta autora, Monge sabe que es mejor designar a los personajes no por sus nombres propios sino por sus características porque ayudan a definirlos mejor. Es un gesto que define el curso del personaje, más que un mero recurso retórico. A los soldados de Campobello, tanto como a los desplazados de Monge, basta una metonimia para quedar

inscritos a un universo e intuir su pasado y futuro. Herrera hace lo mismo en *Señales y La transmigración*, cuando designa a sus personajes –e incluso ciudades– por letras mayúsculas o sustantivos, Q, Makina, La ciudadcita o La Tres Veces Rubia.

En sentido estricto, el sino de los personajes empieza con el nombre pero no acaba ahí, se extiende hasta la vida que el lector descubrirá. Por ejemplo, para dibujar el Villa de Campobello, sus coroneles y soldados, la voz narradora no cede ante la violencia ni da tregua a la venganza que expelen porque es una guerra civil lo que relata. Si bien los villistas desprecian al coronel Bufanda –y por eso ríen cuando le tiran patadas en el piso–, se sabe que es una forma de venganza porque ya “tenía la mano tiesa de lanzar granadas” (76).

Hay que destacar el momento histórico de la obra de Campobello y de los escritores actuales. En ambos casos, el ambiente es de guerra civil (regional y local) que ha tocado hasta lo familiar, una especie de guerra perpetua de bandos indefinibles y cambiantes, donde al final ni se sabe quién es el enemigo; más bien habría que usar el sustantivo en plural: enemigos. No existe una contradicción aquí sobre la forma en que el oficialismo ha intentado imponer una narrativa sobre “la guerra contra el narco”, porque guerra y muertos sí hay, el asunto es que no se trata de un enemigo inenarrable en un escenario incontrolable para las autoridades, sino de acontecimientos de los que ellas son copartícipes. En síntesis, el momento histórico en el que se producen los textos actuales, tal como el de Campobello en la década del 30, es uno de escalada violencia donde se enfrentan mexicanos contra mexicanos.

En cuanto a los personajes y su historia de vida, hay que destacar la gran ausencia de padres. No es que falten personajes masculinos, por supuesto, sino que suelen estar al abrigo y en función de lo que los femeninos hacen o dejan de hacer. Esto es claro en *Cartucho*, donde la niña Nellie actúa, narra y existe siempre en referencia a Mamá. Los personajes masculinos de los que tiene referencia son únicamente los villistas o los del bando contrario que desfilan por su vida, sin permanecer nunca. Ni siquiera su hermano permanece; de hecho, Mamá hace todo lo posible para que se vaya ante el peligro de que lo asesinen.

En *Las muertas* de Ibarguengoitia sucede algo similar, primero, porque las protagonistas son mujeres –las asesinas son ellas, aunque para ello deban asumir un poder patriarcal si bien defienden su condición de madrotas–, luego, porque los personajes masculinos actúan en función de los deseos femeninos. Son las patronas las que llevan la batuta, si bien hay una lucha interna con el poder patriarcal del Estado, al que perpetuamente tienen que sobornar.

Como se ha descrito antes, en las constelaciones familiares de los textos de Herrera, Ortuño y Melchor, los padres son siempre personajes secundarios y, en consecuencia, suplantados por figuras de autoridad, a veces femeninos –con características atribuidas a la masculinidad: autoritarismo, intransigencia, agresividad, violencia, frialdad–, a veces masculinos –que, aun cuando sustitutos y por tanto menos profundos en sus huellas, irremediabilmente menosprecian o violentan al resto de las mujeres.

Acaso la excepción se encuentra en *El cielo* de Monge, cuyo narrador y personaje principal lucha por aparecer en su propia historia en tanto protagonista, valga la expresión, pero cuya actitud lleva a cuestionar su poder en la toma de decisiones en su vida no atribuibles al azar. En el caso de *Las tierras*, Estela debió ganarse su puesto no atrás sino al lado de Epitafio, pero se sabe que ella peleó por estar ahí, pues no le correspondía por derecho propio. En todo caso, al final tanto ella como Epitafio están siempre sometidos al arbitrio del padre Nicho.

En *La fila* de Ortuño la historia se repite con Irma, primero con su exesposo que si bien es padre ausente, se hace presente en la memoria de la protagonista para sobajarla; después, con el autor intelectual de los asesinatos de migrantes y tratante de blancas que resulta ser su jefe. Es con la sola decisión del escape que Irma comienza a liberarse de esos dos sometimientos.

Finalmente, hay que destacar la fragmentación tanto de los textos como de los personajes que, por supuesto, está relacionada y da paso a un bloque narrativo sólido. Los personajes de estos escritores suelen ser seres fragmentados por la experiencia de violencia que sus personajes han sufrido sobre todo, aunque no únicamente, en su etapa formativa. En *Cartucho* se aprecia esto de primera mano, ya que son recuerdos de la violencia desde la memoria infantil. Quizá debido a esto es que la fragmentación del texto, lo sucinto que resulta y su celeridad abone a la verosimilitud. Ningún otro texto del corpus estudiado presenta una voz infantil, pero ella, en sordina para el lector, puede contribuir a descifrar lo que se esconde detrás de unos adultos que se han construido –y han construido– en un lugar cargado de violencias desde al menos un siglo atrás.

Como un palimpsesto, los textos de Campobello y de Ibargüengoitia se dejan ver en los del corpus y, a su vez, dejan ver el trazo, primero, de las motivaciones profundas de los personajes y, después, la violencia misma del lenguaje seleccionado por los escritores de hoy para dar cuenta del territorio en que esta narrativa surge, se desarrolla y se reproduce con aparente facilidad. Lo más llamativo es la muestra de que los disímiles tipos de violencia son constantes, con variaciones acorde a las condiciones geopolíticas (norte, centro o sur del país). No en vano uno de los epígrafes de *Temporada* es extraído, precisamente, de *Las muertas*: “Algunos de los acontecimientos que aquí se narran son reales. Todos los personajes son imaginarios” (s. p.).

Hay que notar que la venganza suele ser uno de los grandes móviles. Para muestra, el siguiente fragmento de *Las muertas*, de Ibargüengoitia:

Al terminar la pieza, el Escalera dio las gracias y se retiró. El licenciado Sanabria intentó bailar con varios señores que no aceptaron su invitación, comprendió que había hecho el ridículo, y les guardó para siempre mala voluntad a todos los que habían presenciado su deshonra, y en especial a las Baladro, por haberlo puesto en la tentación. Esta mala voluntad desempeñará un papel importante en esta historia, como veremos más adelante (s.n.).

Es por avaricia, pero también por vergüenza de su “desviación” y venganza que Brando decide matar a la Bruja en *Temporada*, pues en ella ve el comienzo de su liberación: liberación del pueblo, de su amor por Luismi, de su madre –“una pinche tarada” (192)– y hasta de su padre –que los había abandonado.



Es probable que otro guiño a *Las muertas* sea cuando Norma descubre el significado de domingo siete en un libro de cuentos. Parece un recurso común pero, curiosamente, Iburgüengoitia lo usa cuando el narrador explica la causa del éxito de Blanca N, la prostituta negra mezcla de Sherezada –capaz de encantar con sus historias vía microcuentos intercalados en su actuación– y personalidades múltiples.

Acaso lo más relevante de esta exposición de linaje de textos de los que abrevan los escritores actuales es la persistencia de la violencia que, tal como antes, puebla el país de muertos vivientes en busca de ritos funerarios o, peor, de venganza.

## **Conclusiones parciales**

Los textos convocados resultan ser recorridos y búsquedas: recorridos personales y búsquedas variadas de los que no están, sea porque se perdieron, huyeron o fueron desaparecidos. Estas variantes obligan a repensar los espacios donde habitan y los porqués que, en resumidas cuentas, están relacionados con las condiciones que vuelven inhabitables tales espacios, sea por una violencia directa o por una oblicua, que tarde o temprano apaga la vida.

Fueron analizados en esta parte los cronotopos identificables en los textos, en particular el de la naturaleza, que sirve para delimitar el tiempo-espacio a través del cual los autores crean el ambiente propicio para pintar y desarrollar los personajes. Las relaciones temporales y espaciales están determinadas por la naturaleza, pero también por los umbrales y caminos que recorren los personajes.

Encontramos paisajes desérticos detallados desde hace ya varias décadas en la llamada literatura del norte (de México) que, como se puede inferir por el nombre, es propia del norte del país, de un territorio fronterizo y desértico mucho más explorado. No obstante, los textos proponen otros territorios, igualmente fronterizos, igualmente violentos, con características naturales distintas: espacios selváticos y pantanosos o boscosos, que también pueden traducirse en muerte. Territorios particularmente indolentes con los no oriundos: seres extraños que llegan con la esperanza de timar a la muerte, pero que la encuentran también, de modos más cruelmente creativos y que parecen

revelar un tiempo circular, la perpetua repetición de tragedias y la imposibilidad de escapar de ellas, al menos para ciertos cuerpos, cuerpos sujetos a una disposición política que condiciona la supervivencia y calidad de la existencia individual y colectiva.

Hay otro elemento igual de determinante que los anteriores, y es la relación entre los personajes, esto es, la relación entre la colectividad. Se ve de cerca en las relaciones familiares o lo que los textos suponen de ella, porque estas familias han sido reorganizadas y adaptadas a las circunstancias. No se encuentran, por lo tanto, padres-hijos sino configuraciones novedosas funcionales a los tiempos. No es que desvelen una añoranza a la antigua institución, más bien dan cuenta de un hecho, de una temporalidad distinta en la que no serviría pensar a partir de confecciones escriturales añejas. Estas configuraciones nuevas se revelan necesarias para dar cuenta de dolores actualizados, pero cuya historicidad es también planteada gracias a la presencia del linaje en estas escrituras. Linaje que apela a una forma de narrar de la literatura latinoamericana y, por supuesto, mexicana. En ese sentido, *Cartucho* y *Las muertas* se revelan fuentes de las que abrevan estos textos, por su novedad y precisión para nombrar y callar, para tratar cuerpos.

Además de lo anterior, es necesario destacar la función reparadora de los textos y sus autores: 1) los textos analizados muestran procesos en donde los personajes – arrasados, apartados, separados de la sociedad, fragmentados como lo están–, luchan para evitar su desaparición. Hay ahí al menos una tensión latente; 2) más allá de su existencia en tanto literatura y como registro *per se*, los textos intentan constituirse en artefactos que trazan caminos para imaginar formas distintas y pertinentes de restauración y justicia. Entonces, la actividad de los escritores cobra una función reparadora, en tanto estos

constituyen una comunidad que da cuenta de una práctica distinta, a pesar de estar intrincados en el mercado y, por lo tanto, sujetos a sus reglas.

La formación de dicha comunidad no es menor, antes lo contrario, se revela fundamental para la continuación de la práctica escritural, normalmente concebida como actividad solitaria y competitiva.

## **Conclusiones finales**

Las seis novelas que conforman este corpus de investigación pueden ser leídas como un archivo en construcción y mutación de lo que va del siglo XXI. La revisión de las prácticas escriturales de los cuatro autores, a saber, Yuri Herrera, Antonio Ortuño, Emiliano Monge y Fernanda Melchor, revela una búsqueda por formas de narrar la violencia y, sobre todo, por comprender las mutaciones sociales que les toca vivir desde sus territorios. En ese sentido, forman parte de una generación preocupada por los cambios sociales, pero también por registrarlos y leerlos desde su presente y, a la vez, desde una tradición literaria. No obstante, esa tradición literaria se revela de origen diverso en el tiempo y el espacio. De forma tal que es común encontrar ecos de las literaturas del mundo en sus escrituras.

La primera parte de la investigación presenta el marco teórico que permite analizar las narraciones que integran el corpus seleccionado, seis obras en total. Se hace hincapié en el contexto sociopolítico y económico que las posibilita, esto es, los antecedentes históricos del país en que los narradores crecen y desarrollan sus propuestas escriturales. Esta primera parte cierra con una propuesta para explicar las relaciones de los escritores con el mercado, desde Latinoamérica y, en particular, desde México: la forma en que se configura el mercado, la forma en que ese mismo mercado (re)conoce a los escritores y, por último, la forma en que estos se forjan un lugar en la vida intelectual del lugar donde

viven. La segunda parte es el análisis del corpus, a partir de categorías definidas. Destacan los territorios fronterizos, tanto en lo geográfico como en lo lingüístico. Asimismo, la manera en que los escritores proponen las configuraciones familiares.

Si bien las escrituras de Herrera, Ortuño, Monge y Melchor están marcadas por sus años de nacimiento y los fenómenos sociales que han presenciado –desde la caída del muro de Berlín hasta la muerte de Luis Donaldo Colosio y la llamada guerra contra el narco de Felipe Calderón Hinojosa–, a juzgar por sus escrituras, logran hacer una revisión crítica de estos y poner en el centro de la discusión lo que sucede en el humano a partir de tales fenómenos que han determinado su existencia. Se preguntan por sus pasiones e indagan en ellas. Se preguntan de manera particular por las formas de convivencia y las posibilidades de comunidad, que es un común denominador en sus escrituras; se preguntan también por las alternativas ante el *statu quo* que permitan sobrevivir a los personajes de sus obras. Sus escrituras presentan la violencia que el *laissez-faire*, tan prometedor en los años 80, dejó tras sí; violencia que no se limita al tráfico de estupefacientes, como podría pensarse desde la reproducción de narrativas oficiales o en boga, sino que abarca múltiples formas de comercio de los cuerpos y su precarización. Sus obras son, pues, formas de producir sentido sobre cuerpos desplazados, deshumanizados y despolitizados.

Los cuerpos que protagonizan las obras de estos autores son puestos en relación con la violencia en el México fronterizo, sea en el norte o en el sur del territorio, porque en ellos “se lee la historicidad de los modos de violencia” (Giorgi y Rodríguez 69). Esto es, los acontecimientos que enmarcan las narraciones de los autores y el contexto que sus universos internos generan, son (re)presentados en cada cuerpo de cada personaje. La

violencia que viven vivificadas por cicatrices físicas y psicológicas identificables para los lectores. El dolor en estos personajes “se siente” y se ve físicamente, como huellas. Y así como en cada cuerpo individual, en el cuerpo social.

Si bien la proximidad del contexto social que produce este tipo de narrativa puede jugar en contra de los mismos textos, la capacidad creativa de los autores posibilita miradas y propuestas empáticas que, justamente, podrían ayudar a explicar los fenómenos en lo social y en lo literario.

Al manifestar la precarización de los cuerpos, estas obras hacen posible leer la violencia actual con otros ojos, resultado de procesos complejos que superan el llamado fenómeno narco, donde hay “buenos” y “malos”, hasta identificar estructuras criminales posibilitadas por las estructuras gubernamentales, no infiltradas ni al margen de ellas.

Pensar un Estado consciente de las estructuras criminales y activo en ellas, permite ampliar la mirada y detectar que la violencia no es resultado de un solo acontecimiento histórico sino de la concatenación de decisiones, leyes, comportamientos y mutaciones en la estructura sociopolítica y económica. Estas propuestas narrativas piensan en el Estado como corresponsable de la violencia y precarización de los cuerpos, y desde ahí sugieren o formulan, modos de dignificación y, en pocos casos, de integración del trauma de la muerte a la memoria histórica a partir de ritos funerarios. De tal forma, se alejan de estereotipos y del discurso oficial, aunque no de los intereses del mercado editorial. De hecho, es esta una de las paradojas que los textos ponen en la mesa de discusión.

Cada texto, desde su propuesta, propone y conforma comunidades de desplazados que son las que toman el compromiso de llevar a cabo los ritos funerarios. Son esas

comunidades alternativas –de madres, de extraños, de prostitutas o a veces es un solo personaje– las encargadas de hacer el duelo y cerrar los ciclos, para que vivos y muertos vivan en paz, como menciona El Abuelo al final de *Temporada de huracanes*.

Estos textos son producidos en las fronteras: fronteras geográficas (el norte o sur de México) y lingüísticas (neologismos con densidad simbólica). En el caso de las fronteras geográficas, los autores se valen de relaciones temporales y espaciales que involucran de forma preponderante la naturaleza. Se trata de una naturaleza asfixiante, sea por su aridez –el desierto en sí– o por su exceso de vida –animales de la selva que se alimentan de cuerpos humanos, pero también terremotos y huracanes, relámpagos y deslizamientos, frío o calor extremo, sed–; hay tierra, cerros, agua, fuego, aire que aviva los escenarios y desafían a los personajes, que los llevan al extremo para probar su capacidad de supervivencia. Así, los personajes se enfrentan, en primera instancia, a un territorio adverso que puede comerlos vivos y, en segunda, a otros cuerpos con el deseo de someterlos. El sometimiento es una constante, las relaciones de poder que se establecen son tan claras y marcan sus propias pautas que esos universos precarizados no se entienden si estas relaciones cuyo propósito es la rentabilidad del cuerpo ajeno. Tal rentabilidad marca el tono, de inicio a fin, en los seis textos, cuya realidad tan precaria excluye, desplaza nuevamente, a los que no son capaces de producir réditos. Gloria Anzaldúa (2016) los llama *baneados, queer* y prescindibles. Y quizá por prescindibles no les queda sino formar alianzas temporales.

Bajo este panorama, los textos anuncian su propia catástrofe o son, mejor dicho, su umbral. Porque la catástrofe se está sucediendo en los textos, se sucede cuando se leen;



la catástrofe comienza con la pérdida de libertad y deriva en la pérdida de nombre, de dignidad, de vida y del derecho a un descanso tras la muerte corporal. La catástrofe real no es la epidemia de *La transmigración de los cuerpos* o la necesidad de migrar de *La fila india* o *Las tierras arrasadas*, es la imposibilidad de un descanso, como se ve claramente en *Temporada de huracanes* y en *El cielo árido*. En este sentido, el texto más esperanzador es *Señales que precederán al fin del mundo*, cuyo autor encuentra una salida digna para sus personajes y universos en la tradición prehispánica donde la muerte no es el fin sino la posibilidad de un comienzo. El umbral de la catástrofe se revela el inicio de un ciclo.

Recurrir a la tradición prehispánica es también entablar un diálogo con una tradición que no se reduce a la palabra escrita, es acudir a explicaciones de ciertos orígenes o destinos que dotan de significados distintos las narraciones para regresar, y completar un ciclo, a la palabra escrita, a la literatura de Juan Rulfo, Nellie Campobello, Jorge Ibarguengoitia, Truman Capote, William Faulkner y hasta Dante Alighieri.

Estas escrituras son, entonces, reescrituras y actualizaciones que, como señala Cristina Rivera Garza (2013) entablan un diálogo estético y político y dinamitan formas conservadoras que permiten, a su vez, dinamitar el *statu quo*. A veces lo hacen, a veces no. A veces solamente revelan otras formas de configuraciones, y esto también puede llamarse actualización. Tal es el caso de las configuraciones familiares y afectivas. Josefina Ludmer (2010) ya propuso a la familia como herramienta para temporalizar y politizar. No en vano su presencia constante en la literatura. Su utilidad le es dada porque resulta un mecanismo para narrar ya que las generaciones son “un modo de contar en encadenamiento y en continuidad histórica” (71) pasado y futuro. La literatura mexicana

de las últimas décadas, no solo los textos propuestos, transparenta estas configuraciones. Es necesario detenerse aquí porque textos no incluidos en esta investigación, como *Canción de tumba*, de Julián Herbert, o *Desierto sonoro*, de Valeria Luiselli, no pasan desapercibidos, porque no (re)presentan únicamente reconfiguraciones familiares, sino que estas son enmarcadas en fenómenos migratorios, lo que rearticula las sociedades de esos universos. Los autores descomponen y recomponen *sus* familias, y con ello registran así los modos en que el neoliberalismo opera en esta época. Y, a su vez, es través de estas familias que se politizan los textos.

A pesar de la proximidad social y política de estos fenómenos, narraciones como estas obligan a no olvidar, a registrar para construir memoria, y con ello se insertan en una comunidad literaria latinoamericana mayor, que desde hace muchos años da cuenta de reconfiguraciones sociales producto de decisiones políticas y económicas, como las dictaduras del Cono Sur. ¿Acaso unas muertes valen más que otras?

Ahora bien, en medio del análisis del corpus propiamente tal, era fundamental salir de él para plantear un cuestionamiento sobre las posibilidades de un arte crítico o político en el período posmoderno del capitalismo tardío. ¿En qué medida es posible la existencia de un texto crítico si ese texto está insertado de una razón-mundo neoliberal?

Tal como proponen Dardot y Laval (2017), el neoliberalismo es una “razón-mundo” que impone la lógica del *capital* a todas las relaciones sociales. Consecuencia de esto es que incluso formas que podrían pensarse como contrahegemónicas, alternativas al poder y al capital, resultan cooptadas. Es así que se propone leer las prácticas escriturales de los cuatro autores seleccionados en función de su relación con el mercado y cómo ella

ha ido cambiando a medida en que se hacen más conocidos. Esta propuesta pasa por el análisis del mercado editorial latinoamericano y sus cambios en los últimos años, pero también por las relaciones afectivas que los autores entablan con otros autores y hasta con los medios de comunicación, hasta alcanzar cierta consagración en el circuito literario.

Si bien el cuestionamiento no es nuevo, era importante ponerlo en la mesa de discusión junto a estas obras y sus respectivos autores porque si los universos narrativos de Herrera, Monge, Ortuño y Melchor cuestionan el *statu quo*, había que ver si eran capaces de abandonar la letra impresa y encontrar eco en el “mundo real”, es decir, ver si alcanzaban sus prácticas cotidianas como intelectuales, desde su lugar en la plaza pública. Por supuesto, no hay una sola respuesta y queda claro que resulta impensable analizar estos textos dejando de lado el análisis de las condiciones técnicas o sociales de su publicación, circulación y su consecuente apropiación. En el camino, se identifican las huellas del mercado, pero también de los premios y las becas como reconocimiento y remuneración a la profesión, como una forma de valor y prestigio para los autores, pero también para las editoriales que los publican.

# Bibliografía

## 1) Fuentes primarias

Herrera, Yuri. *La transmigración de los cuerpos*. Cáceres: Periférica, 2013.

Herrera. *Señales que precederán al fin del mundo*. Cáceres: Periférica, 2010.

Melchor, Fernanda. *Temporada de huracanes*. Ciudad de México: Literatura Random House, 2017.

Monge, Emiliano. *Las tierras arrasadas*. Barcelona: Literatura Random House, 2015.

Monge. *El cielo árido*. Barcelona: Random House Mondadori, 2012.

Ortuño, Antonio. *La fila india*. México D.F.: Océano, 2016 (edición digital).

## 2) Fuentes secundarias

Alejo Santiago, Jesús. “Los monopolios de las editoriales van contra la pluralidad: Herralde”. *Milenio*. [Ciudad de México] 03 Sept. 2014. Web. 08 feb. 2021.

Alfonso X. Rey de Castilla y de León. “Partida Segunda”. *Las Siete Partidas del Sabio Rey Don Alonso*. En Memoria Chilena-Biblioteca Nacional de Chile, 1599-1799

Anzaldúa, Gloria. *Borderlands/La frontera: The New Mestiza*. Trad. Carmen Valle. Madrid, Capitán Swing Libros, 2016.

Aristegui Noticias. *Me gusta leer en tiempos de coronavirus. Los libros más esperados para 2021*. YouTube. 15 Dic. 2020. Web. 21 Ene. 2021.

Astorga, Luis *Drogas sin fronteras*. México, D.F.: DeBolsillo, 2015 (primera edición digital).

Ávila, Carlos. “La utilidad de la sangre. En diálogo con ‘Trabajos del reino’ de Yuri Herrera”, en *Nueva Sociedad (nuso)*. [Buenos Aires]. No. 238. Marzo-abril 2012. Web. Consultado el 26 de enero de 2021.

- Bajtín, Mijail. *Teoría y estética de la novela*. D. Villanueva (Dir.) Madrid: Taurus, 1989.
- Ballesteros, Cecilia. “López Obrador es la posibilidad de romper el círculo vicioso”. *El País*. [Ciudad de México] 12 mayo 2018. Web. 10 Ene. 2021.
- Barrado Timón, Mercedes. “Editorial Periférica, de Cáceres al mundo”. *hoy.es*, 8 Oct. 2007. Web.
- Barthes, Roland. “El efecto de realidad”. Escuela Práctica de Altos Estudios. París, 1968.
- Benítez Manaut, Raúl (ed.) *Crimen organizado e Iniciativa Mérida en las relaciones México-Estados Unidos*. Casede, 2010.
- Bourdieu, Pierre. *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama, 1995.
- Bourdieu, Pierre. *Campo de poder, campo intelectual. Itinerario de un concepto*. Montessor 2002.
- Burucúa, José Emilio, Nicolás Kwiatowski. *Cómo sucedieron estas cosas. Representar masacres y genocidios*. Madrid: Katz Editores, 2015.
- Butler, Judith. *Vida precaria: el poder del duelo y la violencia*. Buenos Aires: Paidós, 2006.
- Cámara, Mario. “Nuevos territorios: vida, literatura y subjetivación”. *Revista Iberoamericana*, Vol. LXXXIII, Núm. 261, Octubre-Diciembre 2017, pp. 801-812.
- Campobello, Nellie. *Cartucho. Relatos de la lucha en el norte de México*. Prólogo de Jorge Aguilar Mora. México, D.F.: Era, 2016.
- Cárcamo-Huechante, Luis E.; Fernández, Bravo Álvaro; y Laera, Alejandra (comps.) *El valor de la cultura: arte, literatura y mercado en América Latina*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2007.
- Casanova, Pascale. *La República mundial de las Letras*. Barcelona: Anagrama, 2001.
- Castañeda, Alejandra. “¿Qué es el Programa Frontera Sur?”, en *Observatorio de Legislación y Política migratoria*, COLEF – CNDH, Boletín No. 1, febrero 2016.
- Castañeda, Alejandra. “¿Qué es el Programa Frontera Sur?”, en *Observatorio de Legislación y Política migratoria*, COLEF – CNDH, Boletín No. 1, febrero 2016.

- Castellanos, Rosario, et al. *La corrupción*. México, D.F.: Ed. Nuestro Tiempo, 1969. Web s.f., 4 Agto. 2019.
- Chartier, Roger. *Inscribir y borrar: cultura escrita y literatura: siglos XI-XVIII*. Buenos Aires: Katz, 2006.
- Darrigrandi, Claudia. “Crónica latinoamericana: algunos apuntes sobre su estudio” en *Cuadernos de literatura*. Vol. XVII n° 34, julio-diciembre 2013, ISSN 0122-8102, pp. 122-143.
- Depetris Chauvin, Irene y Macarena Urzúa Opazo (eds.) *Más allá de la naturaleza. Prácticas y configuraciones espaciales en la cultura latinoamericana contemporánea*. Santiago de Chile: UAH Ediciones, 2019.
- Díaz de Quijano, Fernando. “Editoriales independientes: 10 años del boom”. *Elcultural.com*. [Madrid] 30 Dic. 2015.
- Domínguez, Nora. “Formas de vida, destinos globales: Sobre Fernanda Trías, Lina Meruane y Gabriela Cabezón Cámara”. *Revista Iberoamericana*, LXXXIII (261), octubre-diciembre 2017, pp. 823-835.
- Escalante Gonzalbo, Pablo et al. *Nueva historia mínima de México ilustrada*. México, D.F.: Secretaría de Educación del Distrito Federal-El Colegio de México, 2008.
- Eurípides. *Fenicias*. En *Tragedias*. Vol. III. Introducción, traducción y notas de Carlos García Gual. Madrid: Ed. Gredos, 2000.
- Fassin, Didier. “Otra política de la vida es posible: crítica antropológica del biopoder”. *Michel Foucault: neoliberalismo y biopolítica*. Vanessa Lemm (ed.) Santiago: Universidad Diego Portales, 2010
- Foucault, Michel. “¿Qué es la crítica? [Crítica y Aufklärung]” en *Revista de Filosofía*. No. 11, 1995, pp. 5-25.
- Foucault, Michel. “La gubernamentalidad” Trad. Fermín Rodríguez. *Ensayos sobre biopolítica. Excesos de una vida*. Buenos Aires: Paidós, 2009, pp.187-215. Impreso.
- Foucault, Michel. “La vida: la experiencia y la ciencia” Trad. Fermín Rodríguez. *Ensayos sobre biopolítica. Excesos de una vida*. Buenos Aires: Paidós, 2009, pp.41-57.

Impreso.

- Foucault, Michel. *Nacimiento de la biopolítica 1978-1979*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2007.
- Fuentes Krafczyk, Felipe Oliver. “‘Narconovela’ mexicana. ¿Moda o subgénero literario?” en *Taller de letras* no. 50, pp.105-118, 2012. En línea.
- Fuentes, Carlos. *La región más transparente*. México, D.F.: Alfaguara/Real Academia Española, 2008.
- Gallego Cuiñas, Ana. “Las editoriales independientes en el punto de mira literario: balance y perspectivas teóricas”, *Caravelle*, dossier 2 “Les marchés de la littérature du XXIème siècle”. No. 113, 2019, pp. 61-76.
- García de la Huerta, Marcos. “Foucault y el neoliberalismo: una lectura crítica”. *Michel Foucault: neoliberalismo y biopolítica*. Vanessa Lemm (ed.) Santiago: Universidad Diego Portales, 2010
- Gargallo, Francesca. “Feminismo latinoamericano” en *Revista venezolana de estudios de la mujer*. Caracas: enero-junio 2007, [12] 28.
- Genette, Gérard. *Umbrales*. México D.F.: Siglo XXI editores, 2001.
- Giorgi, Gabriel y Fermín Rodríguez. “Prólogo”. *Ensayos sobre biopolítica. Excesos de vida*. Buenos Aires: Paidós, 2009. Impreso.
- Giorgi, Gabriel. *Formas comunes. Animalidad, cultura, biopolítica*. Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2004. Impreso.
- Gregg, Melissa y Gregory J. Seigworth (eds.). *The Affect Theory Reader*. USA: Duke University Press, 2010.
- Guerrero, Gustavo. *Paisajes en movimiento: literatura y cambio cultural entre dos siglos*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora, 2018.
- Han, Buyng-Chul. *Psicopolítica*. Barcelona: Herder, 2017.
- Herbert, Julián. *La casa del dolor ajeno*. México D.F.: Literatura Random House, 2015.
- Herrera, Yuri; Stefkova, Radmila; Figueroa, Rodrigo. Figueroa, Rodrigo; Stefkova Radmila. “‘Creo que la literatura entraña siempre una responsabilidad política’:

- Una entrevista a Yuri Herrera”. *Latinamerican Literature Today*. [NormnN, Oklahoma] Abril 2017. Web.
- Herrera, Yuri; y Montoya, Pablo. Conversatorio. *VIII Congreso Internacional de literatura Medellín Negro*. “La paz como ideal individual o acuerdo social”. Medellín, Sept. 13-15, 2017. Medellín: Universidad de Antioquia, 2017. Archivo Word.
- Herrera, Yuri. “Subjetividades criminales: discurso gubernamental, periodístico y literario en el México contemporáneo” en *Taller de Letras* N° 50: 129-140, 2012.
- Herrera, Yuri. “Subjetividades criminales: discurso gubernamental, periodístico y literario en el México contemporáneo” en *Taller de Letras* N° 50: 129-140, 2012.
- Herrera, Yuri. *El incendio de la mina El Bordo*. Cáceres: Periférica, 2018.
- Hutcheon, Linda. “Ironía, sátira, parodia”. *Poétique*. N° 46. Abril, 1981.
- Jameson, Fredric. *Ensayos sobre el posmodernismo*. Buenos Aires: Ediciones Imago Mundi, 1991.
- Jameson, Fredric. *Ensayos sobre el posmodernismo*. Buenos Aires: Ediciones Imago Mundi, 1991.
- Jameson, Fredric. *Ensayos sobre el posmodernismo*. Buenos Aires: Ediciones Imago Mundi, 1991.
- Labanyi Jo. “Doing Things: Emotion, Affect and Materiality”. *Journal of Spanish Cultural Studies* Vol. 11, Nos. 3-4 September-December (2010): 223-233 ISSN 1463-6204 print/ISSN 1469-9819 Web.
- Laera, Alejandra. “Monstruosa compensación. Peripecias de un escritor contemporáneo en *Wasabi* de Alan Pauls”. *Revista Iberoamericana*, Vol. LXXV, Núm. 227, Abril-Junio (2009), 459-474.
- Laval, Christian y Pierre Dardot. *La pesadilla que no acaba nunca. El neoliberalismo contra la democracia*. Barcelona: Gedisa, 2017.
- Le Breton, David. *Cuerpo sensible*. Santiago de Chile: Metales pesados, 2010.
- Leccardi, Carmen; Feixa, Carles. “El concepto de generación en las teorías sobre la juventud”. *Última Década*. No. 34, CIDPA Valparaíso, junio (2011): 11-32.



- Lemm, Vanessa (ed.). *Michel Foucault: neoliberalismo y biopolítica*. Santiago: Universidad Diego Portales, 2012 (tercera edición).
- Lorey, Isabell. *Estado de inseguridad. Gobernar la precariedad*. Traficantes de sueños, 2016.
- Ludmer, Josefina. “Literaturas postautónomas”. *Ciberletras* 17 (julio de 2007). Sin paginación. Web. 1 Nov. 2016.
- Ludmer, Josefina. *Aquí América latina. Una especulación*. Buenos Aires: Eterna cadencia, 2010.
- Luiselli, Valeria. *Los niños perdidos. Un ensayo en cuarenta preguntas*. México, D.F.: Sexto Piso, 2018.
- Macón, Cecilia. *Género, afectos y política: Lauren Berlant y la irrupción de un dilema*, en *Debate Feminista*. UNAM. [Ciudad de México] 49, abril (2014): 163-86.
- Mahieux, Viviane y Oswaldo Zavala (eds.). *Tierras de nadie. El norte en la narrativa mexicana contemporánea*. México, D.F.: Fondo Editorial Tierra Adentro, 2012.
- Manrique Sabogal, Winston. “Es importante recordarnos que tenemos derecho a no opinar de todo”. *WMagazín*. 15 Ene. 2020. Web. 12 Dic. 2021.
- Matías, Pedro. “Celebra Almadía 11 años de existencia”. *Proceso*. 29 Feb. 2016. Web. 12 Ene. 2021.
- Matos Moctezuma, Eduardo. *La muerte entre los mexicas*. Ciudad de México: Tusquets, 2010.
- Mbembe, Achille. “Nechropolitique” en *Raisons politiques*, n° 21, février 2006, p. 29-60, Presses de la Fondation nationale des sciences politiques. En línea.
- Meizoz, Jérôme. “‘Postures’ d’auteur et poétique (Ajar, Rousseau, Céline, Houellebecq)”, en *Voz-poetica. Lettres et sciences humaines*. [Québec]. s.f. Web.
- Melchor, Fernanda; Moya, Horacio Castellanos; y Rosete, Felipe. “Diálogos Latinoamericanos: Resistencia cultural: cómo hacemos para no volvernos tan gringos”. *La Furia del libro*. *YouTube*. 15 Dic. 2018. Web. 24 Ene. 2021.
- Meruane, Lina. *Viajes virales*. Santiago de Chile: Fondo de Cultura Económica, 2012.

- Montoya Juárez, Jesús y Ángel Esteban (eds.). *Entre lo local y lo global. La narrativa latinoamericana en el cambio de siglo (1990-2006)*. Madrid: Iberoamericana-Vervuert, 2008.
- Moraña, Mabel. *Pensar el cuerpo. Historia, materialidad y símbolo*. Barcelona: Herder, 2021.
- Nancy, Jean-Luc. *La comunidad inoperante*. Trad. Juan Manuel Garrido Wainer. Santiago: Escuela de Filosofía Universidad ARCIS, 2000.
- Noemi Voionomaa, Daniel. *En tiempo fugitivo. Narrativas latinoamericanas contemporáneas*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2016.
- Ortuño, Antonio. “En la política no tengo ninguna esperanza ya”. *El País*. [Ciudad de México] 26 Jul. 2020. Web.
- Ortuño, Antonio. “La realidad en México puede ser atroz, pero también estrambótica y novelesca”. *El País*. [Ciudad de México] 17 Jul. 2020. Web.
- Ortuño, Antonio. “Aún había mucho que decir del trópico negro. Entrevista con Fernanda Melchor”. *Revista de la Universidad de México*. [Ciudad de México] Jul. 2020. Web.
- Ortuño, Antonio. “Julián Herbert: ‘La güerificación mental del mexicano me preocupa un montón’”. *El País*. [Ciudad de México] 12 Jul. 2020. Web.
- Otxoa, Kristian. “A la caza del huracán Fernanda”. *Maremoto Maristain*. [Ciudad de México] 12 Sept. 2020. Web.
- Palaversich, Diana. “La nueva narrativa del norte” en *Symposium Spring 2007*, Vol. 61 Issue 1, pp.9-26. En línea.
- Rancière, Jacques. *El viraje ético de la estética y la política*. Santiago de Chile: Ed. Palinodia, 2007.
- Rancière, Jacques. *El viraje ético de la estética y la política*. Santiago de Chile: Ed. Palinodia, 2007.
- Rancière, Jacques. *Política de la literatura*. Buenos Aires: Libros del Zorzal, 2011.
- Ricárdez, Rosana. “Sobre la invención de un enemigo formidable. Entrevista a Oswaldo

- Zavala”. *Revista de Humanidades*. 40 (julio-diciembre 2019): 275-285. Web. 12 Marzo 2021.
- Rincón, Omar (2013), “Todos llevamos un narco dentro – un ensayo sobre el narco/cultura/telenovela como modo de entrada a la modernidad”, en *Matrize* vol. 7, n° 2. São Paulo, pp. 1-33.
- Rivera Garza, Cristina. *Los muertos indóciles. Necroescrituras y desapropiación*. México, D.F.: Tusquets, 2013. (edición digital)
- Rodríguez, Fermín A. “El giro rústico: el nuevo campo argentino”. *Más allá de la naturaleza. Prácticas y configuraciones espaciales en la cultura latinoamericana contemporánea*. Irene Depetris Chauvin y Macarena Urzúa Opazo (eds.) Santiago de Chile: UAH Ediciones, 2019.
- Rodríguez, Fermín A. “Señales de vida: ficciones y territorios en crisis”. *452°F. Revista de Teoría de la literatura y Literatura comparada*. Barcelona. 16 (2017), pp. 43-61.
- Rojas, Sergio. *Escribir el mal: literatura y violencia en América Latina*. Santiago: Cuaderno de tiza editores, 2017.
- Rojo, Grínor. *De las más altas cumbres. Teoría crítica latinoamericana moderna*. Santiago: LOM ediciones, 2012.
- Rotker, Susana. *La invención de la crónica*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica-Fundación para un Nuevo Periodismo Iberoamericano, 2005.
- Said, Edward W. *Representaciones del intelectual*. Trad. Isidro Arias Pérez. México: Random House Mondadori, 2009.
- Sánchez Molina, Raúl et al. “Nuevos tiempos, nuevas familias: aproximaciones etnográficas en el estudio de configuraciones familiares contemporáneas” en *Revista Latinoamericana de estudios de la familia*. Vol. 1, enero - diciembre, 2009. pp. 22-45. ISSN 2145-6445.
- Sánchez Prado, Ignacio M. “Los intelectuales públicos en América Latina. La fluidez de un concepto”. *Latin America Research Review*. Vol. 47, No. 3. (2012): 218-226. Web.

- Siskind, Mariano. *Deseos cosmopolitas. Modernidad global y literatura mundial en América Latina*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2016.
- Soustelle, Jacques. *La vida cotidiana de los aztecas en vísperas de La conquista*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2006.
- Valencia Triana, Sayak. *Capitalismo gore*. España: Melusina, 2010.
- Valverde Gefaell, Clara. *De la necropolítica neoliberal a la empatía radical. Violencia discreta, cuerpos excluidos y repolitización*. Barcelona: Icaria, 2015.
- Villa, María José. “Una aproximación teórica al periodismo cultural”. *Latina. Revista latina de comunicación social*. No. 35/. Extra Argentina, noviembre (2000). 05 Feb. 2021.
- Wittig, Monique. *La pensée straight*. Paris: Balland, 2001.
- Yépez, Heriberto. “Nomos del norte: Nuevas tendencias de la narcoliteratura mexicana entre medios, academia y gobierno” en Cota Torres, Édgar; Ruíz Méndez, José Salvador; Trujillo Muñoz, Gabriel (comps.), *Miradas convergentes. Ensayo sobre la narrativa México-Estados Unidos*. University Colorado Springs, Universidad Autónoma de Baja California, 2014, pp. 253-283.
- Yúdice, George. *El recurso de la cultura*. Barcelona: Gedisa, 2002.
- Yushimito del Valle, Carlos. “Ficciones cosmopolitas: identidad y desplazamiento en la geotextualidad latinoamericana del siglo XXI”, tesis para obtener el grado de Doctor en Filosofía. Rhode Island: Brown University, 2016.
- Zavala, Oswaldo. “The North in Contemporary Mexican Narrative, Poetry, and Film: Relocating National Imaginaries Beyond the Mythology of Violence”. *Modern Mexican Culture*. Stuart A. Day (ed.) Arizona: The University Arizona Press, 2017.
- Zavala, Oswaldo. *Los cárteles no existen. Narcotráfico y cultura en México*. Barcelona: Malpaso, 2018 (edición electrónica).
- Žižek, Slavoj. *Mirando al sesgo. Una introducción a Jacques Lacan a través de la cultura popular*. Buenos Aires: Paidós, 2000.



## **Anexo 1.**

*a) Yuri Herrera (Hidalgo, 1970)*

Estudia la licenciatura en Ciencias Políticas en la UNAM, el Magíster en Escritura creativa en la Universidad de Texas (El Paso) y el Doctorado en Letras Hispánicas en la Universidad de Berkley (California). No en pocas entrevistas ha comentado que su primera elección responde más a un prejuicio sobre los estudios formales en letras (Figuroa 2017) que a la vocación. De ahí que la elección de su magíster sea precisamente en escritura creativa. En su trayectoria colabora con revistas de circulación en México y en el extranjero. Entre las primeras, *Etcétera*, *La Jornada*, *Letras Libres* y *El financiero*. Entre las segundas, *La voz eñe*, *Malpensante*, *Rio Grande Review*, *War and Peace*, *Lucero* y *Border Senses*. Funda, además, la revista *El Perro*.

En 2003 gana el Premio Binacional de Novela Border of Words/Frontera de palabras y en 2009 el Otras voces, otros ámbitos en España, ambos por *Trabajos del reino*, en edición de Tierra Adentro y de Periférica, respectivamente. *Señales que precederán al fin del mundo* es finalista del Premio Internacional de Novela Rómulo Gallegos en 2011. En 2016 gana el Anna Seghers por la trilogía de novelas traducidas al alemán. Sus cuentos y novelas han sido traducidas a más de diez lenguas.

*Señales...* aparece en varias listas de mejores libros de 2015, incluida la de ficción en el diario británico *The Guardian*, que también la incluye como uno de los mejores cien libros del siglo XXI. Aparece además la lista de la NBC de mejores libros latinos. Radica en Nueva Orleans, donde trabaja como profesor en la Universidad Tulane.

Sus obras son *Trabajos del reino* (2004), *Señales que precederán al fin del mundo* (2009), *La transmigración de los cuerpos* (2013), *El rescate de la mina El Bordo* (2018), *Diez planetas* (2019), todas publicadas en Periférica. Su traductora al inglés es Lisa Dillman. Además, los libros infantiles *¡Éste es mi nahual!* (Gobierno del Estado de Hidalgo/Fundación Herrera Cabañas, 2007) y *Los ojos de Lía* (Sexto Piso, 2012), este último centrado en la migración. En ensayo participó en una compilación de Cristina Rivera Garza titulada *Rigo es amor: una rocola a dieciséis voces* (Tusquets Editores,

2013) y *El libro negro de Bengala*. (Universidad Autónoma de Nuevo León, 2014). Además, aparece como traductor en la antología *Vivir y morir en USA: Los mejores cuentos policiados de Akashic Noir* (Océánun, 2014).

*b) Antonio Ortuño (Jalisco, 1976)*

Es narrador y periodista. Si en términos generales, pocos datos biográficos se conoce de los autores que integran el corpus estudiado, en el caso particular de Ortuño la información es menor. Salvo por algunos diseminados, parece que sus libros hablan más. En los apartados más personales, se conoce que es hijo de inmigrantes españoles y que abandonó los estudios para dedicarse a la escritura desde el periodismo y la literatura. Ha colaborado en distintas publicaciones como editor y redactor, entre ellas *Cuaderno Salmón*, *Lateral*, *La Tempestad*, *Letras Libres*, *Luvina*, *Clarín*, *Etiqueta Negra*, *W Radio* y *Proceso*, entre otras.

Como autor, Ortuño es particularmente prolífico. Sus libros de novelas y cuentos son *El buscador de cabezas* (Joaquín Mortiz, 2006; reeditado por Ediciones B en 2011 y Tusquets en 2017), *Recursos humanos* (Anagrama, 2007), *El jardín japonés* (Páginas de espuma, 2007), *La señora Rojo* (Páginas de Espuma, 2010), *Ánima* (Random House Mondadori, 2011), *La fila india* (Océano – CNCA, 2013), *Méjico* (Océano, 2015), *Agua corriente* (Tusquets, 2016), *El rastro* (Fondo de Cultura Económica, 2016), *La vaga ambición* (Páginas de Espuma, 2017), *El caníbal ilustrado* (Dharma Books, 2019). Además publicó unos ensayos al alimón con Hans Gumbrecht titulado *Contra las buenas intenciones: dos ensayos antipáticos* (Tumbona ediciones, 2008).

En antologías aparece en, precisamente, *Antologías, Grandes hits Vol. 1: nueva generación de narradores mexicanos* (Almadía, 2008), *Sólo cuento I* (UNAM-Coordinación de Difusión Cultural, 2009), *Eulalio González El Piporro: homenaje* (CONACULTA 2011), *No entren al 1408: antología en español. Tributo a Stephen King* (La Biblioteca de Babel, 2013), *La generación XXX: entrevistas con veinte escritores nacidos en los 70: de Abenshushan a Xoconostle* (Universidad Veracruzana-University of Wyoming, 2013), *Narcocuentos* (Ediciones B, 2014), *Palabras mayores: nueva narrativa*

*mexicana* (Malpaso Ediciones, 2015), *22 voces: narrativa mexicana joven vol. I* (Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2015), *El libro rojo: continuación: IV 1980-1993* (Fondo de Cultura Económica, 2016), *Tiembla* (Almadía, 2018), *Breve historia del ya merito* (Sexto Piso, 2018), *El edén oscuro* (Alfaguara, 2018), *El caso Lowry* (Secretaría de Cultura, 2018) y *Olinka* (Seix Barral, 2019). Asimismo, es autor del prólogo de *Electricidad*, de Robinson Ray (UNAM-Sexto Piso, 2008) y *Sólo cuento IX* (UNAM-Coordinación de Difusión Cultural, 2017).

*Recursos humanos* es finalista del premio Herralde de novela en 2007; la revista británica *Granta* lo eligió como el único mexicano en su selección de los 22 mejores escritores jóvenes en español, en 2010; y *GQ* lo premió como “escritor del año” en 2011. Ganó el Premio de la Fundación Cuatrogatos, de Miami, al mejor libro juvenil por *El rastro*, en 2017, y ese mismo año recibió el V Premio Rivera del Duero por *La vaga ambición*, libro por el que gana, asimismo, el Premio Bellas Artes de Cuento Hispanoamericano Nellie Campobello 2018.

Tiene una columna en *El País* llamada “Combat Rock”.

c) *Emiliano Monge* (Ciudad de México, 1978)

Estudia Ciencias políticas en la UNAM. Ha publicado relatos: *Arrastrar esa sombra* (Sexto Piso, 2008) y *La superficie más honda* (Random House, 2017); un libro infantil *Los insectos invisibles* (Sexto Piso, 2013); y las novelas *Morirse de memoria* (Sexto Piso, 2010), *El cielo árido* (2012) y *Las tierras arrasadas* (2015), ambas en el sello Random House Mondadori.

Fue beneficiario del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes en dos ocasiones, 2008-2009 y 2010-2011. También en 2011, fue seleccionado uno de los 25 escritores secretos más importantes de América Latina por la Feria Internacional del Libro de Guadalajara; en 2012 recibió el XXVIII Premio Jaén de novela y en 2013 el Premio Otras voces, otros ámbitos por *El cielo árido*; en 2015 recibió el Elena Poniatowska de novela y el English PEN Award por *Las tierras arrasadas*. Ha recibido reconocimientos de Bogotá39 y del Consejo Británico.



Ha colaborado en medios impresos El País, Letras Libres, el diario *Reforma* y la revista *Gatopardo*. Además, es miembro de la Orden del Finnegans. Si bien esto último pudiera parecer baladí, no lo es si se toma en cuenta las redes que, históricamente, se han tejido en los grupúsculos literarios, sean del tipo que sean.

De la orden cabe mencionar que es fundada en 2008 por Malcolm Otero Barrar junto al también escritor mexicano Jordi Soler y a los españoles Enrique Vila-Matas y Antonio Soler, a fin de celebrar las andanzas del protagonista de *Ulises*, Leopold Bloom, cada 16 de junio. El nombre obedece no a la novela de Joyce sino a un pub donde nace la hermandad, en Dalkey, a las afueras de Dublín. Al grupo inicial se le unen José Antonio Garriga Vela, Marcos Giralt Torrente y Monge. El principio de la orden es, además, “transitar la vía Finnegans de la literatura”, esto es, “la vía de la dificultad”.

*d) Fernanda Melchor (Veracruz, 1982)*

Periodista (egresada de la Universidad Veracruzana, México) y traductora de, entre otros, Francisco Goldman y David Lida. Además, tiene un diplomado en Ciencias Políticas por el Institut d'Études Politiques de Rennes, y la Maestría en Estética y Arte en la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla (BUAP).

Cuenta con publicaciones periódicas en *Milenio Semanal*, *Excélsior* y *Replicante*. Ganó el Primer Certamen de Ensayo sobre linchamiento 2002, convocado por la Comisión Nacional de Derechos Humanos. Es Premio Estatal de Periodismo 2009 de la Fundación Rubén Pabello Acosta y Nacional de Periodismo Dolores Guerrero en 2012; Premio Anna Seghers 2019 y el Premio Internacional de Literatura y su traducción al alemán por la Casa de las Culturas del Mundo, en Berlín. *Temporada de huracanes* fue destacada por el New York Times en los mejores libros de ficción de 2017 y reimpresa once veces (Osorio 2021).

Sus libros son la novela infantil *Mi Veracruz* (2008), las crónicas de *Aquí no es Miami* (UANL, Almadía y Producciones El salario del miedo, 2013, reeditado por Penguin Random House en 2018) y la novela *Falsa liebre* (Almadía, 2018). Además, aparece en las antologías *Breve colección de relato porno* (Nitro Press, 2011), *Lados B* (Tres

perros/Shandy, 2011) y *Nuestra aparente rendición* (Random House Mondadori, 2012). Aparece en las antologías *Pan de muerto* (Ediciones de Educación y Cultura/Mantarraya Ediciones, 2013) *Tiembla* (Almadía, 2018), *Vivir y morir en USA: Los mejores cuentos policiados de Akashic Noir* (Océanún, 2014), en *22 voces: narrativa mexicana joven vol. I* (Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2015), *México 20* (CONACULTA, 2015), *Sólo cuento IX* (UNAM-Coordinación de Difusión Cultural, 2017) y *Crónica* (UNAM, 2018).

Ha publicado crónicas, cuentos y artículos en *Milenio Semanal*, *La palabra y el hombre*, *Posdata*, *Replicante*, *Revista Mexicana de Literatura Contemporánea*, *Tierra Adentro* y *Letras Libres*.

En 2020 fue nominada al International Booker Prize por la traducción al inglés de *Temporada...* y, además, seleccionada Fellows del DAAD Artists-in-Berlin Program, para el año 2021.