



BENEMÉRITA

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE PUEBLA

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

COLEGIO DE LINGÜÍSTICA Y LITERATURA HISPÁNICA

ESTÉTICA Y ESTILO EN

***EFFECTO TEQUILA* DE ÉLMER MENDOZA**

TESIS PARA OBTENER EL TÍTULO DE

LICENCIADO EN LINGÜÍSTICA Y LITERATURA HISPÁNICA

PRESENTA

JOSÉ LUIS DÁVILA QUEZADA

DIRECTOR DE TESIS

MTRO. FERNANDO EMILIO MORALES CRUZADO

Puebla, Pue., Mayo de 2014

Pinche Mick Jagger, no eres el único que hace cosas interesantes. Puto.

Élmer Mendoza

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	5
CAPÍTULO I. Importancia de la hermenéutica en los estudios literarios	7
1.1 Bases de la hermenéutica gadameriana	7
1.1.1 Distanciamiento de tiempo y lugar	8
1.1.2 La experiencia hermenéutica	10
1.2 Hermenéutica y lenguaje	12
1.3 Obra literaria y experiencia hermenéutica	13
CAPÍTULO II. Hacia una estética de la narración literaria	16
2.1 La obra de arte como objeto estético	16
2.2 Literatura y estética: el trabajo sobre el estilo	19
2.3 El análisis del estilo	23
CAPÍTULO III. Características distintivas de la literatura del norte	30
3.1 El contexto del norte	30
3.1.1 El gusto por la literatura del norte	32
3.2 La violencia	36
3.2.1 El crimen organizado	39
3.2.2 La frontera	42
3.3 La lengua	45
3.4 La crítica social	48
3.5 El género	49

CAPÍTULO IV. Estética y estilo en <i>Efecto Tequila</i>	51
4.1 La novela como unidad	51
4.1.1 Argumento de <i>Efecto Tequila</i>	55
4.1.2 Estructura de <i>Efecto Tequila</i>	56
4.1.3 Expresión en <i>Efecto Tequila</i>	58
4.2 Análisis de <i>Efecto Tequila</i>	60
4.2.1 Violencia	61
4.2.2 El crimen organizado	63
4.2.3 La frontera	65
4.2.4 La crítica social	68
4.2.5 La lengua	70
CAPÍTULO V. Variaciones	74
5.1 ¿Qué son las variaciones?	74
5.2 Variaciones de expresión	76
5.3 Variaciones sintácticas	82
5.4 Variaciones, ¿un nuevo tropo?	87
CONCLUSIONES	92
Sobre estética y estilo	92
Sobre <i>Efecto Tequila</i>	93
Sobre las variaciones	96
BIBLIOGRAFÍA	97

INTRODUCCIÓN

El estudio estético y estilístico de los textos literarios no es tanto como debería existir en los últimos tiempos. En los estantes dedicados a este tipo de análisis que se encuentran en las librerías ya no se suelen ver nuevas propuestas que vayan a la par de las evoluciones en las formas en que se escribe, lo cual tendría el fin de dar cuenta sobre el manejo de elementos nuevos en este campo, así como de nuevas miradas a los ya establecidos.

Pasando por alto la necesidad de desmenuzar dichos elementos para ofrecerlos a la reflexión y generar mayor conocimiento sobre el estilo de las obras, hay que pensar primero en las implicaciones de dedicarse a establecer esas relaciones dentro del texto y cuál es la mejor manera para ello, pues es necesario ser consciente de que no cualquier método se ciñe a las necesidades de interpretar, con la mayor coherencia posible, una obra de arte, de la cual si bien pueden surgir infinidad de puntos de vista, se debe aspirar a encontrar un punto de acuerdo entre todos esos, uno que generalice pero al mismo tiempo no limite los sentidos de la obra misma. Con eso resuelto, se podrá entonces acceder a enfrentarse al texto.

Otra de las complicaciones para estudios de esta naturaleza es la facilidad con la que los elementos estéticos y estilísticos cambian dentro de la nueva dinámica de producción del arte, que se renueva a cada momento por influencia de factores externos. Por ejemplo, en literatura, las construcciones lingüísticas están cada vez más plagadas de mezclas de diferentes lenguas o diferentes modos de construcción gramatical, detalles que sin duda influyen en los aspectos estéticos, y por ende perceptivos, de las obras.

Pero, no por ello, centrar esfuerzos en la tarea de describir características estéticas y unidades de estilo en las obras es menos valioso. Con ello se va formando un corpus que remite a compaginar los distintos usos de cada elemento, compararlos y buscar respuestas para cuestionamientos primigenios como ¿por qué se siente identificación con una obra? o ¿cuál es la forma en que el lector se apropia de un texto?

Esas preguntas, al igual que muchas otras, están contenidas en el presente trabajo de tesis, que se centra en analizar los constituyentes de la novela *Efecto Tequila*, de Élmer Mendoza, a través de fundar perspectivas que se antojan frescas sobre el gusto, el estilo, la estética y la percepción de las obras, ahondando un poco en la interpretación que Gadamer propone desde su hermenéutica.

Así, se intenta aportar un estudio que renueve el interés por saber cómo funciona cada elemento estético y estilístico de un texto literario, y empiece a abrir una pequeña brecha para desembocar, con los años, en nuevas investigaciones respecto a los temas que están por abordarse en los capítulos siguientes, es decir, la idea de la hermenéutica y su aplicación en los trabajos de análisis literario, además de la formación del gusto estético, para generar una descripción de los elementos recurrentes que construyen las novelas emparentadas por su zona geográfica, el norte del país, demostrando esto en *Efecto Tequila*, de Élmer Mendoza, atendiendo también a las especificidades que tal novela presenta.

CAPÍTULO I

IMPORTANCIA DE LA HERMENÉUTICA EN LOS ESTUDIOS LITERARIOS

1.1 Bases de la hermenéutica gadameriana

Si bien la aplicación estética de la hermenéutica, y todos los estudios relacionados a esta, se consideran iniciados con Wilhelm Dilthey, quien señala que las formas de las obras, tanto como sus contenidos, están directamente relacionadas con el contexto histórico en el cual se desarrolla su autor, además de que el significado de las mismas se encuentra en la interdependencia de sus partes, no es hasta pasados los primeros cincuenta años del siglo XX, durante los que diversos teóricos (como Rudolf Unger, Friedrich Gundolf, Herbert Cysarz, Paul Böckmann e incluso José Ortega y Gasset) permanecieron en constante trabajo sobre la materia, que se consigue estructurar una teoría hermenéutica sólida entorno al trabajo de Hans-Georg Gadamer, quien con su obra *Verdad y Método*, publicada en 1960 –y que para 1986 tendría un segundo volumen–, da pie a una teoría de la interpretación que aspira a librarse de la arbitrariedad y centrarse en la experiencia de lectura de los textos artísticos, afirmando que:

La tarea hermenéutica se convierte por sí misma en un planteamiento objetivo, y está siempre determinada en parte por éste. Con ello la empresa hermenéutica gana un suelo firme bajo sus pies¹. El que quiere comprender no puede entregarse desde el principio al azar de sus propias opiniones previas e ignorar lo más obstinada y consecuentemente posible la opinión del texto... hasta que éste finalmente ya no pueda ser ignorado y dé al traste con su supuesta comprensión. El que quiere comprender un texto tiene que estar en principio dispuesto a dejarse decir algo por él. Una conciencia formada hermenéuticamente tiene que mostrarse receptiva desde el principio para la alteridad del texto. Pero esta receptividad no presupone ni <<neutralidad>> frente a las cosas ni tampoco autocancelación, sino que incluye una matizada incorporación de las propias opiniones previas y prejuicios. Lo que importa es hacerse cargo de las propias anticipaciones, con el fin de que el texto mismo pueda presentarse en su alteridad y obtenga así la posibilidad de confrontar su verdad objetiva con las propias opiniones previas. (Gadamer, 1977: 335-336)

Bajo estas palabras se entiende que la hermenéutica no pretende formar un sistema de análisis de las obras de arte, sino uno de aproximación al entendimiento de las mismas, clarificando la forma en que éstas son apropiadas y el resultado de dicha apropiación, lo que desemboca en una opinión crítica pero que no deja de lado la participación de la subjetividad ya que es ésta la que funda el modo en que se reconstruye la experiencia y de la que nacen interpretaciones válidas y distintas, haciendo que la obra se mantenga en movimiento y, por usar una expresión como las de Gadamer, “diciendo tanto como pueda decir”.

1.1.1 Distanciamiento de tiempo y lugar

El primero de los obstáculos que se podrían poner a la hermenéutica como herramienta para el acercamiento al arte es que la producción de las obras se

¹ Suelo que no se había podido obtener antes debido a las formas de acercamiento al texto que incorporaban la experiencia frente a la obra sin un sistema adecuado para no caer en arbitrariedades provenientes de lo que se quiere ver de manera forzada en una obra y no atender a lo que la obra dice, como Gadamer mismo formula.

da en un tiempo y lugar determinados muchas veces imposible de alcanzar, debido a que las condiciones bajo las cuales se desarrolla el proceso de creación de éstas no es posible recrearlo o acceder a él de forma directa, suponiendo una limitante para conocer e interpretar la obra, si se le quiere ver desde una forma rígida del historicismo; sin embargo, Gadamer logra resolver esto al enfatizar que:

El tiempo ya no es primariamente un abismo que hubiera de ser salvado porque por sí mismo sería causa de división y lejanía, sino que es en realidad el fundamento que sustenta el acontecer en el que tiene sus raíces el presente. [...] de lo que se trata es de reconocer la distancia en el tiempo como una posibilidad positiva y productiva del comprender. No es un abismo devorador, sino que está cubierto por la continuidad de la procedencia y de la tradición, a cuya luz se nos muestra todo lo transmitido. (Gadamer, 1977: 367)

Así, con la distancia temporal se llegaría a juicios valorativos que si bien están permeados por la forma en que ahora se concibe la obra, tales juicios aportan nueva vida a lo dicho anteriormente sobre el mismo objeto, dado que el arte tiende a ser orgánico mientras esté en acción, generando discursos o partiendo de ellos, y de una panorámica mucho más amplia, siendo lo contrario a provocar vacíos en la interpretación de la obra, posibilita muchos más detalles sobre ella, actualizándola para funcionar dentro de nuestro momento histórico pero siempre en consideración del suyo.

Del mismo modo, en tanto se tiene lejanía del lugar en el cual se gestaron las obras o se desenvuelven sus contenidos, esta lejanía brinda un espectro distinto a cómo se pueden ver desde los territorios hasta los conflictos mismos que dependan de la toponimia de tales entornos.

Aprovechar estas distancias inmanentes a las obras de arte, ya que aunque lleguen a ser contemporáneas siempre están inscritas en

circunstancias colectivas e individuales ajenas, es una fuente de sentido para todo acercamiento hermenéutico, puesto que la comprensión de las obras cambia y con ello también cambia el resultado del diálogo que se tiene con la obra.

1.1.2 La experiencia hermenéutica

Los elementos aquí descritos, a grandes rasgos, son una forma de acercarse a cómo funciona la hermenéutica de Gadamer, pero el punto clave que trata este filósofo más que delimitar el método de análisis de la obra de arte se ocupa del método por el que se accede a ella y se le enfrenta, es decir, la experiencia que se tiene con la obra.

Para esto, Gadamer parte de las bases hegelianas que se denotan en la *Fenomenología del Espíritu*, desde donde concibe una primera definición de experiencia, la que se atiene a la conciencia adquiriendo certeza de sí misma en relación a un objeto a conocer como se presenta en sí mismo, y es así, en ese “en sí mismo”, que llega a quien se le aproxima, sobre lo que Gadamer apunta:

Cuando se ha hecho una experiencia quiere decir que se la posee. Desde ese momento lo que antes era inesperado es ahora previsto. Una misma cosa no puede volver a convertirse para uno en experiencia nueva. Sólo un nuevo hecho inesperado puede proporcionar al que posee experiencia una nueva experiencia. De este modo la conciencia que experimenta se invierte: se vuelve sobre sí misma. El que experimenta se hace consciente de su experiencia, se ha vuelto un experto: ha ganado un nuevo horizonte dentro del cual algo puede convertirse para él en experiencia. (Gadamer, 1977: 429)

No por ello implica que al conocer un objeto y volver a él se pierda el proceso de la experiencia, sino que, al contrario, el horizonte ganado puede iluminar al mismo objeto de forma diferente, pues no es el mismo objeto, es un objeto posterior a haber terminado el proceso experiencial, lo que lo hace completamente diferente ya que está en un nivel temporal cualitativamente nuevo y ligado al momento histórico del sujeto, el cual tampoco es el mismo tras el proceso mencionado, ya que éste se considera como que:

[...] no es sólo alguien que se ha hecho el que es *a través de* experiencias, sino también alguien que está abierto a nuevas experiencias. La consumación de su experiencia, el ser consumado de aquél a quien llamamos experimentado, no consiste en ser alguien que lo sabe ya todo, y que de todo sabe más que nadie. Por el contrario, el hombre experimentado es siempre el más radicalmente no dogmático, que precisamente porque ha hecho tantas experiencias y ha aprendido de tanta experiencia está particularmente capacitado para volver a hacer experiencias y aprender de ellas. (Gadamer, 1977: 431-432)

De esto se puede concluir que la experiencia sobre el objeto también genera un autoconocimiento sobre las expectativas del mismo, que son aplicables a la experiencia ante otros objetos y las pre-valoraciones que se hacen de ellos, algo que no puede más que ser producto de la dialéctica entre el sujeto y su entorno, mediado por sus circunstancias.

Entonces, si la experiencia es este proceso, la experiencia hermenéutica tiene la misma estructura, o al menos una similar, cambiando a los agentes de la acción, esto es, no hay un sujeto en el proceso, hay un *tú* que carga con una conciencia histórica personal respecto al momento histórico en que vive, y en dicha conciencia cabe lo que Gadamer llama *tradición*, el conjunto de cánones que se aprenden sobre los objetos, en este caso sobre las obras de arte, y que regulan o marcan cómo se les valora. La experiencia hermenéutica confronta esta tradición ante el objeto como una alteridad, como un otro que también

conlleve una carga personal, y abrir la tradición misma a esta carga no para someterse a ella o someterla, pero sí para abarcarla y comprenderla desde ambos lados, dejando que valga (o mejor dicho, se valide) uno en otro.

Esta validación resulta en la interpretación desde el *tú* y su carga histórica, renovando (o actualizando) tanto la obra como a sí mismo, dando la oportunidad de nuevas experiencias entre ellos.

1.2 Hermenéutica y lenguaje

Para acceder a la interpretación de una obra por medio de la experiencia hermenéutica se debe entablar entre las dos instancias participantes, la obra y el *tú* o intérprete, una comunicación receptiva que funcione en sí misma, sea incluyente y permita una “conversación” entre ambas. Por ello es necesario un lenguaje común que permita esta comunicación y comprensión de las partes, las cuales deberán ser consideradas como autónomas y sensibles, lo que dotará de sentido al lenguaje que se elabore entre ellas.

Este lenguaje se gesta desde la concepción de la relación de obra e intérprete como un juego, el cual asegura Jean Grondin que para Gadamer:

El concepto de juego permite contemplar conjuntamente dos aspectos de la experiencia del arte, que parecen ir en sentido contrario uno del otro, pero que resultan esenciales para su modo de ser, a saber, la circunstancia de que el arte representa una realidad autónoma y que nos sobrepasa, pero en la cual –a la vez– estamos siempre implicados. (Grondin, 2003: 70)

Es en esa implicación del juego en el que se deben seguir las reglas, ya que no hacerlo indica no respetar la autonomía de la alteridad que es la obra de arte,

que surge la interpretación como manifestación del lenguaje, esto es, en la articulación de la experiencia de forma inteligible, para lo que se necesita ponerla de manifiesto lingüísticamente.

Esta expresión lingüística es vehículo para la apropiación de la dialéctica entre el *tú* de la experiencia y la obra u objeto de arte, dado que en ella se articula no solamente el proceso sino también a la obra misma en términos individuales, recortados por la mirada singular de la conciencia histórica del *tú*, lo que implica una interpretación o traducción capaz de ser entendida por otros.

Gadamer remarca la importancia de este paso de la experiencia hermenéutica, señalando que es en el acto de la escritura en que se logra la reconstrucción de la obra y se asegura su vigencia, ya que, como había mencionado sobre cualquier obra de arte, cada que se lee, se actualiza, y asevera:

En realidad la escritura posee para el fenómeno hermenéutico una significación central en cuanto que en ella adquiere existencia propia la ruptura con el escritor o autor, así como con las señas concretas de un destinatario o lector. Lo que se fija por escrito se eleva en cierto modo, a la vista de todos, hacia una esfera de sentido en la que puede participar todo el que esté en condiciones de leer. (Gadamer, 1977: 471)

Sin embargo, para llegar a concretar la experiencia hermenéutica en escritura hay que primero saber atender a la voz del texto que tenemos como obra, es decir, precisamente estar en condiciones para leerlo e interpretarlo desde la experiencia, retornando a la necesidad de que tal obra esté en un lenguaje que sea comprensible al *tú* y que el *tú* tenga los elementos para decodificar ese lenguaje dentro de su situación histórica y conseguir la comprensión de la obra en sus términos validados por medio de este proceso y llevados a mostrarse de forma asequible en la expresión lingüística.

1.3 Obra literaria y experiencia hermenéutica

En lo que respecta a los estudios literarios basados en la experiencia hermenéutica, la cual permite la consideración de las obras como sistemas interpretables y susceptibles a través de la puesta en escena de una relación ambivalente de lectura y actualización en la que el texto dice tanto como lo que se puede decir de él, generarán un campo discursivo mucho más amplio del que se tiene ya construido sobre la literatura, a sabiendas de que estará haciéndose una interpretación de un lenguaje construido artificialmente por un autor y que está anclado en la lingüisticidad de la obra.

Para ampliar eso hay que decir que toda obra de arte, dada su reflexividad sobre el entorno del autor por parte de él mismo, es una forma ya surgida de la experiencia hermenéutica que se ofrece a la interpretación de las subjetividades, pero en el caso especial de la literatura, la materia sensible con la que se hace es también la materia sensible con la que se interpreta, incluso cuando de literatura la experiencia hermenéutica desemboca en la producción de una nueva obra dentro de otra categoría del arte, ésta pasa siempre por el filtro de la expresión lingüística para reconstruirse en pintura, escultura, cine, fotografía, arquitectura, performance, instalaciones e incluso en otra obra literaria, ya que es esa expresión la que constituye el puente entre el *tú* de la experiencia y la obra. Así, las obras literarias, por ya ser una manifestación de lenguaje, se valen mucho más de elementos lingüísticos para comunicarse con el intérprete al que apelan, puesto que están en su naturaleza, es decir, en su composición, los elementos mediante los que serán apropiados por quien los lee.

La importancia de la hermenéutica como forma de entrar en los textos literarios para ser analizados reside en que con ella más que con otra forma de acercamiento se puede descubrir su funcionamiento interno o arquitectura, así como la descripción de los elementos particulares que las diferencian, esto es porque implica un encuentro con el mismo lenguaje que si bien no está desprovisto de velos, estos velos son más tenues para la interpretación que en otras formas artísticas dado que obra e interpretación están contruidos con los mismos materiales.

Asimismo, si la experiencia hermenéutica se complementa con una experiencia estética que apoye en esta interpretación, como las formas de concebir a la estética que se tienen también desde la segunda mitad del siglo XX, entonces los estudios literarios, o gran parte de ellos, comenzarán a desentrañar mucho más de lo ha dicho hasta ahora en el campo de la investigación tanto literaria como estética.

CAPÍTULO II

HACIA UNA ESTÉTICA DE LA NARRACIÓN LITERARIA

2.1 La obra de arte como objeto estético

Cuando se piensa al arte se le piensa desde dos frentes: su carácter físico y completamente tangible, sin el cual no se podría tener la experiencia de llegar a él y conocerlo, pues estamos ligados a los sentidos y a lo que éstos nos transmiten, y su faceta totalmente experiencial, lo que se siente frente a la obra, lo que se percibe de ella y se internaliza porque provoca algo en el sujeto.

Sobre esto, Valeriano Bozal escribe:

En el proceso de conocimiento [de la obra de arte] intervienen la intuición sensible, la imaginación y el entendimiento, de tal manera que las tres facultades deben relacionarse y articularse para que el conocimiento se produzca. [...] Sin alguno de estos tres momentos, el conocimiento es imposible. (Bozal, 2000: 192)

Ante ello, la pregunta que parece surgir casi completamente estructurada desde Heidegger –la pregunta por el origen de la obra de arte y su constitución como tal, que tiene sus raíces en el siglo XVIII–, parecería quedar respondida de forma próxima a lo que el filósofo alemán planteaba cuando declaró que:

La obra hace conocer abiertamente lo otro, revela lo otro; es alegoría. Con la cosa confeccionada se junta algo distinto [...] entonces se puede decir si la obra de arte es una cosa, pero a la que se adhiere algo otro o si la obra es, en general, algo diverso y nunca una cosa. (Heidegger, 1985: 41)

Así, la obra de arte se construye en la recepción de los sentidos, en el imaginario del espectador que reacciona ante lo sugestivo que se encuentre

ahí, inscrito en el espacio que ocupa un cuadro, un edificio, una escultura, en las páginas que están impresas con una novela, un cuento o un poema, hasta en el tiempo que ocupa una canción o una pieza de musical.

Sin embargo, si decidiéramos quedarnos con dicha respuesta, el arte estaría a disposición de las críticas tanto expertas como inexpertas. Su flexibilidad interpretativa estaría demasiado abierta y sin posibilidad de concretarse, esto es, el arte quedaría inmerso en el albedrío de cada uno, y en todo caso sería una cuestión de *pareceres* en la que la palabra “arte” sería malversada y devaluada con el tiempo.

Para evitar tal, desde la estética se plantean categorías diversas a las cuales se ciñen las obras; estas categorías dan un aliento de formalidad a la percepción: no está restringida –porque restringirla en algún momento sería negar al arte mismo– pero se encuentra delimitada para acceder a ella.

Las categorías son, en otras palabras, la forma de dar un orden a la belleza sobre la que se fundan las primeras ideas de lo que es una obra de arte y lo que emana de ella. Lo bello puede ser sublime, puede ser pintoresco, puede ser cómico, puede ser violento, y muchas cosas más. En este sentido, lo bello es un tejido de varios hilos de colores y sus puntas guían hacia el centro que es la estesis, pero para llegar a dicho centro es necesario el gusto como herramienta de reflexión y apropiación.

Alrededor del gusto, la investigadora Francisca Pérez Carreño plantea:

Se dice que tiene buen gusto aquel que es capaz de percibir la belleza allí donde se halla y sus juicios sirven de guía a los demás.

Mas, si el gusto no hace sino detectar la presencia de la belleza, podría pensarse que ésta es una cualidad de los objetos, sentida, recibida, por nuestro órgano de percepción. (Pérez Carreño, 2000: 37)

Con ello se hace notar la inclusión de un aspecto fundamental del gusto: el juicio, el cual aspira a dar calidad de universal a un valor del arte, y se contrapone naturalmente a lo que Pérez Carreño señala en el segundo párrafo aquí transcrito, ya que si la “presencia de la belleza” es una cualidad por antonomasia del objeto de arte, y todos somos capaces de percibir la belleza, ésta será notada sin pasar por el filtro del juicio, el cual a pesar de ser subjetivo –sobre lo que volveremos más adelante– es instaurador de la obra como arte.

Al respecto, también hay que tomar en cuenta los verbos que utiliza Pérez Carreño: *percibir* y *detectar*. El primero implica la puesta en escena de la sensualidad, la cual nos lleva a pensar en la internalización de la experiencia frente a la obra, misma que produce el juicio mencionado, conformador del gusto como apropiación del objeto de arte. Por su parte, *detectar* –a lo que se le puede conocer también como recepción– se queda en el terreno de lo sensorial, es decir, de lo físico y externamente notorio que sólo conduce a apreciar la estructura de la pieza y sus características formales, sin hacer un acto de reflexión profunda sobre lo que se siente al verla.

Para precisar más acerca de este par de oposiciones, o dicotomías, (detectar o recibir/percibir, sensualidad/sensorial), también se debe incluir la intencionalidad con la que el sujeto se acerca a la obra, lo que definirá el modo de verla y de experimentarla, sin embargo, lo único que producirá un juicio de gusto será el enfrentar la obra sin interés alguno, sin buscar algo en especial en sus elementos, reiterando que la sensualidad, a través de la percepción, es el medio ideal y por el contrario, detectar en lo sensorial obedece a una búsqueda específica, un interés creado que emitirá juicios dirigidos a una comunidad que considera tales especificidades como detonantes de un

análisis. Esto último se puede hacer en la experiencia estética, sin embargo, el proceso y, sobre todo, el producto, será opuesto, ya que partiendo de detectar una característica mínima no se le relaciona fluidamente con la obra como conjunto, en cambio, al percibir las particularidades desde el conjunto siempre tienen esa capacidad de estar en completa relación con la totalidad de la obra.

Aclarado esto, hay que señalar que entonces el juicio de gusto tenderá a la universalidad, entendiendo que “la universalidad de los juicios debe desprenderse de su necesidad interna: no de los juicios como hechos, sino de la condición de su posibilidad” (Bozal, 2000: 193).

Esto parecería regresar, después de todo, al punto de partida en que la posibilidad interpretativa de la obra es la que le otorga el valor de “arte”, sin embargo, ya se ha visto que esas posibilidades están acotadas por el modo de apropiación que se pretenda. Además, el juicio resultante de cada proceso se opone al otro para indicar no un error sino la pertinencia estética.

Al menos hasta aquí se puede concluir que la obra de arte, para ser valorada como un objeto estético, está a disposición de un nivel de reflexión sensible el cual aspira a la universalidad desde el sujeto, pero no una universalidad factual, sino una que se comparte ante la experiencia de enfrentar el objeto en un estado de apertura a todas las posibilidades que encierre dicho objeto en su calidad (y cualidad) de arte.

2.2 Literatura y estética: el trabajo sobre el estilo

Atendiendo a lo ya explicado, lo cual se puede condensar en las siguientes palabras de Ricardo Sánchez Ortiz de Urbina:

...será imposible investigar las cuestiones relacionadas con la recepción por el mero análisis de la estructura de la <<obra>> de arte, sin profundizar en una experiencia estética imprevisible que la desborda, pero que en ningún caso es arbitraria... (Sánchez, 2000: 213)

Entonces, el paso hacia un objeto de estudio definido como la literatura se deberá marcar con precisión para no caer en conclusiones emanadas de aspectos no estéticos.

El trabajo con la palabra como medio para la creación de arte está sesgado de forma casi imperceptible dado que las construcciones sintácticas son la base para la reflexión sobre el estilo, pero al mismo tiempo, éstas no dejan de ser elementos lingüísticos que nada deben a lo que Roman Jakobson se referiría cuando afirma que se “proyecta el principio de la equivalencia del eje de la selección sobre el eje de la combinación” (Jakobson, 1988: 40), es decir, un desenvolvimiento discursivo con un fin estético, un estilo, que se contrapone a los hechos de lengua escrita común pese a tenerlos como marco. Michael Riffaterre, en su *Ensayos de Estilística Estructural*, pone de manifiesto esta relación:

...por una parte, *los hechos de estilo sólo pueden aprehenderse en el lenguaje, que es su vehículo*; por otra, *sólo si poseen un carácter específico podremos distinguirlos de los hechos de lengua*. (Riffaterre, 1976: 36)

y más adelante Riffaterre ejemplifica cómo se dan los acercamientos a los hechos de lengua y cómo a los hechos de estilo:

El lingüista, por ejemplo, ve en el *texto* una mina de hechos que pueden servir para reconstruir un estado pasado de la lengua. El estudioso de estilística intenta reconstruir el efecto producido por el estilo de un texto en la época en que se escribió, y “corregir” según esta reconstrucción las reacciones de los lectores modernos. (Riffaterre, 1976: 47)

Sin embargo, antes de avanzar más y llegar a lo que implicará el “reconstruir el efecto producido por el estilo”, y cómo Riffaterre pretende hacer la “corrección”, la cual él mismo entrecomilla para hacer explícito un uso tangencial de la palabra, se habrá de entender cómo define al estilo: “Por estilo literario entiendo toda forma escrita individual de intención literaria, es decir, el estilo de un autor o, mejor, el de una obra literaria aislada [...] o incluso de un pasaje aislable.” (Riffaterre, 1976: 38)

De este modo se hace más que latente la necesidad de una intencionalidad de la escritura para ser tomada como una expresión estética, como se había mencionado antes, y de su autonomía, ya que el autor, aunque es quien escribe no define si su creación será o no tomada como un hecho estético, sino que la obra misma, aislada de todos los factores externos, se consolida como tal mediante el encuentro con el lector, es decir, en la percepción.

A partir de esto, cuando Riffaterre menciona el intento por la reconstrucción del efecto podemos asumir que se refiere a la impronta que deja en el lector el texto en su calidad de construcción sensible a través de la palabra, y no a todo aquello que le rodea como época y lugar de producción, nombre del autor, casa editorial u opiniones de otros lectores; esto, claro, ciñéndose a un análisis de los factores de carácter estético dentro del texto. Por su parte, “corregir” no se entenderá como una reconvención sino como una

guía a través del juicio de gusto que abre aún más las posibilidades interpretativas en el receptor; es un ofrecer las pistas para la lectura, sin dar detalles ni un sesgo crítico expresado por alguien más, lo cual da pie a un diálogo con la obra que aspire a una experiencia más completa y más atenta, por ello, para reafirmar su postura, Michael Riffaterre precisa:

...se trata de saber de qué modo y en qué medida un sistema inmutable puede seguir teniendo eficacia cuando las referencias cambian y un abismo cada vez más profundo se abre entre el código del autor y el del lector (mientras que, en general, en la evolución de un sistema de lenguaje normal, codificadores y descodificadores siguen teniendo un código común). (Riffaterre, 1976: 48)

Aquí se vuelve a la importancia de diferenciar los hechos del estilo de los hechos lingüísticos, e incluso define a la obra como un “sistema inmutable”, lo que llevaría a reflexionar un tanto sobre la posibilidad de que tal texto se haga también único en sus especificidades, en contraposición, por supuesto, a las estructuras de la lengua que se forman como unidades establecidas de uso corriente y que no consiguen un efecto en la sensibilidad sino un intercambio de información, así como a otros textos literarios que podrían presentar rasgos similares pero cada una logra efectos diferentes, aun si fuesen escritos por la misma persona, lo que significará un estilo de autor pero que tal no se extiende al estilo de la obra como unidad independiente. Consideraciones como estas merecerán una indagación poco más extensa en siguientes apartados, pero en tanto se llega a ello, hay una cuestión que resalta y no tan lejana de este tema: ¿dónde y cómo las especificidades que apuntalan al texto se encuentran?

Pareciera obvio que al preguntar por el dónde se deba responder que en el texto mismo, pero el “texto mismo”, como sistema inmutable, es sólo una mina en la cual, ciertamente, se encuentran los hechos de estilística como

cualidades que emergerán ante la percepción y apropiación, como se ha venido confirmando, pero el lector no está desnudo, no se adentra, para seguir con la metáfora, en la mina sin un equipo completo de referencias culturales y una mirada pensada desde el sujeto social que es y que se ha formado una mirada propia del mundo, la cual iluminará a la obra y la constituirá de forma personal en la lectura. Una vez más Riffaterre hace una explicación concreta sobre el tema:

...el objeto de análisis estilístico es la ilusión que el texto crea en el espíritu del lector. Evidentemente, esta ilusión no es imaginación pura o fantasía gratuita, sino que está condicionada por las estructuras del texto y por la mitología o ideología de la generación y de la clase social del lector. (Riffaterre, 1976: 60)

¿Esto querrá decir que los juicios de gusto o de valor sobre el arte, en este caso sobre la literatura, son individuales y sólo llegan a aspirar a la universalidad en cuanto se comparten? No, si ese fuera el caso, aunque se pueda aceptar una opinión individual por la mayoría, no habría universalidad porque se vería al texto como reflejo de la mirada de otro.

La universalidad del juicio de gusto no desatiende a la percepción del individuo, pero, como se dijo en el primer apartado, el juicio no es arbitrario: en toda obra de arte hay piedras angulares, éstas marcan, aunque sea tenuemente, un camino, y el estudioso de estilística se encargará de hacerlas explícitas para entender el funcionamiento interno, las reglas del texto como hecho estético.

2.3 El análisis del estilo

Para desentrañar las unidades de estilo –como en adelante las llamaremos– primero se debe dar una mirada sobre el hombro, al lado y un poco hacia atrás, al marco textual en el que acontecen tanto hechos de lengua como hechos estéticos.

La obra literaria, como conjunto, es el resultado del entrecruzamiento de tres factores que procederemos a caracterizar para dar cuenta de la pertinencia de tal división y explorar la forma en que el seccionamiento propuesto, así como sus implicaciones, dan paso a un develamiento práctico de las unidades de estilo.

En primera instancia, y quizá como un elemento que se suele obviar, está aquello que se cuenta. A diferencia de otras artes, por ejemplo en la pintura o escultura, en las cuales no es necesario que el autor incluya en la creación algo que se narre sino que las piezas provocan una historia singular para cada uno de los que las contemplan, la literatura tiene como inmanente el desarrollo de una trama que parte de una proposición o argumento y se *demuestra a sí misma* en el curso de la narración, al menos en lo que respecta a los textos en prosa, que son de los que en este momento nos encargamos.

Esta narratividad natural del texto literario suele darse por sentada, incluso a veces se le toma como un factor menor bajo la premisa, sumamente anquilosada, *nihil novum sub sole* cuando se habla de los temas de la literatura. Sin embargo, para nosotros, lo que se narra es de suma importancia. Tal vez en esencia un tema particular sea sólo la resonancia de un tópico mucho más abarcador, pero no hay que olvidar que la época de las

generalizaciones ha pasado hace unos cuantos años y ahora son los rasgos mínimos los que dictan una sub o recategorización de géneros, así como hay procesos de hibridación y, en este sentido, es la historia que se cuenta la que toma relevancia y define parte de lo que será el segundo nivel que compone a la totalidad del texto.

Pero, a modo de antesala hacia dicho segundo nivel, cabe señalar que a medida que lo narrado se diversifica, que las opciones de lo que se cuenta se expanden y surgen argumentos con aires de frescura, por más importantes que éstos sean, nunca se bastarán por sí solos para llegar a ser literatura. El peso que se les da debe ser proporcional al trabajo que denota en su estructuración.

Dado lo anterior, es precisamente la estructura, la forma, nuestro segundo escalón. “¿Cómo se cuenta?” es la pregunta que instaura la señalética del texto: la elección de la persona en que se narra –primera, segunda o tercera–, el tiempo verbal que se usa, los paratextos que se implementan como la división de capítulos o partes y los títulos de éstos además de epígrafes y quizá dedicatorias, el ritmo interno, las analepsis y prolepsis, las estructuras sintácticas, en fin, todo aquello en lo que el autor incide como orfebre del lenguaje.

La selección, combinación y distribución de todos estos elementos en el texto dan como resultado la unidad estructural con sentido inmanente que llamamos prosa literaria. No es una prosa natural sino creada con la aspiración de hacer que aquello que se cuenta sea notable, apreciado por el esfuerzo invertido en hallar la adecuación justa de cada palabra, cada enunciado, cada párrafo, cada capítulo en una totalidad textual, un universo o, mejor, microuniverso que se pone en funcionamiento ante el lector.

Esta mencionada estructuración obedece principalmente a dos tipos de normatividad, una dada por el argumento y otra por el contexto del autor, aunque ambas están ligadas significativamente.

Dentro de un texto narrativo los elementos que estructuran, aparte de mantener una lógica interna ceñida a reglas gramaticales también deben tenerla con la historia que cuentan. La coherencia de la narratividad impulsará a la obra a mantenerse dentro de un código lingüístico que vaya de acuerdo a las exigencias de lo contado, está sujeto a los niveles diatópico, diastrático y diafásico –el último incluye a los personajes y sus características individuales, las cuales también tienen un trasfondo social que debe ser tomado en cuenta, por ejemplo, al momento de los diálogos– que el argumento necesita para desarrollarse de forma verosímil.

El último componente de la narración literaria, el tercer nivel que podría ser denominado como el más superficial, pero no por ello el de menor profundidad, es lo que la obra expresa. Este nivel tiene su base en el texto pero sólo llega a hacerse presente por medio del lector que la percibe. Bien podría tomarse como un factor externo, pero ¿acaso la obra literaria sería obra de arte sin la percepción que la interpreta? La cuestión parece ser arriesgada y, sin embargo, debe ser respondida al menos de manera acotada y provisional para este contexto.

Cuando un escritor termina una novela y es lanzada al mercado, la crítica brinda una opinión que, si bien a veces está fundamentada en elementos teóricos, las más de las ocasiones es una apreciación subjetiva que no se limita al funcionamiento del sistema interno de la narración, sino que compara con otras obras, e incluso con aspectos extraliterarios, como la vida del autor, para

emitir un juicio de gusto universal pero sesgado por el interés estético de alguien, al contrario de cómo ya se había señalado que un juicio de gusto no apela a intereses sino a la obra por sí sola y la experiencia ante ella.

Pues bien, la opinión emitida por el crítico, sea válida o no como un juicio estético, no importará en cuanto el lector llegue al texto y realice una apreciación de éste. Aquí se divide en dos caminos que la estilística deberá sacar de la bruma: por qué gusta o por qué no gusta. El lector tampoco está obligado a que todo lo que pueda ser considerado como arte lo sea para él, pero no lo sabrá hasta que no tenga la experiencia de haberlo conocido, y esto generalmente se hace en un estado de “inocencia” ante el texto, una cualidad que se desprende de la sensibilidad sin, como ya se ha dicho, interés. Sin los lectores, la narración no alcanza a ser literatura porque no hay quien perciba lo que se ha plasmado en las palabras. Entonces, lo que se expresa en una narración que es arte está recortado por la mirada de quien lo percibe y, sin duda, es parte de la obra como conjunto. Aquí es donde entra el papel del estilo y la respuesta a cómo y dónde se encuentra.

Para que un juicio de gusto, lo hemos visto, aspire a la universalidad se debe tomar en cuenta que estará dado por una experiencia estética subjetiva pero no arbitraria; la estilística entonces es lo que delimitará las variables dentro del texto que lo hacen, en este caso, una prosa literaria y, por eso mismo, susceptible a la percepción del lector.

Dichas variables serán encontradas por el estudioso de la estilística encriptadas en el código lingüístico común, como una fuerza de tensión o un puente entre el segundo y tercer nivel antes mencionados. El estilo articula ambos niveles haciendo que haya una transición con sentido estético y no sólo

un efectismo en la narración, es decir, que aparte de la huella del trabajo sobre el lenguaje, tal tenga una función concreta y nutriente al contenido de lo que se narra (el primero de los niveles). Pensándolo así, el estilo se amplía a algo que va más allá de las marcas textuales en la narración, llegando al conjunto de todo lo que la prosa literaria implica en su construcción y especificando cada relación que la constituye en cualquiera de los tres niveles, tomando al acontecimiento estilístico no como inmerso en un marco textual sino siendo sostén de éste.

Entonces, pues, para realizar el análisis correspondiente y develar el estilo de una obra habría que tomar en cuenta la postura de Robert J. Young Jr. en su libro *Introducción al Arte y Estilo Literario*, en el cual señala:

[las] funciones estilísticas derivan solamente de las relaciones de simetría y de contraste que los elementos lingüísticos del texto literario individual entablan entre sí. Este modelo equivale a la relación estilística “norma-inesperada ruptura (de la norma)”, ya que la norma es el contexto mismo y la ruptura es el elemento lingüístico que rompe con dicho contexto y con dicha norma. (Young, 1978: 6)

Planteado de tal manera, Young reduciría el análisis del estilo a una cadena lingüística particular que irrumpe entre los sintagmas formulados que no causan relevancia en el marco de la narración, siempre por medio de asociaciones de semejanza y contraposición. Esto es cierto, pero el estilo no se limita a ello y tampoco podemos pensarlo como una ruptura en el contexto.

Hemos afirmado que el estilo da unidad al texto en cuanto forma estética y si aceptáramos que se le ve como una ruptura caeríamos en una contradicción. El estilo, o bien las unidades de estilo, son un acontecimiento textual, coordinadas entre ellas. En otras palabras, hay un sistema estético en el corazón del sistema lingüístico de la narración y si es válido que este

metasistema sea visto en un juego de oposiciones de los hechos de lengua, también se puede presentar como una repetición de elementos, un juego de referencias intratextuales e intertextuales o los mismos tipos de registro lingüístico dentro de la narración.

Las tres categorías mencionadas se verán definidas, explicadas y ejemplificadas en un capítulo posterior tomando como objeto de estudio la novela *Efecto Tequila* del escritor mexicano Élmer Mendoza, no sin antes hacer una digresión sobre la obra de éste para dar una entrada segura al análisis.

CAPÍTULO III

CARACTERÍSTICAS DISTINTIVAS DE LA LITERATURA DEL NORTE

3.1 El contexto del norte

Élmer Mendoza, durante una conferencia ofrecida en las instalaciones de la Universidad Autónoma del Estado de México (UAEM), en el marco de un coloquio dedicado a su obra, comentó “soy un autor de contexto, yo así me pienso”. Sin embargo, hablar del contexto de un autor suele ser un aliciente para sacar conclusiones que más tienen que ver con la vida de tal que con la obra por sí misma; incluso ésta llega a dar referencias de contextos que son completamente ajenos al autor.

Entonces, retomar esa frase para iniciar este capítulo pudiera parecer innecesario hasta que se reflexiona sobre ello de otra manera que no sea apegada al sentido literal y se recurre a las obras. En este sentido, lo que se podría llamar un “autor de contexto” no es sólo aquél que recurre a su entorno como fuente para la escritura, sino a quien crea dentro de una obra los elementos necesarios para que el contexto se produzca.

La producción contextual retoma, ciertamente, parte del entorno en el cual se gesta la idea literaria, pero no es completamente parte de él. Como cualquier proceso, tiene una fase de transformación en la que una cosa vista no es esa misma en la obra, pero está ahí. Es así una forma tangencial de referentes que inspiran, en el caso de la literatura, al argumento, a los personajes, a los escenarios, pero no forzosamente son parte de lo que el autor

vive sino de lo que ve en los objetos que le rodean y le instan a formar, a partir de ellos, un contexto ficticio, el cual no puede ser analizado desde el contexto real del autor, pues perdería las características estéticas que contiene.

Para este caso, el de Mendoza, se hablará de un contexto del norte de México, de una “literatura del norte” que va tomando cada vez más afecto entre los lectores y se estandariza –como cualquier subgénero– poco a poco, a través del gusto que despierta.

Esta literatura ha sido analizada por diversos críticos y estudiosos en los últimos años, coincidiendo en que uno de los elementos fundamentales de dicha forma literaria es la violencia, dado el clima de inseguridad que es retratado en varias de las obras, el cual se acentúa por el crimen organizado asentado en esa región del país; además, también se le llega a considerar como tal por la manera en la que se desenvuelve la narrativa de los autores que han formado escuela en los estados de la República colindantes con los Estados Unidos de América, sobre lo cual más adelante trataremos.

Lamentablemente, hay muchos que se quedan con tal idea. La idea de que una literatura del norte es una literatura de la violencia, de la frontera y sus conflictos, de la delincuencia. No se suele ver hacia el otro lado del norte, hacia una esencia regionalista sobre las imágenes que se crean en la literatura, en las figuras de los personajes y su desarrollo, en el uso de la lengua de formas que en ninguna otra parte del país se encuentran, en la relación que tienen los paisajes urbanos y rurales con cada personaje, en la forma en que se construye el mundo desde ese norte.

Todo lo que se menciona en el párrafo anterior es parte importante para llegar a saber cómo es que funciona el estilo de Élmer Mendoza, si se quiere

ver de forma particular, y cómo funciona al trasladar el caso –el método de análisis, más que nada– para indagar el estilo mismo en cualquier otra obra, aunque es necesario delimitar, por ahora, el campo al cual nos referiremos en este capítulo, el cual estará integrado por las novelas de Mendoza y algunas representativas de autores del norte que comparten la esencia dicha de ser autores de contexto.

3.1.1 El gusto por la literatura del norte

Sin entrar en la polémica sobre la pertinencia de llamar como “literatura del norte” a las obras escritas sobre y/o en el norte de México, antes de continuar y definir las características que conforman a este tipo de literatura, cabe hacer mención de las causas de su formación y el modo en que ha tomado fuerza durante la década pasada y lo que va de esta.

Con este motivo hay que recurrir a una cita ya hecha en el primer capítulo de esta tesis:

Se dice que tiene buen gusto aquel que es capaz de percibir la belleza allí donde se halla y sus juicios sirven de guía a los demás.

Mas, si el gusto no hace sino detectar la presencia de la belleza, podría pensarse que ésta es una cualidad de los objetos, sentida, recibida, por nuestro órgano de percepción. (Pérez Carreño, 2000: 37)

Esto para recordar las dicotomías planteadas a partir de ésta: detectar o recibir/percibir, sensualidad/sensorial, con las que se habrá de seguir trabajando cada que se hable de gusto y formación del mismo.

Puesto así, la formación del gusto por la literatura del norte se logró meramente por la combinación de lo sensorial y lo recibido o detectado en los textos, ya que aunque en sí mismas las obras se constituyen con elementos estéticos que se tornan complejos cuando se les piensa desde la trinchera de lo sensual y la percepción, han sido los factores externos los que les han dado el impulso social necesario para poco a poco tomar forma como un grupo en el imaginario colectivo de la clase intelectual regida sólo por cuestiones como la institucionalidad de la literatura a través de la academia y el ideal de constante modernidad y renovación dentro de las letras, posiciones que se llegan a contraponer en algún punto debido a que, como dice Levin L. Schücking:

...el propósito de la escuela debe ser instruir acerca de los bienes espirituales comunes, transmitir valores reconocidos y mantenerse al margen de toda disputa, no sólo política sino también estética [...] A menudo la escuela ha imposibilitado su tarea fundamental al no creer digno de estudio sino lo cubierto de pátina, al rechazar el estudio de cosas nuevas, reconocidas y admiradas ya por amplio e importantes grupos sociológicos. (Schücking, 1969: 116-117)

Sin embargo, estos mencionados grupos sociológicos, en especial los apegados a buscar la modernidad, al menos en el caso de la literatura del norte, han sido impulsados por la mediatización de los temas tratados en las obras sin que éstas tengan que ver con tales ya que son ficciones que, si bien algunas se apegan a hechos de la historia reciente del país, como en el caso de *Un Asesino Solitario*, de Élmer Mendoza, en el cual se trata el asesinato en 1994 de Luis Donald Colosio, candidato a la presidencia de la República por el Partido Revolucionario Institucional, desde el punto de vista de un hombre que ha sido contratado para matarlo, esta novela no es más que una obra de ficción que no busca tanto reflejar el hecho histórico más que contar la historia

de un hombre que se encuentra en los márgenes de la vida política y sus problemas personales.

Esta mediatización influye todavía con mayor fuerza desde que el presidente Felipe Calderón Hinojosa declarara la “guerra contra el narcotráfico” el 11 de diciembre de 2006 tras un operativo en el Estado de Michoacán, donde el crimen organizado se había concentrado de manera descontrolada. Es a partir de este momento histórico-social que los *mass media* dan auge a la predilección de la gente por mantenerse al tanto de los avances del Gobierno Federal en dicha materia, provocando una moda que se hace presente en cada campo de la vida nacional y, por supuesto, la literatura no está exenta de ello. Las obras que se habían publicado con anterioridad y no se les dio promoción por sus propios méritos se encuentran reeditadas y sus ventas aumentan. Las personas leen las ficciones para poder abarcar todos los aspectos en que se manifiesta el problema social y formar una opinión lo mejor informada al respecto. El factor externo a las obras ha creado así el gusto por ellas pero lo ha hecho por la forma y no por el contenido; en un principio, los lectores detectan sin percibir.

Tal modo de erigir el gusto es endeble, ya que las obras que entran en el mercado de la literatura bajo estas condiciones suelen ser *best-sellers* momentáneos, dirigidos específicamente a un público y adaptados al mismo para generar impacto de ventas, generalmente centrados en temas cliché y superficiales, sin ahondar en el desarrollo de los personajes pero sí con fuerza en la posibilidad de continuar la misma historia dejando sueltos los hilos de la trama que en caso de crecer la demanda por la historia vendida pueda ser retomada con coherencia. Todo concentrado en la idea de la “novedad”, de

aquello en boga y seguido la mayoría, algo a lo que la modernidad que vivimos nos ha guiado en el gusto. Es el mismo Schücking quien señala:

El que un pequeño grupo adopte un ideal artístico nuevo y diferente no implica en modo alguno que los otros deban adaptarse a él. Pero sus portavoces suelen hacer muy buenos negocios proclamando la relación mística con ese espíritu de la época que ellos contribuyen a crear. En el fondo, esta idea no dista mucho de la fórmula mágica del comerciante: <<¡esto es moderno!>>, pues nadie quiere que lo llamen anticuado. (Schücking, 1969: 100)

Claro, no todos los títulos que se consideran bajo el estigma de *best-seller* están sujetos a este destino, ya que generalizar o dar absolutos iría en contra de la naturaleza misma de la literatura y el arte. Al final, lo que hace que se consolide una obra es la vigencia que tiene para todas las épocas en las que se encuentre, sean tan cercanas o lejanas a su año de producción como se quiera. Se mantendrá la obra que no sólo posea características comerciales sino características estéticas que logren pasar la barrera de lo desechable, de lo *ready-made*, anteponiéndose a las obras que se proponen desde la necesidad del marketing sin preocuparse por el arte.

Los escritores de la llamada literatura del norte han sabido sobreponerse a este gusto pasajero a través de eso mismo: una literatura escrita desde los problemas que enfrentan, desde su percepción del entorno, trabajan sobre ello para crear estructuras que encajan unas con otras lo mejor posible, desarrollan cada personaje y situación para darles la profundidad adecuada a cada uno; es una labor no pre-fabricada. Su popularidad, pese a que aún está, al menos en la actualidad, permeada por la influencia externa sobre varios de los temas que tratan, no está sujeta a ello, ya que los textos alcanzan por sí solos un público que no se queda en la superficie de las palabras, sino que busca lo expresado

en la ilación de la historia, en el entramado y no en lo que dice más que lo que quiere decir para cada uno de los que se acercan a los textos.

Es debido a las características que cada escritor que pertenece a esta llamada literatura del norte imprime en sus textos que han dejado la fascinación y sensacionalismo de las causas externas atrás, o mejor dicho, la han superado al someterse al escrutinio de la crítica, herramienta que no determina si algo debe ser leído, que no debería ser censora, sino argumentativa y, por supuesto, asequible para dar motivos por los cuales se debe o no tomar un texto, pero nunca reprobando a quien no está de acuerdo o no logra empatizar con tal o cual obra. Es así que al hacer una reflexión sobre su literatura, los autores del norte han mantenido por sus propios méritos a sus obras dentro del gusto, el cual ya no se basa solamente en lo detectado dentro de ellos, sino en lo que se percibe en sus líneas, dejando de lado lo sensorial y lo que se recibe de primera intención en una lectura desfasada o distraída.

3.2 La violencia

Hannah Arendt, en su libro *Sobre la violencia*, caracteriza a la misma como un acontecimiento. Un acontecer que rompe con la estructura montada desde un sistema de predicción y proyección, de un plan dado que se espera seguir:

Los acontecimientos, por definición, son hechos que interrumpen el proceso rutinario y los procedimientos rutinarios; sólo en un mundo en el que nada de importancia sucediera podrían llegar a ser ciertas las previsiones de los futurólogos. Las previsiones del futuro no son nada más que proyecciones de procesos y procedimientos automáticos presentes que sería probable que sucedieran si los hombres no actuaran y si no ocurriera nada inesperado; cada acción, para bien y para mal, y cada accidente necesariamente destruyen toda la trama en cuyo marco se mueve la predicción y donde encuentra su prueba. (Arendt, 2005: 15)

y desde tal perspectiva, es susceptible de contener violencia o ser objeto de ella.

Dado que la literatura es en sí, partiendo de las concepciones estructuralistas y formalistas, un sistema de interconexiones y vinculaciones hacia el interior tanto como al exterior, esto es, en relación con la obra como unidad y en relación con otras obras, también es capaz de contener violencia, no sólo en sus tópicos, sino en sus formas.

La violencia que más suele llamar la atención del público en una obra literaria es la que se refiere a lo contado, al argumento. Hablar de dicha violencia en las novelas que pertenecen a la literatura del norte es hablar de una vía de dos carriles: la violencia del crimen organizado y la violencia de la frontera.

Pero no es sólo esa violencia a la que se debe un texto, sino al conglomerado como tal de todas las expresiones que se conjugan para crear la situación narrativa, es decir, a cómo están dadas las formas que se usan, algo que determina cómo es que será recibida la obra por el lector, haciendo del texto muy ligero o muy pesado, dependiendo de cómo sea el gusto y la percepción de cada persona, pero sin olvidar que es ya una característica inmanente a la obra.

La concepción de la violencia como un acontecer dentro de la narrativa mexicana del norte se puede apreciar en diversas obras, pero uno de los ejemplos que llega a ser instructivo y sencillo para dar una explicación más concisa proviene de un pasaje del libro *Canción de Tumba*, de Julián Herbert:

No tengo mucha experiencia con la muerte. Supongo que eso podría convertirse eventualmente en un problema de logística. Debí haber practicado con algún primo yonqui o abuela deficiente coronaria. Pero no. Lo lamento, carezco de currículum. Si sucede, debutaré en las grandes ligas: sepultando a mamá.

Un día estaba tocando la guitarra cuando llamaron a la puerta. Era la vecina. Sollozaba.

–Te queremos pedir que ya no toques la guitarra. A Cuquín lo machucó un camión de Coca-Cola. Lo mató. Desde hace rato estamos velándolo en la casa. Yo tenía quince años y era una cigarra. Les corrí la cortesía de callarme. Me puse a cambio, en el walkman, el *Born in the USA*.

Al rato volvieron a llamar con insistencia. Era mi tocayo, hijo de la vecina y hermano mayor del niño difunto. Dijo:

–Acompáñame a comprar bolsas de hielo.

Me puse una camiseta –era verano: en el verano de 47 grados del desierto de Coahuila uno en su casa vive semidesnudo–, salté la reja y caminé junto a él hasta el expendio de cerveza.

Me explicó:

–Está empezando a oler. Pero mamá y papá no quieren darse cuenta.

Compramos cuatro bolsas de hielo. Al regreso, mi tocayo se detuvo en la esquina y comenzó a llorar. Lo abracé. Nos quedamos así un rato. Luego alzamos del suelo las bolsas y lo acompañé a su casa. Del interior de la vivienda salían llantos y gritos. Le ayudé con los bultos hasta el porche, di las buenas tardes y volví a mis audífonos. (Herbert, 2012: 52-53)

El fragmento muestra cómo se rompe el día a día del narrador por la muerte de un vecino, la cual ignora en un primer momento, limitándose a respetar con lejanía el luto de la casa contigua, pero al ver al hermano del fallecido llorar, y siendo su amigo, se puede notar en las pausas marcadas por los puntos y seguido que se hacen en ese tramo de la narración mucho más frecuentes la violencia que se ha ejercido sobre él y la razón por la que afirma no tener experiencia con la muerte: no sabe cómo manejarse en situaciones

así, porque el peso le gana y huye de esa situación límite a la que se ve expuesto.

La violencia en este caso no está en lo narrado, sino en cómo se desenvuelve la estructura del texto, la que da cuenta de cómo el narrador rememora y deja intuir lo que está sintiendo por medio de cómo construye las oraciones, porque pese a que el tono de todo el fragmento es similar, en esta secuencia última muestra mayor comprensión de lo contado, como si articularlo de corrido fuera a provocar que algo saliera de control en sí mismo, y cuando se aleja de la situación, en las dos líneas finales se relaja el texto.

Son casos así en los que la violencia influye, aunque nunca se debe dejar de tomar en cuenta que estos tipos de representación de la violencia en un texto se pueden combinar, como veremos más adelante.

3.2.1 El crimen organizado

La mayoría de las novelas de los autores del norte, por no decir que todas, contienen una referencia a tal motivo. Usamos la palabra “motivo”, porque en las tramas que se ciernen sobre los personajes, no suele ser más que un adorno, un detonante de la historia central que queda muy atrás del foco, las más de las veces.

Este tipo de delincuencia mina desde hace años la vida nacional y cada que se habla al respecto se espera un posicionamiento que abarque la seguridad, el consumo de estupefacientes y el papel del Estado ante la problemática, y por ello se esperaría que una obra literaria que toque el tema le

dé una importancia central, o mínimamente de peso; sin embargo, leyendo a alguien como Élmer Mendoza se puede notar que la aparición de ésta no comprende más que el pretexto para contar algo.

Cuando se llega a *El amante de Janis Joplin*, se puede leer la historia de un adolescente con una especie de retraso mental que se ve obligado a salir de casa por un acto inconsciente, un asesinato que lo obliga a salir de su pueblo y enfrentarse a cuestiones que todos deben enfrentar alguna vez: conseguir sustento, vivir en sociedad, adaptarse a los otros. En este caso, el mundo de los carteles se integra de modo tangencial, en la figura de uno de sus amigos, quien se vuelve terrateniente para una familia dedicada al tráfico de drogas. Este encuentro no pone de manifiesto la problemática del crimen organizado como tal, sino que hace uso de él para resolver cuestiones prácticas como el modo en que el protagonista ganará un espacio para vivir y desarrollar la idea central que es el crecimiento en una sociedad que rechaza de varias maneras, en principio, al adolescente, y en un nivel mayor a quien sufre una discapacidad mental:

Era media mañana cuando lo despertó el ruido de la puerta mosquitera, había dormido en una hamaca colgada en la sala comedor, al lado de los elegantes sillones de piel, Huevón, le gritó el Cholo, No fuiste a pescar. Guardó el eterno recorte de Janis Joplin en su cartera, Oye, cabrón, lo que te dije anoche es verdad y quiero ver si lo meditas, sería un par de viajes nada más, se trata de que yo tenga a alguien de confianza mientras se abre camino; lo otro es que me urge, mis clientes están secos y un gringo sin mota es un gringo loco, no me conviene que cambien de proveedor, tú sabes: esos cabrones son capaces de traerla del fin del mundo, Esto se pone interesante, dijo su parte reencarnable, Deberías aceptar, tengo la impresión de que significa dinero, Cholo, yo puedo hacer eso, ¿qué me puede pasar? Estoy puesto, ¿En serio? Ya dijiste, hay que salir esta noche, yo te traeré la carga al oscurecer y te pondré un ayudante para que te acompañe. (Mendoza, 2011: 120)

Así, el tráfico de droga no es más que un medio para conseguir dinero, un trabajo más que incidirá en el desarrollo de la historia pero no como contexto principal ni como conflicto del personaje, sino como un atenuante de lo que se desenvuelve en la narración. Por ello, el desenlace de la novela amalgama tal con la idea del papel de las autoridades, el cual muestra cómo se resuelve un caso de tráfico a partir de negligencia y abuso de autoridad, pero poniendo en primer plano el conflicto de la víctima antes que el conflicto de la violencia.

En tal sentido, otras de las novelas de Mendoza, como *Balas de plata*, *La prueba del ácido* o *Nombre de perro* también señalan en uso de la fuerza pública y los puestos dentro de las corporaciones policiales como un aliciente para resaltar no el problema social sino el conflicto personal del personaje sobre el que se narra:

Desayunaban huevos a la Leonor en el Miró cuando sonó el celular de Mendieta: era Ger. ¿Qué pasó, Zurdo, se cayó de la cama? El trabajo, Ger, ya ves cómo nos esforzamos para que la sociedad viva segura. No me diga, a otro perro con ese hueso, ¿ya vio el periódico? Dieciocho muertos en todo el estado, más que en donde están los talibanes; ¿va a venir a desayunar? Esta vez no. ¿Va a dejar solo al joven Jason? Desayuna tú con él, estamos en un operativo. Mejor se lo paso. Hola. ¿Cómo amaneciste? Bien, los desvelados son ustedes, llegué primero que mamá. Teníamos mucho que platicar. Me imagino, te traje el carro. ¿Lo ocupas hoy? Si me lo prestas sí. Cuenta con él, dime el número de tu mamá. La dejé dormida. Le marco en un par de horas. Recuerda que me debes mi regalo. Suelta, ¿qué te gustaría? Luego te digo, no por teléfono. Está bien, al rato iré a casa, por si aún andas por ahí. Ya vi tu librero, ¿me prestas *Bajo el volcán*? Es tuyo. Okey, después te veo, ahora iremos a comer a Altata. ¿Con amigas? Dos y dos. Vayan con cuidado, hay muchos malillas merodeando por ahí.

Gris sonrió. Jefe, qué gran policía es usted, jamás deja entrever su vida privada. Agente Toledo, si lo ves bien, no tenemos vida privada, ni tú, ni yo, ni nadie. [...] De nuevo el Séptimo de caballería. Era Ortega. Cabrón, ya supe lo de tu hijo, ¿por qué no me dijiste? Todavía no me llegaban los resultados de ADN. Estás pendejo, está cagado a ti, hasta me acordé de cuando nos conocimos; te felicito y disculpa por no ser de mucha ayuda con tus preguntas, y mucho me temo que no sé demasiado, hasta me dejaste pensando; es más, espero esta noche ir con el Memo y mi vieja a las hamburguesas. Ve a McDonald's para que te pensiones de una vez. Qué me va a hacer esa madre a mí, soy capaz de tragar fierro y como si nada: oye, terminamos el análisis del doctor Manzo: Jack por todas partes, pero los granos de coca son puros, lo que

significa que fue alguien pesado, tal vez con guaruras, en el baño localizamos varias huellas de tenis, que es lo que usa la mayoría de los sicarios jóvenes, encontramos manchas de orina en el borde del retrete, enviamos muestras al laboratorio pero es lo último que nos queda, utilizaron dos calibres: .45 y 5.4 x 28, algo que ya te había dicho, localizamos unos perfiles de letras sobre el escritorio de la sala pero nada claro, como que escribieron con marcador en un papel y se pasó. Otro cabrón que se suicida. Oye, si quieres llevar a tu hijo vamos a estar en el Tatankas a las ocho. Paso, el morro se va a Altata con una morrita. Buena señal, no salió joto como tú, por cierto, dale para los condones, no le vaya a pasar lo que a un pendejo que conozco. Tu madre, güey. (Mendoza, 2012: 60-63)

Aquí se puede notar cómo es que los problemas familiares de un detective, Edgar *Zurdo* Mendieta, son atravesados por su trabajo en la investigación de un homicidio relacionado a la violencia que se vive en el país, pero ese crimen está solamente alrededor de lo que les interesa a quienes conviven con él: su relación con su hijo.

Ejemplos así recorren las obras de la literatura del norte, en la que se debe poner atención a que no es el crimen sino cómo se ve al crimen lo que se está tratando de hacer resaltar y su incidencia en la vida de los protagonistas como un contexto o ambiente en el cual se desenvuelven.

3.2.2 La frontera

Autores diversos –Luis Humberto Crosswhite, Carlos Velázquez, Julian Herbert, entre otros– han tratado el tema de la frontera norte de México por la violencia que se suscita en sus alrededores así como por la forma en que se desarrolla la sociedad que vive en ella. Escritores, historiadores, sociólogos, antropólogos, investigadores de estas y otras ramas se han preocupado por generar un discurso lleno de matices sobre la frontera.

Cuando se habla de frontera en estos textos, se habla de la parte de ese discurso que se refiere a la identidad. El hombre de la frontera, el hombre que ha crecido cerca de la frontera, es retratado en las novelas como aquél que está en contacto con las nociones de migración y retorno, así como el paso del tiempo, en cada instante de su día. La violencia que ejerce la frontera es, así, la de una tierra que obliga a vagar para encontrar un hogar, o algo a lo que se le pueda llamar *hogar*.

Sobre esto, en el cuento *Tijuanenses*, de Federico Campbell se puede leer una comparación que se suele hacer sobre el tiempo que pasa y los cambios que la cercanía con la frontera traen para las ciudades:

Tijuana era entonces una ciudad habitable. Su población cabía muy bien entre las colinas que la circundan. Uno de esos años James Dean se hizo pedazos en la carretera, Marlon Brando corría en una motocicleta o se curaba las cejas hinchadas en los muelles de Nueva York. Era la época de los calcetines fosforescentes y los liváis apretados y aceitosos, las botas o los zapatos con *teps*. Bill Halley llegaba a través del Hit Parade de una radiodifusora de San Diego. Y Perry Como: *Jat Tiguiridac Siguiribum*. Y Tab Hunter: *Young love, first love*, etcétera... Y, claro, Elvis Presley: *You're nothing but a hangdog*... Y Little Richard: *Tutti Frutti, Good Golly Miss Molly*.... (Campbell, 1997:144)

Ahora Tijuana tiene un millón de habitantes. De la que yo hablo apenas existe para unas cuantas gentes: algunas, muy pocas, de las que nacieron y crecieron aquí. Al lado de una opulencia inexplicable, sobrevive la gente de los cerros y las chozas peligrosamente empotradas sobre llantas viejas y entre los cañones. Las condiciones no han cambiado: el contorno, sí. Por un lado, en la ciudad de maestros de ceremonias pululan los clubes. Se hacen fiestas y bodas entre nubes de hielo seco y árboles naturales como en las mejores épocas del casino de Agua Caliente. Por otro, como los chucos excluidos del banquete, se repliegan los cholos, con la camisa larga de cuadros anudada del cuello y suelta por encima de los pantalones kaki. (Campbell, 1997: 147)

Es con este tipo de descripciones que se va construyendo la imagen del paisaje cotidiano en las regiones cercanas a la frontera, además de su cultura, la cual está plagada de referencias a la vida y estilo estadounidense. Este es un tipo de violencia que se podría clasificar como del entorno, de lo que se ve y

vive estando en un lugar y que se sabe que está afectando a uno y a todos a la vez. La violencia está en la necesidad de reconocerse en la frontera como un hombre de la frontera, un hombre de los límites no solamente geográficos sino de los que marca la vida en todos sus aspectos, sobre todo en el de la pertenencia a un lugar de uno u otro lado del río.

Una novela que considera mucho más esto en su temática es *Cóbraselo caro*, de Élmer Mendoza, cuando se el personaje principal, Nicolás Pureco, chicano asentado y con un mediano éxito, piensa en si hay razones para regresar a México:

A Pureco no le faltaban recursos. Además de tres restaurantes acreditados de comida mexicana en la ciudad, le había ganado una demanda por siete millones de dólares a una empresa refresquera por la pérdida de sus dientes. Parte de ese dinero lo empleó para hacerlos crecer de nuevo y el resto lo invirtió en bienes raíces. Vivía bien, en un barrio apacible y profiláctico, había jugado fútbol en la universidad y eso le daba pertenencia. Como *tackle* derecho siempre supo resguardar su territorio, Mi padre se llamaba Nicolás y mi madre Eréndira, que quiere decir flor, llegaron de Zacapu, Michoacán, un pueblo famoso por su comida; lo mejor es que sabían acompañarse, vivir juntos, pelear y contentarse; morenos, robustos, de ojos negros y alegres. Salvo a venerar la virgen de Guadalupe, cumplir mi palabra y no denunciar a los migrantes, no me exigieron gran cosa. Nunca me hablaron de mexicanidad, Benito Juárez o Tata Lázaro. Para ellos el dinero era un medio, aunque tenían suficiente para una buena despensa, siempre comieron frijoles, carnitas de cerdo, tortillas y calabazas. No les impactó el modo americano, es posible que jamás probaran una hamburguesa o un pastel de manzana. Nunca encanecieron, ni siquiera porque la mitad de sus años vivieron aterrorizados por la migra, hasta que los convertí en ciudadanos americanos. Fue curioso: en cuanto les llegaron sus papeles murieron de muerte natural. La tía Carmelita me informó que querían descansar en su tierra, ¿será posible, con más de treinta años acá que quieran regresar a su pueblo polvoriento, tendrá algún sentido? Gasté un dineral en ese capricho, por esos días andaba muy ocupado con lo de la demanda. Mientras disponían los cuerpos para viajar revisé la casa, encontré un ejemplar de *Pedro Páramo*, ¿Y esto? En su habitación; la misma tía, que ese día regresó a Zacapu para siempre, me platicó que lo hojeaban y que cuando no quedaban suspensos se desternillaban de risa, con los ojos llorosos terminaban diciendo que lo que ahí se contaba era igualito a lo que le había ocurrido a algún amigo y a no pocos miembros de la familia. Tía, pero ellos no sabían leer, Lo mismo digo. (Mendoza, 2005: 31-32)

Con ello se puede notar que hay un cuestionamiento sobre si de verdad es necesario regresar a donde se tiene un origen o si el origen está donde se encuentra uno instalado. Y más allá de eso, lo que el personaje enfrenta es saber que su lado del paisaje de la frontera puede no ser lo que deba estar viviendo, sino aquello nunca comprendido de sus padres, es decir, el arraigo entresijo a sus ojos de las tradiciones y costumbres que no se pueden dejar de lado cuando se sabe de dónde se proviene a diferencia de la vida propia, que está en el borde y no entiende si debe quedarse de un lado o regresar al otro.

Así, son muchos más los ejemplos de personajes que se debaten en sus propios términos y circunstancias pero siempre en la constante de la frontera como paisaje y como cuestionamiento sobre la identidad y el objetivo que tienen sus vidas.

3.3 La lengua

Dentro de las novelas que estamos tratando, el papel de las expresiones lingüísticas que usan los personajes otorgan realce al argumento. No se podría entender una historia desarrollada en la zona norte de México sin que el registro lingüístico de los personajes sea acorde a ello y muestre el uso particular de la lengua, en especial de los regionalismos, así construyendo el ambiente que se necesita para que se fortalezca la verosimilitud ante el lector. Sin esa carga de verosimilitud la novela parecería desfasada de su tiempo y lugar.

Esto es una característica general a toda la literatura; un argumento necesita ajustar los elementos de la obra, esto es, desde el argumento se generan los trazos y bosquejos en sucio que irán afinándose a través del proceso creativo para que se sostenga, y uno de los pilares que mayor peso soporta en literatura es, precisamente, el adecuado uso de la lengua, concordante con las intenciones, motivos y origen de cada personaje.

Así pues, en las novelas que conforman la literatura que estamos revisando hay un uso particular de la lengua que se encuentra sólo en esa región, pero que cualquiera puede entender con un poco de atención. Casi todas las expresiones que se usan son dichos populares, abreviaciones, apelativos y, en su mayoría, insultos. Al respecto, uno de los autores jóvenes que mayor auge han tenido en los últimos años, Carlos Velázquez, dijo en una entrevista a la página de internet *reporteindigo.com* que:

Hoy en día la literatura nortea está gozando de un éxito superlativo y es por una sola cosa: el lenguaje en el norte está más vivo que nunca. El norte es el único que está haciendo que la lengua se transforme, que la lengua avance. Es el único que ha sabido mantener el dinamismo que la propia lengua propone. (Velázquez, 2012)

De esta forma se puede entender que en novelas como *Un Asesino Solitario*, de Élmer Mendoza, se narra de esta manera:

El 17 de diciembre me dijeron que ya no me ocupaban, que el país estaba de lo más machín, que el presi les había puesto una pela de perro bailarín a todos sus enemigos y que el último año se la iba a pasar cachetona, nomás cosechando aplausos, inaugurando obras y dejándose querer, Órale, pensé, y que la raza como yo salía sobrando y que no había reversa; Bueno, les dije, no hay purrún, donde manda capitán no gobierna marinero, ahí nos vidrios cocodrilo, pero la verdad fue que nos cortaron bien gacho, ni siquiera nos pusieron en la congeladora como otros años, así que cada quien agarró sus tiliches y órale, se largó sin decirle nada a nadie; y yo, que no tengo ni perro que me ladre, me dejé caer por la col Pop a pasarme unos días con mi amá, que desde hace un resto vive sola. No lo tenía planeado, y es que en el

trabajo mío no se podía planear nada, pues sí ni modo que qué, simplemente me empecé a acordar de un chorro de cosas de cuando estábamos morrales, de los carnales y la raza del barrio, los buñuelos y el pollo relleno, la verbena y las posadas, las canciones de los Apson, de los Creedence, de Los Hermanos Carrión, de la raza que traga cerveza con aquel pinche frillazo que no se la anda acabando, casi ni les dan ganas de ir a mear a los cabrones, chale, creo que me entró duro la nostalgia y me dejé caer por Culichi disque a pasar navidad y año nuevo con la familia. Es chilo ese rollo de la familia, de estar con tu raza, porque lo que fue el recorte ése sí estuvo felón. Jiménez, el segundo del jefe H, el subjefe como quien dice, me lo notificó con una risita de aquéllas, chale, qué chuecos; sin embargo lo asimilé de volada, pues sí ni modo que qué, yo a veces me ando cayendo y el orgullo me levanta, además ya te dije: los sinaloenses somos así, correosos, orgullosos, atrabancados de a madre. (Mendoza, 2007: 19-20)

Asimismo, se puede tomar un fragmento del cuento *La Biblia Vaquera (Ficha biobibliográfica de un luchador diyei santero fanático religioso y pintor)* para evidenciar aún más que el lenguaje funda gran parte de este tipo de narrativa y cada uno de los autores lo adapta a su modo sin perder la esencia del norte, plagado de un aura de sinceridad y gran fluidez –lo que se puede ver en la forma que se usan los signos de puntuación en el pasaje anterior de Mendoza–, como en lo siguiente:

El archivo municipal propuso que por mi guarrito glamour en la mezcladora, las tornamesas y el escratch, me concedieran el Premio Estatal de la Juventud. Competí con artistas, roqueros, escritores, pero el gobierno del estrado me lo concedió por mis aportaciones a la cordura popular atemporánea. La comunidad gutural protestó. En especial el grupúsculo frívolo de condecorosas damasde sociedad, a quienes etiqueté La Vanguardia Cacerolera y denosté como a correosas salchichas para asar marca Ponderosa, damiselas copetonas que elevaron el taller de repujado al rengu de filiación artística. Cómo que se lo otorgaban a un luchador. A un rudo. De jodido se hubieran dado a Martín Mantra. (Velázquez, 2011: 18)

Este uso de la lengua también resalta la construcción del mundo en sus detalles como son la comida o la forma en que se denomina a algunos lugares o acciones, lo cual es también parte del paisaje que se muestra y no se puede evitar que la forma en que se designa o nombra alguno de estos elementos

vuelva a la narración mucho más atractiva para el lector que, de una u otra forma, se lleva en la experiencia de la lectura un aprendizaje cultural sobre el norte del país.

3.4 La crítica social

Algo más que tienen en común los escritores del norte son los comentarios sobre la situación social vivida en su región y en el país. Las obras inscritas en la literatura del norte refieren siempre de algún modo a una concepción decadente de la nación, satirizan las circunstancias que afectan a la población y las comentan pero siempre en un tono de marcada resignación, como cada vez que Jorge Macías, personaje principal de *Un asesino solitario*, dice “pues si ni modo que qué”, para reafirmar que no puede hacer más que lo que se le ordena y menos aún bajo la vida de sicario gubernamental que lleva, o cuando afirma “unas veces se pierde y otras se deja de ganar”, para dejar claro que en el México que vive no hay más opciones, pues los únicos que ganan son los que tienen el poder.

Es en los detalles de las obras donde se puede notar mucho mejor este tipo de críticas al sistema político mexicano y a su sociedad, por ejemplo, en la sustitución del nombre del país “México” por “La Suave Patria” que hace el narrador de Julián Herbert en *Canción de Tumba*, además de todas las precisiones y comparaciones que hace entre el país de su niñez y el país que vive de adulto.

Quizá una de las más emblemáticas críticas que han surgido al respecto en las páginas de una novela que se considera como perteneciente a la literatura del norte es la que se encuentra en *Santa María del Circo*, del regiomontano David Toscana, quien construye todo el libro como una sátira de la composición social, y en uno de sus pasajes dice:

–¿Por qué nos sentimos alguien importante cuando recibimos un aplauso? Como si no recordáramos que las más de las veces, cuando aplaudimos, lo hacemos por mera cortesía. No es diferente a un pásele usted, buenas tardes, gracias por venir, no hay de qué, le quedó muy sabroso. Yo tuve esa sensación de ser alguien cuando escuchaba palmas y no bastó deshojar el libro de Olegaroy para curarme. A la vuelta de unos días volví a “Trucos y Novedades del Centro” y me hice de un cúmulo de suertes *made in USA* y hasta me compré una capa negra y mi primer sombrero de copa. Sin empacho me convertí en un mago de instructivo, de a b c, de trucos con un año de garantía. Y ahora, como nunca en la vida, me hicieron falta las instrucciones. Fui el último en meter las papeletas en la chistera. Había guardado una bajo la manga: la de alcalde. Ahora sí la magia podía convertirme en algo grande; desaparece el mago y aparece el principal funcionario de Santa María del Circo. El mandamás. Carajo, me creí mis propias palabras; y aún en este momento me pregunto si son verdad. El azar es Dios. Dejé caer la papeleta dentro del sombrero por temor a cometer un sacrilegio. Toda una vida sacándome cartas de la manga y resulta que cuando había en juego algo realmente importante, seguí las reglas, no las instrucciones. Quizás no importa. Ser el mandamás de tanta miseria resulta tan ocioso como afilar cuchillos. No importa. Sí. ¿A quién engaña? Claro que importa. Por lo pronto vamos a quedarnos así, algunos meses, mientras terminan de dar fruto mis tierras. No hace falta administrar la miseria, pero ya vendrá la prosperidad, y se hará necesario convocar a elecciones. Balo es un militar, y en este país el gobierno debe car en manos de civiles; Fléxor está descartado por negro; Natanael es del clero; hace mucho perdió el derecho de votar y ser votado; tú, no te ofendas, con tu reputación no me pareces un buen candidato; y el resto son mujeres. [...] Vengo de la Ciudad de los Palacios y veme ahora, ambicionando este páramo de tierra y adobe. ¿Has salido a pasear últimamente? Una plaza sin quiosco, sin álamos, con sus monumentos derrumbados, con bancas que tienen nombres, don Eduardo Parra, licenciado Hugo Valdés y Verdad, familia Bocanegra, Rubén Soto y sucesores. ¿Para qué? ¿Querían dejarnos un recordatorio de que esto no es nuestro? ¿Por qué no hemos visto a nadie pasar por aquí? Santa María del Circo ni siquiera es un lugar de paso; nuestra calle principal no llega ni a vereda de viajantes. ¿Has escuchado el pitido de un tren, aunque sea muy a lo lejos? Fléxor no estaba tan equivocado; hace falta la zampoña del afilador, las campanillas del ropavejero, el pitido del carro de camotes. Aquí no hay vida. Tengo ganas de un trago. Muchos tragos. Allá en el fondo hay unos magueyes; si no fuéramos tan incapaces, ya habríamos preparado pulque. ¿Sabes cómo se hace? Yo no tengo ni idea; tampoco sé nada de sembrar tierras. ¿Te dije que soy de la capital? Ahí somos abogados o contadores o ingenieros o muertos de hambre, porque de plantas y frutas no sabemos nada. No me hagas caso; quiero un trago. Debemos hallar la salida;

no me refiero a huir de aquí, pero en cualquier casa se necesita conocer dónde está la puerta. (Toscana, 1998: 174-176)

Lo que hace notar cómo se concibe al gobierno como un espectáculo en el que se necesita saber “sacar una carta de la manga” para lograr acceder a un cargo público, además de que diferencia la vida llevada en la ciudad y en las comunidades rurales, dando por hecho que los habitantes de las primeras no se logran adecuar a condiciones ajenas a su mundo. Asimismo, da cuenta de la necesidad del ruido que son los otros para que un individuo sienta estar en sociedad, porque sin ello se llega a sentir vacío.

Este tipo de reflexiones, por medio de recursos como alegorías, diálogos, sueños, todo recurso literario que esté a la mano del escritor, es donde se incrusta la crítica a su tiempo y su sociedad, sobre todo en la literatura que estamos tratando.

3.5 El género

Es bien cierto que llamarle literatura del norte a un conjunto de obras que comparten una serie de características generales que se presentan dentro de sus márgenes cortadas por el estilo de cada autor no necesariamente desemboca en la creación de un género.

Cada uno de los mencionados en este capítulo trabaja un género diferente, pero todos comparten características. No es difícil entender que esto es parte de la misma composición literaria y lo enriquecedor de ello es que las mismas características hermanan a diversos géneros, cada uno trabajando

cada aspecto a su modo bajo sus condiciones. Sea policial, comedia, drama, ciencia ficción, tragedia, y tantos otros, cada uno retoma un punto de vista original de éstas y se las apropia sin olvidar lo que las une: la necesidad de expresar el mundo que viven.

CAPÍTULO IV

ESTÉTICA Y ESTILO EN *EFFECTO TEQUILA*

4.1 La novela como unidad

Tras describir las características generales de la literatura del norte, en la cual se inscribe la obra de Élmer Mendoza, y habiendo tocado algunos puntos que conforman este tipo de textos pertenecientes a tal corriente que se ha formado en los últimos años gracias a la crítica especializada y al gusto de los lectores, ahora pasaremos a un acercamiento mucho más profundo sobre tales características para llegar a una descripción del estilo de la novela *Efecto Tequila* de Mendoza, con el fin de encontrar cómo se construye ésta y desarrollar sus particularidades.

Sin embargo, como último preámbulo, y recordando lo propuesto en el primer capítulo de esta investigación, siempre se deberá tener en mente que la novela es un texto, y como tal, se compone de tres niveles: argumento, forma y expresión. Éstos, como ya hemos visto, se vinculan a través del estilo.

La novela como unidad, para ser considerada una obra de arte en la que se nivelan los tres componentes mencionados, una especie de balanceo entre sus partes integrantes, como lo sería una ecuación química, da a cada uno su respectiva importancia en un acto de composición que desemboca en la edificación de una estructura consolidada desde sus cimientos, una arquitectura ejemplar que si bien no está exenta de fallas en su diseño, estas fallas también aportan al estilo una dosis de peculiaridad que contrario a hacerlo débil, le brindan dinamismo y abren posibilidades para retomar hilos del

entramado que necesitarían de alguna explicación o para que se siga produciendo discursividad en torno a la obra misma, con la capacidad para convertirse en un hipotexto de alguna forma posterior en el campo de la cultura, ya no limitando su alcance a la influencia que se pueda tener en la literatura sino en cualquier campo susceptible en el cual se llegue a tener una idea para desarrollar al respecto, pues en la actualidad no es posible encontrar un aspecto que no sea permeable con el adecuado incentivo, mismo que proviene de la aceptación en el gusto, el cual se establece en dos vertientes: las obras con un público específico y las erigidas por su valor intrínseco.

Las primeras están escritas conforme a una serie de regulaciones que marcan un género, pero no un género al que sea posible llamarle literario completamente, o al menos como una de sus características principales, sino a uno comercial, no afectando necesariamente su valor como literatura. Es una paradoja, si se quiere pensar de esa manera: el valor intrínseco que se encontraría en la segunda categoría planteada en este aspecto no está condicionado por la forma en que se haya escrito, pues también hay novelas pensadas para un público en especial y no carecen de impacto por sí mismas.

Esto no quiere decir que las obras a las que se les considera como literatura erigida desde su valor intrínseco estén alejadas de la posibilidad de ser un entretenimiento, pero este resultado no es fruto de una escritura apuntalada en especificidades genéricas que logren resultados en un grupo de gustos similares, como se explica anteriormente en este trabajo de tesis, al contrario, esa forma de entretener en el acto de la lectura se deriva de los alcances de la obra misma en cuanto a los elementos literarios que desarrolla, es decir, a cómo se desenvuelve en su propio contexto y cómo expresa el

argumento que contiene al pasarlo a una estructuración de la idea que lo origina, sumándose a ello la sensibilidad con la que se le lee, considerando que esa sensibilidad puede ser causada por la combinación de recepción y sensorialidad, y entonces con un impacto que se queda en el nivel del entretenimiento o del gusto simple y casual, o puede ser establecida desde su dicotomía contraria (y complementaria) que es dada por la percepción y la sensualidad, de las que ya se ha hablado desde el segundo capítulo, combinación que lleva a considerar a la obra leída como una experiencia estética desde la que se pueden considerar atributos particulares a través de los que se entrecruzan los niveles textuales que ya hemos mencionado (argumento, forma y expresión), afianzándose en ellos para abrir la posibilidad de un estilo que influya en otras escrituras, pero sin ser una repetición del mismo, ya que debe tenerse en mente que el estilo es una construcción textual individual, y en este sentido puede asumirse como un nivel diáfasis de textualidad, implicando que es capaz de tener similitudes con otros estilos pero no igualdades. Es así, con el estilo como amalgama del texto, que la obra se convierte en una unidad estética a la que se debe desmenuzar para entender su funcionamiento interno.

4.1.1 Argumento de *Efecto Tequila*

El argumento literario es la forma sintetizada de la trama que acontece en una obra, así como de su desarrollo. En unas pocas líneas se condensa la historia a narrar, pero no como un resumen, algo a lo que estamos muy

acostumbrados, sino resaltando solamente las características que fundan a la narración misma. Es decir, un argumento no debe ser una reseña o sinopsis de la estructura o forma del relato sino de aquello que se busca contar como semilla a partir de la cual germina toda la obra.

Sobre *Efecto Tequila*, si se diera una sinopsis, se tendría que mencionar a su personaje principal, Elvis Alezcano, su profesión como investigador y ex agente secreto al servicio de los gobiernos latinoamericanos, su necesidad de alejarse de su medio tras la ruptura con su esposa, lo cual le causó una fuerte depresión, la inseguridad de la cual es presa, la lejana relación con sus padres y que pese a ello desea estén bien cuidados, además de la aventura en la que se embarca por el aburrimiento de la vida que ha estado llevando al trabajar para las compañías aseguradoras de autos, la forma de interactuar con los demás personajes, el recorrido que hace para investigar el caso de una mafia que ha infiltrado los círculos más altos del gobierno argentino empezando como un negocio de tráfico de vehículos el cual podría terminar como un gran golpe de estado que será detenido por el mismo Alezcano y sus compañeros de espionaje. Sin embargo, eso sería detallar elementos que pertenecen a otro tipo de análisis, a otra categoría que será explicada y desmenuzada posteriormente.

El tipo de argumento que buscamos para entender cómo se estructurará la obra en sí es mucho más escueto, pero quizá mucho más profundo. *Efecto Tequila* desarrolla la idea del hombre que necesita encontrarse a sí mismo, luego de años de no trabajar en lo que de verdad le apasiona, lo cual es el espionaje internacional, y que carga consigo las preocupaciones e imaginario de su tierra natal, en el norte de México. Además, el argumento incluye la

necesidad de mostrar al mundo en el que se desenvuelve el personaje principal plagado de conflictos económicos y políticos que afectan de diversas maneras a la sociedad y a los individuos, no solamente a los inmersos en ello, también a todos los habitantes de un país en el cual los funcionarios velan por sus propios intereses y no por el bien común.

4.1.2 Estructura de *Efecto Tequila*

Dividida en veintiún capítulos, cada uno de ellos titulado en referencia a lo que acontece en él, más un epílogo, *Efecto Tequila* narra en tercera persona la investigación del ex agente mexicano Elvis Alezcano, también apodado “el Guitarra de Hendrix”, sobre una conspiración que se lleva cabo dentro del gobierno argentino.

De este modo, en la novela se mezclan personajes de cuatro nacionalidades distintas: mexicanos, argentinos, españoles e ingleses, todos ellos interesados en impulsar o frenar dicha conspiración que pretende imponer un presidente por medio de un golpe de estado para que éste a su vez pueda proteger el negocio de tráfico de vehículos que se maneja entre varios funcionarios de la administración nacional argentina y una organización criminal que opera en todo el mundo desde México.

Siendo así, la novela presenta dos rasgos evidentes: la necesidad de conformar cada personaje según sus rasgos de procedencia y que el tipo de narración permite digresiones a recuerdos del protagonista sin romper la secuencia narrativa, sino reforzándola, ya que se vinculan con los

acontecimientos que ocurren, pues no existen los diálogos fuera de la prosa, esto es, cada conversación o pensamiento de alguno de los personajes fluye dentro de la misma prosa, evitando las rupturas en el discurso pero sin hacerlo confuso, ya que están muy bien delimitados por marcadores textuales comunes dentro de la narración, como el uso de acotaciones que otorgan la palabra a uno u otro de los personajes.

Esta característica es bastante común en las novelas y cuentos de Élmer Mendoza, lo que ya empieza a definir desde este momento un estilo narrativo que difiere completamente de los autores mexicanos de la misma época, y tal vez de cualquier época, evocando un poco el recuerdo a la escritura de James Joyce y su *Ulises*, sin que sea completamente igual.

Otro de los rasgos que se pueden apreciar en un primer acercamiento es que la novela considera pertinente la inclusión otro modo de conversar, reproduciendo lo que el personaje principal lee en pantalla cuando establecen comunicación con él a través de una sala de chat pública.

Como se detallará todo más adelante, baste por ahora mencionar que este tipo de construcción preferencia el trabajo con el lenguaje de los personajes, relegando a la voz narrativa al fondo de la escena, sólo como un apuntador o una serie de acotaciones para permitir que las circunstancias y el contexto en el que están todos los personajes lleven casi por completo la narración entera, apoyada por los elementos descritos más adelante en este mismo capítulo, los cuales son un puente entre la estructura y el lector.

4.1.3 Expresión en *Efecto Tequila*

En paralelo a la descripción que hace el formalismo del signo lingüístico, la unidad llamada obra literaria está compuesta de un plano del contenido y un plano de la expresión, siendo el primero la forma y el segundo lo que el lector percibe de la obra misma. Estas dos caras de la obra en cuestión se articulan mediante el estilo, como ya se había comentado.

En el caso de la novela *Efecto Tequila*, la estructura base de la que se trató en el apartado anterior pone de manifiesto características que de forma singular se encadenan para conformar el estilo ya no solamente de su autor, Élmer Mendoza, sino el de la novela como producto de la suma de elementos que parten del género al que pertenece con elementos particulares de sí misma, los cuales le dan un sentido original y la distinguen de tantas otras. Sin embargo, por ahora el género no es tanto el punto a aclarar, sino cómo en este texto pasa a reconstruirse en el lector como un objeto de arte que brinda una experiencia estética.

Para esto, debe tenerse en cuenta que, pendiente de los acercamientos a cada uno de los elementos estilísticos usados en la obra, la expresión de una obra literaria está en el puente trazado desde la forma en que se presenta hacia lo dicho por la misma en el acto de lectura, lo cual está sujeto a las circunstancias del lector, pues son estas las que determinan el tipo de interpretación que se le dará, por lo que la atención sobre los rasgos estilísticos que funcionan como una guía de migajas en el bosque de la polisemia es necesaria de manera precisa.

La expresión de *Efecto Tequila*, lo que la novela deja en cada uno de los que la abre, entonces cambiará, e incluso será diferente para la misma persona cada vez que la vuelva a leer, considerando esto dentro de la apertura del arco hermenéutico o experiencial, que es en gran medida lo que dota de las varias significaciones a cada texto; sin embargo, la constante que expresa una y otra vez es la angustia del personaje principal por conseguir una vida que le permita holgura y tranquilidad, además de la oportunidad de salir de la depresión en la que su ruptura matrimonial lo ha sumido, resultando en que todo ello transmite al lector empatía con las situaciones límite en las que ante la tensión, el desconcierto y la improvisación son las mejores salidas que se pueden tener.

Claro está, esta conclusión adelantada será ampliada con el análisis siguiente, en el que se especificará el modo en que cada aspecto de la literatura del norte que hemos dado en el segundo capítulo es usado dentro de esta narración.

4.2 Análisis de *Efecto Tequila*

Hay una cita que debe ser recordada en este análisis, y que ya fue mencionada al inicio del presente trabajo de tesis:

...por una parte, los hechos de estilo sólo pueden aprehenderse en el lenguaje, que es su vehículo; por otra, sólo si poseen un carácter específico podremos distinguirlos de los hechos de lengua. (Riffaterre, 1976: 36)

lo que nos obliga también a seguir con las dos dicotomías que se plantearon para entender el modo en que el arte llega al gusto (recepción/percepción,

sensualidad/sensorialidad), y a partir de la suma de estas consideraciones encontrar aquellos hechos del lenguaje en la novela a estudiar atendiendo a sus estructuras lingüísticas y las funciones de las mismas, para describir sus especificidades y señalar la manera en que influyen en la composición de la obra como arte y a los elementos como puntos de inflexión de la experiencia estética.

Localizar dichas estructuras lingüísticas y reflexionar su función dentro del texto es una tarea que dará como resultado la deconstrucción del estilo usado en este caso, y con ello una nueva visión sobre cómo funciona la articulación de forma y expresión de una obra en general, pues se pondrá en juego una serie de elementos que son susceptibles de presentarse en cualquier género literario y en cualquier autor; esta es una razón más por las que se ha decidido omitir tal tema como el género de *Efecto Tequila*.

4.2.1 Violencia

Dentro de la novela encontraremos diversas formas de violencia, desde un tipo psicológico y laboral de ella, como en el siguiente fragmento:

Está retrasado señor Langagne, ¿Les preocupa el tiempo en el Servicio Exterior?, ¿los argentinos los han contagiado?, No me notificaron horario, responde y reflexiona, Ni que fuera a trabajar de verdad. Olivia Quiroz, agregada comercial, de facciones fuertes, pelo corto, negro, vestida sobriamente, se ve concentrada a través del cristal. Tal vez no debí venir. Espere un momento, pide la secretaria. Pero Cero insistió: Repórtate, no seas güevón. Las ventanas son ojos de buey, dejan ver el bien cuidado patio trasero, los altos edificios. Traspone la puerta ante la inquietud de la secretaria, Soy Leonardo Langagne, Lo sé, por favor espere afuera. El gesto huraño de la agregada comercial es suficiente para dejar en claro quién tiene la sartén y el mango, lo digo para que no se llamen a engaño, Elvis con su manía de permitir

que su subconsciente se explaye piensa en María Félix, Margaret Thatcher y en la señora que jamás regresaba las pelotas. (Mendoza, 2010: 95-96)

En la cita observamos que el trato que recibe el protagonista cuando se encuentra en el empleo que le sirve como cubierta para sus actividades de espionaje está fuertemente marcado por el desprecio de su inmediata superior, quien le hace cumplir estrictamente con las normas de la oficina y le reprende con fuerza en cada error que comete. Esto hace que a ella, Alezcano la asocie con otras figuras femeninas de poder que se encuentran en su imaginario personal. El texto entero está plagado de este tipo de violencia desde el inicio, cuando es chantajeado para aceptar la misión que se le encarga o cuando se le van imponiendo nuevas órdenes a las que se ve obligado.

Además de esta manifestación de la violencia, encontramos una más obvia, la cual es física y está completamente descrita desde cómo el personaje la recibe, lo cual le da un valor mucho más significativo, ya que no sólo se presenta al texto como un acontecimiento de violencia, sino a la violencia como una experiencia en la que interviene la subjetividad de quienes están en tal situación; por ello, en el siguiente fragmento encontramos que cuando Elvis Alezcano es sometido, no deja de pensar en diferentes cosas, desde cómo escapar a encomendarse a una instancia divina:

Elvis está sin ánimos de interrogatorios, Si buscan una minicomputadora yo no la tengo, arguye, pero los orientales no escuchan. Deveras muchachos, no pierdan tiempo, ¿es lo que quieren, no? Además, ya me voy, musita, A Buenos Aires, piensa, Cállate, Cara de Vecino oprime el cañón en su costado. Se detienen en el estacionamiento de un edificio de departamentos. Solitario. Usan un elevador interior donde hay un carrito de supermercado. Piso diez. Bigote de Morsa le propina un rodillazo en el vientre, Cara de Vecino le pateo las espinillas, lo quieren ablandar, ¿Qué pasó? Elvis les avienta el carrito con poca fuerza, Un golpe más y me quejo ante la Convención de Ginebra; en Ginebra hay convenciones para todo, piensa, Necesito un beso, Bigote de Morsa le golpea las costillas con la pistola que es Smith & Wesson, no Magnum. Virgen

de Guadalupe, no se te vaya a ocurrir dejarme solo mi reina. En el mero corazón de Culiacán. (Mendoza, 2010: 82)

Otra particularidad de la cita de anterior es que compara estar atrapado y en peligro con su tierra natal, asociando el clima de violencia que se vive en el norte del país con una situación que parecería infranqueable.

Esta forma de narrar la violencia, en la que los involucrados, en especial el protagonista, no solamente son parte de ella como actantes sino que es posible asumir que la están viviendo como la viviría cualquiera, no de manera clara sino desde su punto de vista y sus pensamientos, hace que se tenga un mejor ritmo de la narrativa, ya que le da agilidad a las estructuras lingüísticas, y un mejor entendimiento de las escenas, además de un acercamiento más humano a personajes de este género que en situaciones similares parecen actuar de forma fría, caso contrario de *Efecto Tequila*, donde las dudas e inseguridades se manifiestan explícitas:

No han salido de la cuadra cuando les lanzan la primera ráfaga de Ak-47, Órale, ¿querías marido? Ahí lo tienes papacito. Huyen por calles angostas, les pisan los talones empedradas, se ve que Tepermann lo disfruta, los disparos pegan en el chasis, en los cristales, sin hacer mella: es un auto blindado, tipo James Bond [...] Elvis mira a sus perseguidores inquieto, Tengo que comprar una pistola, no me gustan pero es necesario [...] Emboscados: el tren al frente traqueteando, los sicarios atrás disparando [...] Vittorio saca de bajo el asiento del copiloto donde está sentado una bazuca. [...] De la cajuela surge una gruesa lámina de metal donde rebotan los disparos de los enemigos. Celeste les llamó, por eso no regresó. Ganduglia se acomoda, enfoca y dispara, toma al carro de frente y lo acaba en un santiamén. Ora putos. Un par de quejidos. Cuando el tren pasa todo es silencio. Revisan los muertos, IM, dice Ganduglia, Me gusta, che, observa Isaac, Significa que estamos al límite. Los muertos llevan abrigos verdes, Elvis enciende un cigarro y da una profunda calada... (Mendoza, 2010: 187-188)

La violencia presente en la novela es, entonces, apegada a un estilo propio para contarla, marcada por estructuras que cuentan con precisiones sobre el punto de vista de los personajes que dan riqueza y mayor valor al retrato de la

experiencia de la violencia al contrario de obras que se limitan a narrar los hechos de violencia sin más precisiones que las necesarias para entender la escena y el escenario pero no a los mismos personajes.

4.2.2 El crimen organizado

Aunque el argumento de la novela gira en torno a una conspiración política con motivos más bien de enriquecimiento ilícito, también se integran otras ramificaciones que hacen sentir como en todas partes se encuentran este tipo de organizaciones, ya que la novela empieza narrando en sus primeras páginas la detención de una mafia de roba autos:

Gilillo es el cabecilla de la banda de robacarros más poderosa del país; son exportadores, roban aquí, venden en Europa, Medio Oriente y Sudamérica. Su control sobre el medio es exhaustivo, lo que hace prácticamente imposible ubicar cualquier vehículo caído en sus manos, pero la vida pone los medios. Cuando a los expertos de las compañías aseguradores se les agotan los recursos, me buscan. Soy el instinto en persona, el soñador de pelo largo de Serrat, ¿lo pueden creer? Hacen bien. El mes pasado, tratando de recuperar una Ram Charger en un rancho de la periferia, dimos con un taller de blindaje donde se hallaban reunidos siete miembros de la banda, entre ellos Gilillo Vega Real. Qué sorpresa: el jefe celebrando cumpleaños. Tenían quince Town Country listas para embarcar a Madagascar. Los de la aseguradora sacaron sus pistolitas de agua pero los calmé, Tranquilos, no compremos broncas; llamamos a la prensa y a la policía de tal suerte que primero llegaron los chupatintas. Así ocurrió. Cuando apareció la tira habían tomado más fotos que si se tratara de un concurso de belleza. Imposible transar. [...] Gilillo no quiso hacer show, alzó las manos, se dejó esposar y salió serenamente. (Mendoza, 2010: 15)

para terminar descubriendo los motivos criminales de un posible golpe de estado en Argentina, motivos que también tienen que ver con el tráfico de autos:

En su despacho, el ministro Yrigoyen conversa por teléfono con el presidente Suchimori que promete venir dos días después del cumpleaños, Magnífico Roberto, serás el primer jefe de Estado que visite la nueva Argentina, documentos para firmar en su escritorio, a su derecha el libro sobre los desaparecidos argentinos, O'Hara está inquieto, 490 páginas, se despide y cuelga, su rostro era la piedra en la que siempre caía una gota (Mendoza, 2010: 253)

Pero quizá uno de los pasajes más importantes sobre el crimen organizado que tiene *Efecto Tequila* es este:

Alezcano observa por la ventanilla, piensa: Virgen de Guadalupe, qué onda mi reina, ¿controlas el tinglado? No me digas que mandaste a este güey y me alejaste la morra, ¿y Gilillo? Sabes muy bien que no soy supersticioso, ¿y el Petiso Verón? Ojalá le haya soltado la sopa a Urganda... (Mendoza, 2010: 68)

donde a la instancia religiosa que el protagonista suele encomendarse también la toma como parte de estas actividades criminales, interpelándola y cuestionándole que los culpables obtengan cierta inmunidad, haciendo que infiera que está coludida con ellos.

Esta característica de la literatura del norte como elemento estético está trabajada en la novela como un motivo para que se active la trama y situar al lector dentro de un contexto en el cual todos pueden ser culpables, de una u otra manera, para que los giros de la trama sean mucho más inesperados.

4.2.3 La frontera

La relación que establece el personaje principal con su lugar de origen, Culiacán, está casi desdibujada del argumento en el que reposa la narración,

acaso se hallan unas cuantas referencias al clima o a cómo es el crimen de la zona; no hay mayores referencias de la geografía o recuerdos de tiempos pasados que se destaquen, sin embargo, hay dos constantes referencias al añoramiento del hogar por parte de Elvis Alezcano: su ex pareja y sus padres, las cuales asocia a momentos más felices que están fuera de su alcance por pertenecer al pasado, o de enojo por la distancia que se ha creado. Si bien esta no es una forma geográfica, sí es una forma más íntima de la idea de frontera, ya que si al personaje no le afecta tener que estar viajando para cumplir su misión y en los países a los que llega se comporta con naturalidad, sin cualquier conflicto por estar alejado de su tierra, durante la narración, en situaciones que se siente alejado de la resolución de un problema, piensa en su ex y en la forma en que cada vez ese trozo de lo que llamaba hogar, es decir estar con ella, se aleja más, pero se aferra por medio de los objetos que le quedan y pertenecían a la mujer:

¿Quieres que vuelva Elena? Se le ocurren diez preguntas pero sólo lo mira tratando de ser inexpresivo, saca un cigarro y lo enciende, Elena lo abandonó, se lo lanzó a la cara: No soporto vivir con un idiota. Ya. Como si el mundo no estuviera lleno de mujeres viviendo con idiotas. Como si fuera una novedad. Qué mala entraña. Dejó un calzón morado que está sobre la almohada y que suele oler cuando no sabe qué hacer. (Mendoza, 2010: 18)

El calzón de nuevo le cubre el rostro. Indudablemente ha perdido el aroma pero no su significación. Después del ministerio, ¿qué?, ¿dónde?, ¿cuándo? Apúrense porque nos puede tronar. Es casi medianoche en Culiacán, ¿Estará Elena haciendo de las suyas?, ¿al fin encontró su medio tomate? Chale, nomás falta que ahora sí le guste el sexo oral. Extraño las antenas en ruinas, el anuncio. Si lo que buscas no lo encuentras en el lugar predestinado pon atención a las personas, ¿dónde guardan lo más valioso? (Mendoza, 2010: 145)

Por otra parte, la imagen de sus padres es una forma en la que recupera la calma y encuentra paz para no sentirse tan perdido, tan en el desierto y fuera de sí, de sus fronteras internas:

Cuando era niño Chuck me alzaba para que bailara con ellos; la música sonaba en todas partes, se podía besar, me encantaba estar con aquel par de locos que habían nacido para pasarla bien, su idea era no ambicionar y compartir lo poco que tenían incluyendo la comida, los discos, los sueños; todo era tan frugal, tal vez por eso crecí y me mantengo esbelto. No sé por qué no me hice drogo, ellos jamás ocultaron sus adicciones, infinidad de veces los vi al límite conversando con los ojos nublados, ¿Sabes qué Chuck? Ocupados de sí mismos más que del hijo que poco entendía de la vida, Deberíamos comprar un cocodrilo, ¿Un Jim Morrison?, Un Efraín Huerta. Sin duda ese tremendo aprendizaje en casa me ayudó a sobrevivir cuando llegó el momento de las tentaciones. El amor, las drogas, la política. No sé cómo empecé a pensar en comerciales; de pronto, plop, aparecen en mi cabeza y ya. Me acostumbré. Soy *totalmente palacio*. (Mendoza, 2010: 160-161)

En el transcurso de la novela, Alezcano va permitiéndose dejar las aprehensiones y dependencias tanto para con sus padres por quienes se muestra preocupado en casi todo momento, como para con su ex, Elena, de quien empieza a aceptar que no era la mujer que él idealizaba; por ello, a más de la mitad de la narración, este proceso de aceptación empieza a dar destellos:

Si Chuck muriera, ¿qué sería de Molly?, Podría apostar a que tienen un pacto de sangre, pobre veja, ¿Con quién vive Sophia? Y yo valiendo madre, será difícil llevarla a un asilo, necesito un beso. Una vez pensé casarme, fue en mis primeros años en el SS, una muchacha dulce de senos pequeños, labios perfectos y nalgas ahí nomás. Con Elena hubiera estado bien, ¿por qué? No sé, la mayoría de la gente elige a lo pendejo, ¿por qué habría de ser la excepción? (Mendoza, 2010: 177)

para que cuando llegue a las últimas líneas del texto, se note la resignación que tiene sobre ambos asuntos, sobre todo en relación con Elena, de quien ya

no espera nada pero ahora mantiene como una forma de regresar a sí mismo más que de regresar a una relación con otra persona:

Te tengo una buena y una mala, ¿cuál quieres primero?, caminan, La buena, Llegó tu lana, podrás pasar una larga temporada sin sobresaltos, Mientras no sea una temporada en el infierno está bien, ¿y la mala?, Elena no quiso venir, le echa el brazo al hombro, Tenías razón, es de las que no vuelven, silencio, Elvis saca la micro, ¿Le lleva esto en mi nombre?, Cero se la guarda en el bolsillo del que extrae un calzón rojo, Sin embargo, rescatamos esto para ti, se lo pasa, Es de anteanoche. Sonríen, un hombre es sus amores, piensa y reconoce que le hubiera gustado uno de encaje. (Mendoza, 2010: 312-313)

Así, en este fragmento final, Alezcano da cuenta de que él es todos sus seres queridos, no sólo Elena, y al termino de la misión que se le asignó ahora está más en sí mismo que antes o durante ella, algo que se deja a la interpretación del lector.

4.2.4 La crítica social

Debido a las circunstancias de desarrollo económico, social y cultural que se viven en la región norte de México, la cual está fuertemente influenciada por el contacto con los Estados Unidos de América, los escritores de estas zonas toman una fuerte posición crítica respecto a temas como seguridad, desigualdad y costumbres de su lugar de origen. Si cuando hablábamos de la violencia en *Efecto Tequila* notamos que está siendo comparada con la que se vive en Culiacán, de donde es el protagonista, ese tipo de comentarios no se comparan con las acusaciones más álgidas que se hacen en la misma novela, como el pasaje más largo en el cual Alezcano parece conversar con la virgen de Guadalupe:

...se detiene a hablar con la virgen de Guadalupe; ella lo escucha tranquila, luego le aconseja: ver al médico porque ese comportamiento irregular puede provenir de la andropausia, que haga su trabajo, que no sea soberbio ni lujurioso, que se fije en lo que hace, que no ofenda a los viejos, Debes respetar a tus mayores y no quiero saber que andes de perezoso, avaricioso o iracundo. Va a replicar pero prefiere salir, Gracias, madre, dice y piensa, Me urge un toque, si no lo consigo pronto necesitaré una línea, Y deja de ofender a las mujeres, tarugo, lo apostrofa, Estoy harta de los mexicanos, son unos patanes, unos hipócritas, se la pasan prendiéndome veladoras pero cuando se trata de nosotras son brutales, y no olvides que naciste de una que es una maravilla de comprensiva y consentidora, se encrespa, Sí, farfulla, Te ensañas conmigo pero bien que permites un montón de curas pederastas y lujurioso, ¿qué esperas para meterlos en cintura? Obséquiales muñecas y muñecos inflables, Te callas, exige la Guadalupana, No pierdas la cabeza que todavía te esperan noches aciagas en que desearás no haber nacido, Prometo portarme bien si me regresas a Elena, Ella no quiera vivir con idiotas, ¿ya se te olvidó? Sin embargo, para que no me estés fastidiando, la pondré una vez más en tu camino, sonrío como la Gioconda. (Mendoza, 2010: 224)

En esta cita se enmarca una reflexión sobre la doble moral, tanto de la Iglesia como institución como de quien es un creyente de ella. Si en su reprimenda le exige a Alezcano “portarse bien” con todos, cuando éste la encara y exige que el trato sea igual para quienes están haciendo mal dentro de la misma iglesia, la virgen se limita a callarlo y cambiar de tema, justo como muchas veces se hace en la realidad, no solo por parte de quienes pertenecen a la Iglesia, sino de cualquier persona que tenga un cargo de poder y beneficie con ello a sus allegados, a quienes se les considera como intocables. Asimismo, aparte de las referencias que se hacen en voz de la virgen sobre el comportamiento machista de los hombres en México, Alezcano pide la oportunidad de regresar con Elena, como un tipo de soborno para olvidar la injusticia que estaba reclamando, algo que le promete la virgen para terminar con cualquier problema que le pueda causar. Así, durante la novela se encuentran momentos similares, como críticas a la corrupción policial:

Y si te ganas unos pesos, mejor, ¿no te parece? Sé que Gilillo Vega Real, en cuya detención estuve, ni siquiera llegó a Almoloya, en la ciudad de México arregló todo, lo único que falta es que te busque para cobrártela, Pinches corruptos, a este país lo dañan más los buenos que los malos... (Mendoza, 2010: 20)

o sobre la forma en que se maneja la política del país, que es llevada por personas que no están preparadas académicamente para ocupar cargos públicos pero que gracias a una carrera en círculos de corrupción y tráfico de influencias se han ganado un puesto importante y aún van por más:

Camina un poco y la ciudad lo sorprende, ¿cómo ha podido un país tan fuerte desplomarse?, son tan poderosos los políticos que pueden acabar una nación mientras se burlan de los magos?, ¿qué parte tienen los militares y la guerra sucia en esta debacle? A un político mexicano de bigote y panza floja le robaron un Lincoln 49, una joya, desechó su aseguradora y trató directamente conmigo, me ofreció cinco veces el costo del trabajo. Cinco días después lo encontré en un transbordador sin un rasguño, cubierto con un plástico negro, a punto de viajar a San Petersburgo. Lo llevé a su casa, tenía siete idénticos. Me pagó en efectivo. Me contó que no había terminado la primaria, ¿a mí qué me importa? Que preparaba su campaña para senador, pasa las pasas, que era la mamá de los pollitos. (Mendoza, 2010: 98)

Aquí también se denota la falta de interés de Alezcano sobre quién es la persona que ocupa un cargo público, pues siempre y cuando se le permita trabajar y se le pague como debe, lo demás no le interesa.

Quizá estos momentos no son suficientes para dar cuenta de todos los temas sobre los que se trata de hacer una reflexión en la novela, puesto que abundan. Sin embargo, bastará con estas explicaciones para que se conozca el fuerte compromiso social de la obra y la postura que toma respecto a cómo es México.

4.2.5 La lengua

El análisis estilístico de *Efecto Tequila*, se centra en la forma en que Mendoza captura el lenguaje de los personajes. Las características anteriores son elementos estéticos que forman parte de una novela emanada del imaginario norteco y están presentes en cualquiera de las novelas, claro, a modo de cada quien, que se produzcan bajo tal designación, pero cuando llegamos a centrarnos en cómo Mendoza hace que hablen sus personajes, vemos el valor que agrega, y su importancia, en las letras mexicanas.

Para empezar, hay que decir que aunque *Efecto Tequila* está narrada en tercera persona, el narrador se limita a funcionar como un instrumento de precisión u ordenamiento entre los pensamientos del protagonista y los hechos que ocurren, los cuales se mezclan en toda la novela:

De pronto se interrumpe *Penny Lane*, se oye un sonido como si estuvieran pisando azúcar, ¿quién anda regando azúcar en el piso? Qué güeva, se acerca al aparato, Ya valió madre, lo manipula, Lo que es no querer servir para nada, Hola Guitarradehendrix, escucha muy claro, ¿Lo pasas bien?, Pinche Marshall, creí que me mandarías un *e-mail*, piensa, En Madrid supiste lo esencial, Sí, que un miembro de la realeza pretendía visitar las Falklands y que debía rascarme los güevos para ver si los argentinos lo sabían (Mendoza, 2010: 232)

En el fragmento anterior se puede ver cómo no es Alezcano quien narra, pero es quien lleva la voz más fuerte en lo que se convierte en un texto donde todo es un punto de vista regulado para hacerse objetivo y no solamente atarse al monólogo interior del personaje, el cual piensa de forma revuelta. Además, hay que notar un detalle fundamental en *Efecto Tequila*: el uso de palabras que empiezan con mayúscula después de coma, lo que marca el inicio de un diálogo, ya sea con un interlocutor, con varias personas, o entre él mismo,

diferenciando lo que dice y lo que piensa. Esta unidad de estilo que es la coma usada como un guión que abre diálogos suple en su totalidad a éstos, ya que en ningún momento aparece alguno de forma tradicional.

Solamente en las secuencias donde Alezcano recibe mensajes escondidos vía salas de chat, hay otra forma de diálogo, esto es mediante mensajes codificados que sirven para su investigación:

Sesenta minutos después entra al portal de Betty la fea a conversar con agdemarzo12.

Agdemarzo12: en tu país, en qué va la novela?

Shak: primero crea el gusto, una vez creado todos estarán atentos a tu trabajo.

Lmelan: quiero visitar Perú, cómo es?

Lady: cómo están todos, ya llegué.

Pafq: se acaba en estos días.

Vecman: significa que en gustos se imponen géneros.

Piura3: es una montaña poblada de gente, México es bello, no?

Agdemarzo12: bienvenida Lady, no me la cuentes, espero que acabe bien.

Shak: el gusto se impone, eso hicimos con el Isabelino, puedes hacer eso, llamarlo en relación a una mujer.

Msolares: hola a todos holatodos.

Lmelan: viste *El violín rojo*?

Pafq: si está bien respaldado será el final perfecto. (Mendoza, 2010: 219)

Sin embargo, las conversaciones que se sostienen dentro del texto, haciendo uso de la unidad de estilo ya descrita, se hacen más interesantes, ya que están plagadas de referencias culturales, sobre todo de índole pop, algo que ayuda a la mejor construcción y desarrollo de los personajes, así como a crear cercanía con ellos por parte del lector, pues se expresan de modo que su origen social está marcado, además, las relaciones que se establecen entre ellos mismos son más reales, y por lo tanto aprehensibles:

...Cero acaba su cerveza de dos tragos, Sigues con la greña larga, aunque vas para calvo que nomás vuelas, pero ahí está todavía el bigote de los Atlético de Oakland que no se raja, Genio y figura, viejo, ya sabe, oiga, ¿a poco vino a hacerme un retrato hablado?, Eres experto en esta cosa, ¿verdad? Pasa una mano por el teclado de la computadora, Hágamela buena, ¿Cómo puedes vivir

en este cuchitril?, No me diga que está trabajando para la Organización Mundial de la Salud, experimenta un ligero escalofrío en la espina dorsal, detecta el mismo comportamiento perro al que costaba seguir, Es una caballeriza, Su abuela con espuelas, está a punto de replicar pero se queda en sonrisa, ¿simpatía mexicana? Pa' que te jodan, lo tiene de los güevos, esa sensación de no saber qué sigue. (Mendoza, 2010: 17-18)

También se debe destacar que en su forma de hablar, los personajes hacen uso de elementos culturales como dichos o apodos, además de insultos, que le dan un tono especial al discurso, y funcionan de igual modo como unidades de estilo que delinear bien tanto intenciones como actitudes de cada uno; el uso de este tipo de unidades de estilo llega a ser usado de igual modo por el narrador, quien retoma la forma en que se expresa Alezcano sobre las personas, para referirse a ellas:

Elvis pensativo, se acentúa la arruga de los años. Los carcamales eufóricos, Seguro Goyeneche los sacó de la Chacarita para que vinieran a cumplir su última voluntad. Hay dos casetas de vigilancia, una en cada calle, confirma Vittorio, El muro está electrificado y hay un puesto de control de circuito cerrado, Pan comido, expresa Tepermann con seriedad, ¿Qué? Maldito carcamal, ¿lo pueden creer? Pinches ultratumbanos, son vagos, para cuando yo voy ellos vienen (Mendoza, 2010: 151)

Este uso de la lengua es una cualidad especial que Mendoza tiene en sus novelas pero que se acentúa mucho más en la que estamos trabajando, como elemento de identidad que dota a los personajes, un estilo que se hace inconfundible y lo separa de otros autores del norte; sin embargo, una de las particularidades que están presentes en *Efecto Tequila* son unidades de estilo a las que llamaremos variaciones, y que están detalladas en el siguiente capítulo.

CAPÍTULO V

VARIACIONES

5.1 ¿Qué son las variaciones?

Tras la diferenciación, explicación y ejemplificación de cada uno de los elementos estilísticos que conforman la novela *Efecto Tequila*, cabe reflexionar sobre una particularidad que posee ésta. Dicha particularidad aparece desde la primera página de este caso en especial, saltando a la vista de forma casi automática. Nos referimos a la inserción de slogans comerciales de productos reales dentro del hilo narrativo, los cuales se justifican como flashazos en el pensamiento del protagonista, pero que dentro de la unidad textual cumplen con funciones más allá de simples marcadores discursivos como se podría pensar en un inicio, dada su frecuencia en la narración. A estos elementos les daremos el nombre de variaciones.

Al igual que en una variación netamente lingüística, en la que se tienen diferentes formas para un mismo significado, tomando en cuenta factores diatópicos, diastráticos y diafásicos, estas variaciones literarias, por llamarlas de algún modo, resultan en ser diversas formas de la misma significación pero a diferencia de las ya mencionadas, las literarias toman un papel determinante en la recepción de la obra ya que su significado se encuentra en la relación de la estructura sintáctica con la intención expresiva del contexto en que se encuentran, esto quiere decir que si como se ha marcado anteriormente, tenemos presente que toda obra se compone de los niveles argumental, estructural y expresivo, las variaciones lingüísticas se situarían en el plano de

la estructura, donde su significado solamente se limita a enlazar ideas para expresar, mientras que las literarias adquirirán sentido en el mismo nivel de la expresión, lo que las hace sensibles a la interpretación de quien lee, pues su naturaleza es mucho más libre que el de una estructura sintáctica común, por lo que resulta en que aparte de una variación de la forma respecto a un sentido constante –como en las lingüísticas–, haya también una variación del sentido respecto a una forma constante.

Este tipo de uso de las estructuras no es realmente nuevo, autores como Milan Kundera han notado el fenómeno y hecho comentarios sobre ello, por ejemplo, cuando él mismo hace notar en *El Arte de la Novela* que parte del estilo de algunas obras, incluidas las suyas, se perdería si se eliminaran repeticiones de palabras que dan sentido al texto, además de recuperar las opiniones sobre el tema de otros escritores:

Nabokov señala que, al comienzo de *Ana Karenina*, en el texto ruso, la palabra <<casa>> se repite ocho veces en seis frases y que esta repetición es un artificio deliberado del autor. Sin embargo, en la traducción francesa, sólo aparece una vez la palabra <<casa>> y, en la traducción checa, no más de dos. En el mismo libro: cada vez que Tolstoi escribía *skazal* (dijo), encuentro en la traducción <<profirió>>, <<replicó>>, <<repitió>>, <<gritó>>, <<concluyó>>, etcétera. A los traductores les enloquecen los sinónimos. (Rechazo la noción misma de sinónimo: cada palabra tiene su sentido propio y es semánticamente irremplazable.) Pascal: <<Cuando en un discurso se encuentran palabras repetidas y, al tratar de corregirlas, resultan tan adecuadas que se estropearía el discurso, hay que dejarlas, son su marca>>. La riqueza del vocabulario no es un valor en sí: en Hemingway, lo que consigue la melodía y la belleza de su estilo es la limitación del vocabulario, la repetición de las mismas palabras en el mismo párrafo. El refinamiento lúdico de la repetición en el primer párrafo de una de las más bellas prosas francesas. <<Yo amaba perdidamente a la condesa de...; tenía veinte años y era ingenuo; ella me engañó, yo me enfadé, ella me dejó. Yo era ingenuo, la eché de menos; yo tenía veinte años, ella me perdonó: y, como yo tenía veinte años, era tan ingenuo, siempre engañado, pero ya no abandonado, me creía el amante mejor amado y por tanto el más feliz de los hombres...>> (Vivant Denon: Point de lendemain). (Kundera, 2009: 174-175)

Sin embargo, tales apreciaciones no resultan en un estudio más formal sobre el tema, algo que nosotros trataremos de conseguir basándonos en *Efecto Tequila*.

Una primera definición de variación literaria está esbozada en los párrafos anteriores y se puede concretar como sigue: variación será, en este caso, una estructura que en la unidad textual mantiene ya sea su forma sintáctica o su forma expresiva, reforzando el sentido del contexto en que se encuentra, por lo que se le podrá categorizar como un elemento del nivel de la expresión de la obra, siendo así un factor estético/estilístico que depende en gran medida de la interpelación con un lector y la carga cultural de este, para poner en marcha su funcionamiento. Con ello, también se infiere que las variaciones son formas semivacías, ya que si bien tienen rasgos semánticos propios, estos no son los principales actores de la significación.

5.2 Variaciones de expresión

La primera de las dos ramas que trataremos en el que se presentan estos elementos dentro de un texto corresponde a las que guardan la forma sintáctica en todos los casos pero que el sentido que aportan difiere de uno a otro. Estas variaciones contemplan tanto la repetición de una palabra, frase, oración o pasaje (siendo este último poco frecuente) que refuerce el sentido del contexto en el cual aparecen. Este tipo de variaciones son las más frecuentes, dado que se encuentran como elementos letánicos que a primera impresión parecerían

tener la misma significación pero que adquieren diversos sentidos, los cuales son dados, como hemos repetido, por el contexto en que se encuentran.

Así, cabría pensar en todas las veces que una palabra se tiene dentro de un texto no como un vicio del autor, sino como una forma de enriquecer quizá no el vocabulario, pero sí el sentido, pese a que muchas veces este tipo de características son añadidas de manera imperceptible.

Quizá el primer ejemplo, antes de pasar al análisis de este tipo de características dentro de *Efecto Tequila*, sea dado por el propio Kundera, quien en el libro citado antes también remarca como usa la palabra hogar en un pasaje de una novela:

Quisiera que la novela, en sus pasajes reflexivos, se convirtiera en canto de vez en cuando. He aquí en *La broma* un pasaje de letanía compuesto sobre la palabra *hogar*:

<<...y me pareció que dentro de estas canciones estaba mi estigma original, mi *hogar*, al que había defraudado, pero que era por eso mismo más aún mi hogar (porque la voz más lastimosa es la del hogar al que hemos defraudado) pero enseguida me di cuenta también de que este hogar no era de este mundo (¿y qué hogar es, si no es de este mundo?), que lo que cantábamos y tocábamos era sólo un recuerdo, una reminiscencia, la conservación de la imagen de algo que ya no existe, y sentí cómo la tierra firme de este hogar se hundía bajo mis pies, cómo caía, cómo sostenía el clarinete junto a la boca y me hundía en la profundidad de los años, en la profundidad de los siglos, en una profundidad inconmensurable, y me dije con sorpresa que mi único hogar es precisamente este hundimiento, esta inquisitiva y anhelante caída, y seguí así entregado a ella, experimentando un dulce vértigo.>>.

En la primera edición francesa, todas las repeticiones fueron remplazadas por sinónimos:

<<...y me pareció que dentro de estas coplas estaba *en casa*, que procedía de ellas, que su entidad era mi signo original, mi hogar que, por haber sufrido mi felonía, me pertenecía aún más (porque la voz más desgarradora se eleva del nido al que hemos defraudado); es cierto que inmediatamente comprendí que no era de este mundo (¿pero de qué morada puede tratarse si no se ubica aquí abajo?), que el coro de nuestros cantos y melodías no tenía mayor espesor que la del recuerdo, monumento, supervivencia hecha imagen de un real fabuloso que ya no existe y sentí que bajo mis pies se hundía el suelo continental de ese hogar, que me sentía deslizar el clarinete entre los labios, precipitándome en el abismo de los años, de los siglos, en un vacío sin fondo y me dije con asombro que este descenso era mi único refugio,

esta caída anhelante, ávida, y así me dejé ir entregando a la voluptuosidad de mi vértigo>>.
Los sinónimos destruyeron no sólo la melodía, sino también la claridad del sentido. (Kundera, 2009: 160-161)

Aquí podemos apreciar como la palabra en cuestión es la misma estructuralmente pero no en lo que quiere expresar dentro del texto, ya que cada vez mantiene una relación distinta con su contexto sintáctico y por lo tanto, aparte de una función gramatical diferente, también tiene un significado que se desvía del anterior. En el ejemplo que pone Kundera, la primera vez que aparece la palabra “hogar” es en cursivas, como dando a entender una esencia dentro de las canciones que el personaje está interpretando, un sentido de pertenencia que se arraiga cuando ocurre la segunda vez que aparece la palabra, ahora sin las cursivas, indicando que ese hogar de las canciones también es un lugar real en el cual está, para pasar a la tercera vez, donde el hogar ahora es el grupo de personas a las que defraudó y quienes se duelen por ello. De la cuarta a la séptima aparición de la palabra, “hogar” va dando saltos entre ser una instancia sensible e íntima que está en el personaje, es decir, una sensación de pertenencia, a ser una localización sobre la que se pregunta: ¿dónde está un hogar si no es en un punto geográfico? Este sentido que se pierde con la introducción de sinónimos es parte del estilo que se pierde, sobre todo si vemos los ejemplos no como traducciones de una obra originalmente en checo, sino como dos textos en español que cualquier día pueden encontrarse. El sentido del segundo fragmento, al metaforizar “hogar” como “nido” o cambiarlo por “morada”, puede llegar a resultar mucho más claro pero también falto de ritmo, y del cuestionamiento interno del personaje sobre lo que es un hogar, ya que con los cambios hechos no hay una crisis que se pueda sentir como ocurre al leer el primero, sino una auto explicación,

entendiendo así que cuando el sentido es lo que varia, el nivel sintáctico se arraiga para brindar la estabilidad necesaria, pues un cambio en éste será un cambio total de lo que se está expresando en la obra, ya que otras palabras implicarán necesariamente otras interpretaciones no enlazadas a las que da la estructura original.

Ahora bien, dentro de *Efecto Tequila* podemos encontrar dos recurrencias que cumplen con la función de lo que llamamos aquí variaciones de expresión. Estas son las estructuras

a) Hace mucho que no me la acarician

b) Necesito un beso

Ambas ocurren dentro del texto en momentos diversos, como parte del discurso del personaje principal. En un primer acercamiento podría inferirse que cada vez que aparecen mantienen, al igual que su forma, su contenido semántico, sin embargo, esto no sucede. En su primera aparición, “Hace mucho que no me la acarician” parece carecer de sentido:

Malditos viejos macuarros, nomás porque es hora en que la gata llora y bueno, trescientos mil no son nada desdeñables, ¿no les parece? Abre el sobre, sobresale un fajo de dólares. Checa el pasaporte: costarricense, a nombre de Mózar Alvarado, mueve la cabeza, Qué poca madre, ¿no encontrarían un nombre más feo? Hace mucho que no me la acarician. (Mendoza, 2010: 29)

Pero habría que comparar este con otros dos contextos de los tantos en los que aparece:

Debe haber sido emocionante ser comunista, imagínense, todos esos rollos de justicia social, reparto de la riqueza, educación para todos, órale, ¿y mi taco de lengua? Era más chingón ser represor, romperles el hocico y luego irse a echar unos tragos con la satisfacción del deber cumplido. ¿Alguien podría venir aquí a besarme? Hace mucho que no me la acarician, se sienta, trata de ver por el pequeño ventiluz. (Mendoza, 2010: 257)

Las mejores cosas que pasan son las que no te esperas; ¿y esta raza? Como que está a punto de caerles un ladrillo en la cabeza, ¿no?, ¿será por lo que tuvieron que pasar en los setenta? O es su Gilillo Vega Real que ya salió de Almoloya, el enano estaría en su elemento. La extraño. La deben tener hasta las manitas. Pinche suripanta, Espero estar equivocado. Hace mucho que no me la acarician. (Mendoza, 2010: 91)

De este modo, tenemos tres contextos completamente distintos. Si recordamos que una variación, sea de expresión o sintáctica, adquiere sentido respecto al contexto en que se encuentra, notaremos que lo que en un inicio parecía una estructura lingüística vacía, no más funcional que un marcador discursivo mediante el que se hace constar el encadenamiento de ideas del personaje, es una forma que acentúa el significado del pasaje en el que se encuentra. En la cita de la página 29, se da a entender una especie de decepción o molestia del personaje por el nombre elegido para estar como encubierto, cuando se introduce el elemento “Hace mucho que no me la acarician”, esta frase adquiere también el aire de decepción que carga lo enunciado antes, por el contrario, en la cita tomada de la página 257, cuando irrumpe el elemento es para completar una pregunta que se hace justo antes, mientras piensa en un trabajo ideal para él, ya no es frustración o decepción, sino un tipo de espera por lo anhelado, lo que está enmarcándose con esa estructura. Por su parte, en la tercera cita, la extraída de la página 91, se puede notar que de nuevo el contexto marca una forma de decepción, que se acrecenta con el tono que se pueda leer, después de lo dicho por el personaje, la estructura en cuestión.

Lo mismo pasa con la segunda estructura que hemos mencionado. Sin embargo, debe ser notado que en una primera lectura parecerá que las relaciones establecidas son forzadas. Esto es así porque no el sentido de las variaciones, remarcamos, está dado por la forma en que el texto es percibido, al contrario de cuando solamente se le recibe, distinción que ya hemos hecho en los primeros capítulos. Quizá las interpretaciones serán variadas pero la constante será que lo que expresan las estructuras, a las que más que sintácticas o semánticas se les debiera llamar estructuras de estilo, variará de un momento textual a otro al menos una vez, ya que el contexto no permitirá total similaridad sino, mínimamente, una desviación de sentido gradual.

Este tipo de variaciones son comunes pero no son notadas a menudo debido a que cuando se insertan generan ritmo en la lectura, y escasamente las hay que rompan este ritmo. El ejemplo está en los textos citados de Kundera y Mendoza, cuando en el primero la palabra “hogar” une el texto en una ilación consecuente y coherente, en tanto que el segundo fractura la unidad textual, se evidencia pero igual no es tomado en cuenta porque se le considera solamente como un distractor para quien lee y no por el sentido que está dando al texto.

Sobre el apartado, para cerrar la explicación de las variaciones de expresión, hay que indicar que la atención sobre lo que encierra de significativo el contexto es lo que dará la pista para saber que se está frente a una de estas estructuras de estilo.

5.3 Variaciones sintácticas

Las variaciones sintácticas, como su nombre lo indica, no conservan su forma en cada caso que aparecen, pero conservan el contexto en el cual están insertadas y por lo tanto el sentido que da su aparición, así, su estudio no se centra en el aspecto sintáctico como tal, sino en la incidencia de éste en el estilo de la novela.

Cuando ocurren en la unidad textual, pese a estar bien ligadas al documento entero, sobre salen para el lector por causar cierta recurrencia no en la forma pero sí en el contenido semántico que tienen, puesto que pese a poseerlo no significan ese contenido, o mejor dicho, no solamente significan ese contenido.

Al igual que las variaciones de expresión, se pueden presentar de diversas maneras, pero con mayor frecuencia en forma de frases y hasta oraciones. *Efecto Tequila* es la obra que más da para este tema ya que cuenta con la particularidad de incluir una serie de veintiocho slogans comerciales, algunos repetidos en varias ocasiones, que aparecen a lo largo de la novela como parte del monólogo interior de Elvis Alezcano, personaje central de la narración. Estos slogans son:

1. Soy totalmente palacio (14 veces)
2. De Tijuana a Yucatán usan sombreros Tardán (4 veces)
3. La línea aérea que va donde quiera
4. Alezcano recuerda un comercial de Kótex

5. Si las cosas que valen la pena se hicieran fácilmente...cualquiera las haría
6. Todo mundo tiene un Jetta al menos en la cabeza (4 veces)
7. Con pepsi sí
8. A que no puedes comer sólo una (2 veces)
9. Koblenz: la devoradora
10. Tómallo con calma, tómallo con leche
11. Nacidos Ford, nacidos fuertes (3 veces)
12. Yo sin Kleenex no puedo vivir (2 veces)
13. ¿Por qué usas Ariel? Por el chacachaca (2 veces)
14. En la casa o la oficina tenga usted vitacilina, ah, qué buena medicina (3 veces)
15. Mejor mejora mejor al (3 veces)
16. Esta navidad Presidente estará presente
17. La tortilla es rica, hecha con Maseca es más rica (3 veces)
18. México calza Canadá
19. Si la leche es poca al niño le toca (2 veces)
20. Estás en edad de Bing
21. Hasta que usé una Manchester me sentí a gusto (3 veces)
22. Si quiere tener smowing, tome ginebra Bols (3 veces)
23. Pega de locura
24. Te vamos a apantallar
25. Se llama Pronto porque cuaja pronto
26. Sólo Sanborn's
27. Donde su crédito vale más que su dinero

28. Raleigh es el cigarro

Todas estas estructuras van introduciéndose en el texto de manera abrupta, lo que hace que, como con las variaciones de expresión, se les piense como elementos distractores y no como lo que realmente funcionan, es decir, indicadores de sentido. Para clarificar esto tomaremos cuatro de los elementos de la lista que serán los números 1, 4, 13 y 26, así como los contextos en los que aparecen:

Dicen que la distancia es el olvido, más destartalado no podría estar, pero yo no concibo esa razón, ¿no me creen? Miren las fotos, es de una dama sentimental con perro, su primer carro, hoy mordaz víctima de sus recuerdos, a mí que me esculquen, *soy totalmente palacio, ¿y Gilillo?* (Mendoza, 2010: 13)

Qué más hay de Calero, Vivió en España en los ochenta como empresario automotriz y como jefe de un grupo de espionaje, Alezcano recuerda un comercial de Kótex, Su responsabilidad en la guerra sucia fue relevante y al parecer es su punto vulnerable [...] fue torturador, secuestrador y encantador de serpientes [...] por ahora el único que posee datos importantes es este juez, que por cierto trae su propia campaña, pretende hacer con los militares argentinos lo que Garzón hizo con Pinochet en el 98, Órale, un héroe epónimo, me encantan. (Mendoza, 2010:27)

Lo cautivan la calle, los teatros, los comerciales: *¿por qué usas Ariel? Por el chacachaca.* Entra a un café y pide un cortado, abre el ejemplar: <<Al despertar de un desmayo que duró más de tres días, Evita tuvo al fin la certeza de que iba a morir...>> Órale, suena bien. Lo cierra, va al baño. Le sorprenden la letrina y la pirámide de papel usado al lado del orificio. (Mendoza, 2010: 91)

Chale, ni siquiera lo he abierto. Mensaje: <<Pichardo está en el ajo>> Lo imaginaba. Marshall da señales de vida: <<Cena con Mick arreglada, agosto 8 a las 8, Tazz bar>>. Sonríe, El cara de mis güevos está aquí, dispuesto a arriesgar el físico, ¿quién dijo que los demonios no andan sueltos? *Sólo Sanborn's.* (Mendoza, 2010: 246)

En todos los fragmentos, el slogan cambia pero el contexto en el que se encuentra mantiene el sentido. Comparando cada uno, se aprecia que la

connotación se inclina a la levedad con que el personaje toma las cosas. Desde no inmutarse por las características de sus enemigos, la forma en que ve la ciudad, y hasta cómo toma una noticia buena o mala. Hay un dejo de que a este hombre nada le estresa o maravilla tanto como para perder la calma, una forma de caracterizar lo que podría denominarse como una actitud que se enfrenta al mundo interno y externo del mejor modo que conoce: dejando pasar las cosas, acoplándose a ellas, acostumbrándose.

Así, cada que aparece un slogan en el discurso del personaje, es en una situación donde su comportamiento es el mismo. Sin embargo, es de anotar que dos de los ejemplos citados tienen particularidades que deben ser explicadas.

En el primer ejemplo, sabes que la estructura de estilo “soy totalmente palacio” ha sido encontrada en 14 ocasiones dentro de la novela. ¿Esto haría que pase a ser una variación de expresión en vez de sintáctica, puesto que hemos dicho antes que cualquier estructura que se repite está forzada a ir desviando su sentido poco a poco? La respuesta es no, y esto es causa de que si bien la estructura se repite, el sentido permanece porque no está en relación a lo que podemos considerar un sistema de significación basado en el cambio de sentido, y por el contrario, sí a uno basado en el cambio sintáctico. Otra de las dudas que cabrían es que si este elemento fuera el único slogan, manteniendo su significación en todos los casos, ¿estaríamos ante un caso de variación? Pero a esta duda también se tendría que dar una negativa, puesto que si bien es probable que en ese caso no deje de ser una unidad de estilo, mantener ambas caras, tanto forma como expresión, resultaría en otro tipo de fenómeno textual, como el de las figuras de reiteración.

Por su lado, el fragmento de la página 27 no muestra ningún tipo de slogan pero menciona una marca que piensa el personaje. Así podrá llegar a decirse que esta no es una estructura de estilo que funciona como variación sintáctica, pero hay que recordar que si bien no pertenece como tal a ser un eslogan, evoca a uno dentro de un contexto como en el que los demás slogans aparecen y cumple con haber variado su forma sintáctica. Esto también aplica a que haya variaciones sintácticas sobre las mismas variaciones sintácticas, las cuales corten palabras o justamente cambien cómo se presenta la misma premisa de dos modos distintos pero bajo el mismo contexto y, por lo tanto, el mismo sentido.

De estas reflexiones, llama la atención también que estas variaciones forman un subsistema del lenguaje dentro del sistema que es la unidad textual; subsistema que se rige por la cohesión de sus elementos, esto quiere decir que las variaciones sintácticas son parte de un mismo campo, como es este caso de *Efecto Tequila* con los slogans publicitarios, o diversas maneras de expresar una idea central.

Como con las de expresión, las variaciones sintácticas no son autónomas pese a ser estructuras lingüísticas bien definidas por lo que es necesario reiterar que solamente adquieren sentido (que no significado, pues ese lo poseen de origen) dentro del marco contextual que aparecen, lo que quizá sea ocioso recordar a cada momento, pero es necesario dejar claro que son procesos de apropiación del sentido de la obra y procesos de reflexión estética, los que permiten que estas unidades de estilo logren cumplir su función.

5.4 Variaciones, ¿un nuevo tropo?

Ateniéndose a la definición de un tropo o figura literaria, la cual dicta que tal es por principio un cambio de dirección en el contenido de una expresión lingüística hacia la adopción de otro, cabría preguntarse si no podrían existir más tropos de los cuales no se haya tenido una descripción y definición de sus funciones dentro del texto literario, e incluso en un entorno lingüístico de mera comunicación como se plantearían desde hace años en los estudios de George Lakoff.

Claro está, dicho cambio de dirección en el sentido desde el punto de vista instituido se ciñe a cómo funcionan las estructuras gramaticales y su incidencia en el aspecto semántico de la expresión lingüística; esto haría asumir que el nivel sintáctico en los tropos está supeditado también a las mencionadas estructuras gramaticales que sirven de modelo para la construcción de sentido por medio de la elección sobre el eje paradigmático, algo que Roman Jakobson explicó a fondo en su obra. Pero acaso no es ¿también necesario tomar en cuenta que dentro de la construcción sintáctica se genera sentido aparte del dado por la estructuración modélica?

Ciertamente, la elección de palabras para la formación de tropos no es arbitraria, ya que éstas deben cumplir con los lineamientos que se establecen para cada figura que se quiera hacer. Un símil y una sinécdoque no harán uso de los mismos nexos, por ejemplo; en la primera se acentúa la intermediación de un “como” entre los polos que constituyen al tropo, mientras que en la segunda se elidirá todo tipo de conjunción entre términos, ya que en ésta se usa como núcleo del sujeto a las instancias para que cometan las acciones, o

bien, ocupan el lugar de objeto directo cuando son parte del predicado. Así, se entendería que todo tropo tiene una correspondiente norma en el nivel gramatical; sin embargo, asumir que el desvío del sentido en las estructuras lingüísticas o en las unidades léxicas, junto con encontrar esa norma gramatical, son las características que definen a los tropos o figuras sería estar elidiendo las condiciones que los definen dentro de la unidad textual, donde ocurren, las cuales son, según Michele Prandi:

...la naturaleza del vector, es decir, relación establecida entre los polos de la transferencia trópica; el carácter puntual o difuso del tropo; el efecto textual y el valor desde el punto de vista de la lengua. El primer parámetro nos permite distinguir las principales familias de tropos puntuales [...] El segundo distingue las transferencias que sólo corresponden a un constituyente puntual del enunciado de las transferencias que implican a un segmento más amplio. El tercer parámetro distingue los tropos vivos, caracterizados por la presencia de un conflicto conceptual activo en el discurso, de los tropos cristalizados, o catacrexis, que se acumulan en el léxico bajo forma de acepciones distintas de lexemas o de contenidos fijos de expresiones, puros y simples valores léxicos. (Prandi, 1995: 15-16)

Estos tres parámetros de clasificación y definición de tropos, cuando se aplican, darán como resultado saber si una estructura lingüística pertenece o no a los tropos. Si se lee detenidamente no existe una de las tres condiciones que no se cumplan dentro de las variaciones, siendo mucho más evidente en las sintácticas. Tomando como punto de partida dos ejemplos:

En este caso, ¿qué debe hacer el hijo de Molly? Largarse, esta escala puede obstaculizar la misión, la verdad no entiendo, si les urge qué putas vine a hacer acá. Si el viejo pergamino quiere dinero que trabaje, hay un montón de oldmancitos cuidando carros o haciendo artesanías. Muevete pinche viejo macuarro, quiero esas ollas para mañana. Ya. Necesito un beso. (Mendoza, 2010: 53)

y

Cuando era niño Chuck me alzaba para que bailara con ellos; la música sonaba en todas partes, se podía besar, me encantaba estar con aquel par de locos que habían nacido para pasarla bien, su idea era no ambicionar y compartir lo poco que tenían incluyendo la comida, los discos, los sueños; todo era tan frugal, tal vez por eso crecí y me mantengo esbelto. No sé por qué no me hice drogo, ellos jamás ocultaron sus adicciones, infinidad de veces los vi al límite conversando con los ojos nublados, ¿Sabes qué Chuck? Ocupados de sí mismos más que del hijo que poco entendía de la vida, Deberíamos comprar un cocodrilo, ¿Un Jim Morrison?, Un Efraín Huerta. Sin duda ese tremendo aprendizaje en casa me ayudó a sobrevivir cuando llegó el momento de las tentaciones. El amor, las drogas, la política. No sé cómo empecé a pensar en comerciales; de pronto, plop, aparecen en mi cabeza y ya. Me acostumbré. Soy *totalmente palacio*. (Mendoza, 2010: 160-161)

podremos encontrar cada uno de los puntos a analizar, obviando el hecho de que cumplen, por naturaleza, la desviación de sentido que caracteriza a cualquier tropo aunque no tienen una norma gramatical, pues lo más cercano a ello es que aparecen siempre en un mismo contexto, cuando son sintácticas, o siempre en contextos variados, cuando son de expresión. Asimismo, cabe decir que un tropo se forma por dos elementos que cuando se encuentran uno permea su sentido sobre el otro; para las variaciones, estos dos elementos son la unidad de estilo y el contexto en el que aparece.

En el caso de las variaciones de expresión, lo resultante de los parámetros sería:

- Naturaleza del vector: La relación entre el contexto y la unidad de estilo es dominada por el primero en cada caso que se da.
- Carácter puntual o difuso: Una variación de expresión tiene un carácter difuso, ya que el sentido es adquirido cada vez de forma diferente aunque la unidad de estilo se mantiene como una constante estructural,

pues el contexto obliga a que se dé el cambio en cómo se entiende a la unidad de estilo.

- Efecto textual y valor desde el punto de vista de la lengua: Esta variación pertenecería a los tropos vivos, ya que aunque son estructuras lingüísticas fijas, los lexemas que las componen no ponen en juego su significado sino que adquieren el que da el discurso en el que están insertados.

por su lado, las variaciones sintácticas se pueden pensar desde los tres parámetros del siguiente modo:

- Naturaleza del vector: Al igual que con las de expresión, las variaciones sintácticas depende del sentido del contexto, con la diferencia de que éste es siempre el mismo. Además, el sentido del fragmento mostrado como ejemplo es explícito en el modo que quiere que se entienda la unidad de estilo, pues se da a entender que son su punto apoyo para sobrellevar las situaciones.
- Carácter puntual o difuso: Pese a ser unidades de estilo que en su estructura sintáctica varían, la constancia por parte del sentido contextual en que se encuentran las hace ser puntuales, en tanto se sabe que un esos elementos, por diversos que sean en su forma, en su contenido mantienen la misma transferencia de sentido.

- Efecto textual y valor desde el punto de vista de la lengua: De la misma manera, estas variaciones, aunque tienen un sentido constante, son un punto de inflexión en el discurso debido a que sus formas son dinámicas y no se espera que signifiquen lo mismo.

Si se ve de este modo, las variaciones cumplen con los requerimientos para ser parte de los tropos literarios, pero en vez de tener una base gramatical que influya en la relación de sentido y forma, estas tienen una base contextual que se da en la secuencia sintáctica que rodea a las unidades de estilo, es decir, que son tropos fundados en el sentido y, por lo tanto, en la percepción del lector, no en la competencia lingüística que implicaría entender un tropo clásico que se funda en el significado de las estructuras.

Sin embargo, habría que analizar no sólo las variaciones que se encuentran en *Efecto Tequila*, sino en obras de diversos autores y países, para poder asegurar con total certeza que son un tropo no considerado aún, pero que existen y funcionan como tales bajo las particularidades antes mencionadas.

CONCLUSIONES

Sobre estética y estilo

Al hacer una investigación sobre estética y estilo, que sin duda en los textos literarios van de la mano, nos encontramos con la primera de las cuestiones: saber si no se ha descuidado la construcción de un texto en su forma primaria. Esto es, si en la búsqueda de nuevas formas en las cuales contar acontecimientos, la base de toda narrativa, se está dejando de lado la atención necesaria que se debe prestar tanto a lo contado como a la forma en que se está haciendo recibir aquello que se cuenta, sin inclinar demasiado la balanza a alguno de los lados, algo que si bien es inevitable, debería aspirarse a hacerlo lo menos posible, pues el lector se da cuenta cuando una obra padece de este tipo de síntomas.

Por otro lado, aunque la labor de escritura está recortada por la perspectiva del autor, en los textos esta perspectiva juega un papel mínimo, ya que es en la recepción donde la obra se “crea” verdaderamente. Antes se hablaría de una re-escritura del texto, como trataría de explicar Barthes en *El placer del texto*, pero ante ello se debe decir que no es posible re-escribir lo que no está escrito en uno; tal operación estaría ligada a la experiencia que el lector tiene en el mundo, y así abrirá el arco de la experiencia hermenéutica al respecto de la obra, algo que se repetirá tantas ocasiones como se relea, dado que sumado a la lectura previa, el lector ya habrá experimentado aún más del mundo, por lo que los trabajos de Gadamer al respecto son fundamentales tanto para acceder a entender cómo se interpreta una obra, así como para

entender el trabajo de análisis que se desprende de esta tesis, es decir, la interpretación de los rasgos estéticos y de estilo que contiene. Llegados a ello, nos resta apuntar que el estilo del autor, que se desliga de sus perspectivas, que es lo que une al texto con la percepción, dotando de sentido a la obra, y este sentido genera el gusto.

Para desentrañar esos elementos es preciso acceder desde el material mismo que está hecha la pieza, es decir, desde la lengua y cómo se estructura en torno al argumento que ofrece, en este caso, Élmer Mendoza, estructura desde la cual se pueden ver en plena función a los elementos estéticos que la componen y a las unidades de estilo que unen, como dijimos, la experiencia al lector, y dan pauta para la interpretación.

Pero queda un cabo suelto, y esto es la necesidad de explicitar aún más cómo es que los niveles que se mencionan (argumento, estructura y expresión) resultan en la obra como objeto de arte, con susceptibilidad estética y tendencia a la interpretación de sus componentes, lo que es quizá el fin de todo arte: estar ante el sujeto y establecer una relación entre ambas partes; esto es algo que se espera haber fundamentado, pero que seguramente quedaría mejor planteado de estudiarse en otras obras y otros autores.

Sobre *Efecto Tequila*

El acercamiento a una obra por medio de la interpretación basada en la experiencia hermenéutica, la cual toma en cuenta tanto el contexto del lector como el de producción de la obra respecto a las circunstancias que narra,

determinando un momento histórico dentro de la dinámica de la misma narración, podría antojarse como un acercamiento lleno de libertades que simplifican el trabajo de análisis, pero contrario a ello, se debe tomar en cuenta que una obra no admite cualquier interpretación que esté ligada a ella de forma tangencial, sino que sólo admite interpretaciones que están en relación directa con su contenido, aunque es cierto que esto no las limita, pues el sujeto de la experiencia, en este caso el lector, puede ser capaz de encontrar justificaciones dentro de dicho contenido que sean válidas, sin que ello implique que alguien más concuerde con él por completo, pues la diferencia entre perspectivas es natural.

Inscrita en la literatura que se produce en el norte del país, la novela analizada comparte, como ya se ha visto, las características o elementos estéticos con los que escritores de esa región han poblado sus obras; pero ésta adquiere su propia manera de retratarlas por medio de cómo se usa la lengua para describir situaciones, lugares y personas, y mucho más cuando se trata de dar voz a los personajes, quienes están bien contruidos pues sus personalidades están bien definidas desde todos los flancos que se les quiera ver.

Sumado a esto, *Efecto Tequila* tiene un ritmo narrativo que se funda en ese mismo uso de la lengua y en la inserción de elementos culturales que dan realce al tiempo histórico en que se desarrolla, generando un contexto capaz de relacionarse no nada más con hechos dentro de sus espacios y tiempos, sino con la actualidad que viven los lectores a través de la información que consigo ya cargan.

Por otra parte, la novela supone un alud de reflexiones respecto a problemas sociales de México susceptibles de ser vividos en cualquier lugar, resultando en una interacción con el lector de mayor intimidad, pues estas referencias no están hechas sólo desde el punto de vista mexicano, sino que desembocan en generalizaciones, haciéndose asequibles para cualquiera. Y pese a que no fuera de ese modo, la interpretación para un lector de otro país no se dificultaría tanto ya que si se ciñe al contexto de la misma obra, como en cualquier otro arte, se entenderá siempre que se tenga atención a los detalles explicados en el texto, puesto que el núcleo de la narración, el argumento, no se centra en el desarrollo de las acciones dentro de la narración, pero sí en la búsqueda interna del personaje principal, la cual es entendible para cualquier lector, pues parte de cuestionamientos comunes, como el deseo amoroso o la identidad como parte de un entorno social.

Finalmente, se debe precisar que la novela, tanto en su estructura, su argumento, y su interpretación, no tiene fallas en cuanto a correspondencia de estos elementos, lo que la hace una obra sólida y bien planteada en todo momento, algo que seguramente le otorga un valor estético mayor al que se pueda decir de otras provenientes de la misma región –aunque esto no demerita para nada a las demás–, haciendo única a *Efecto Tequila* en cuanto al manejo de los elementos estéticos y de estilo que integra.

Sobre las variaciones

La propuesta sobre esta nueva unidad de estilo que se encuentra en *Efecto Tequila* de forma explícita la mayoría de las veces es la aportación que deja la reflexión sobre cómo las unidades estilo funcionan en la unidad textual.

Acaso haya quienes puedan considerar precipitado sugerir que este tipo de unidades de estilo sean capaces de constituir un nuevo tropo o figura literaria, pero no se puede evadir que tales unidades existen y no solamente en esta y otras novelas de Élmer Mendoza, sino que están presentes en obras literarias con siglos de existir y ser leídas, sólo que no se les ha considerado a tales unidades desde una perspectiva que las ponga como punto de amalgamamiento entre el texto, sentido e interpretación del lector, lo que les da las cualidades explicadas en el quinto capítulo, como la adquisición de sentido en relación al contexto en que aparecen.

Se debe aceptar que para ampliar el panorama sobre esta propuesta es necesario impulsar análisis que busquen estos fenómenos en otras obras, no sólo del país, sino en literaturas de diferentes proveniencias para así determinar su pertinencia o no como tropos literarios o, al menos, como unidades de estilo usadas en otros casos que corresponden a los mismos modos de inserción en las obras.

BIBLIOGRAFÍA

Barthes, Roland. (1993). *El placer del texto/Lección inaugural*. Trad. Nicolás Rosa y Óscar Terán. Siglo XXI Editores, México.

Batis, Huberto. (1989). *Estética de lo Obsceno (y otras exploraciones pornotópicas)*. UAEM, México.

Baudrillard, Jean. (2006) *El complot del arte: ilusión y desilusión estéticas*; traducción Irene Agoff. Madrid: Amorrortu Editores.

(2007) *El sistema de los objetos*; traducción Francisco González Aramburu. México: Siglo XXI.

Baudrillard, Jean y Edgar Morin. (2005) *La violencia del mundo*; tr. Pedro Ubertone. Buenos, Aires, Arg. : Libros del Zorzal.

Bozal, Valeriano. (2000). Immanuel Kant, en *Historia de las Ideas Estéticas y de las Teorías Artísticas Contemporáneas Vol. I*. Col. La Balsa de la Medusa. Visor, España.

Cano Gordon, Carmen y María Teresa Cisneros Guidiaeo. (1980) *La dinámica de la violencia en México*. México: UNAM.

Fernández Menéndez, Jorge. (2001) *El otro poder: las redes del narcotráfico, la política y la violencia en México*. México: Nuevo Siglo, Aguilar.

Françalanci, Ernesto. (2010). *Estética de los objetos*. Col. La Balsa de la Medusa. Visor, España.

Gadamer, Hans-Georg. (1977). *Verdad y Método Vol. I y II*. Trad. Ana Agud Aparicio y Rafael de Agapito. Ediciones Sígueme, España.

Grondin, Jean. (2003). *Introducción a Gadamer*. Trad. Constantino Ruiz Garrido. Herder Editorial, España.

Heidegger, Martin. (1985). *Arte y Poesía*. Col. Breviarios. Fondo de Cultura Económica, México.

Herbert, Julián. (2012). *Canción de tumba*. Random House Mondadori, México.

Jakobson, Roman. (1988). *Lingüística y poética*. Ed. Cátedra, Madrid.

Kundera, Milan. (2009). *El arte de la novela*. Col. Fábula. Tusquets, México.

Marchán, Simón [comp.]. (2006) *Real/ virtual en la estética y la teoría de las artes*. Barcelona: Paidós.

Mendoza, Élmer. (2010). *Balas de plata*. Col. Maxi. Tusquets, México.

(2005). *Cóbraselo caro*. Col. Andanzas. Tusquets, México.

(2010). *Efecto Tequila*. Col. Fábula. Tusquets, México.

(2012). *Nombre de perro*. Col. Andanzas. Tusquets, México.

(2007). *Un asesino solitario*. Col. Fábula. Tusquets, México.

Morawski, Stefan. (2006). *De la estética a la filosofía de la cultura*. Comp. Desiderio Navarro. Trad. Desiderio Navarro. Editorial Nomos, Cuba.

Ortega y Gasset, José. (2006) *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*. Madrid: Revista de Occidente en Alianza Editorial.

Ortiz, Orlando [comp.] (1973) *La violencia en México*. México: Diógenes.

Palazón Mayoral, María Rosa [comp.] (2006) *Antología de la estética en México, siglo XX*. México, D.F.: UNAM.

Paz Gago, José María. (1993). *La estilística*. Editorial Síntesis, España.

Pérez Carreño, Francisca. (2000). La Estética Empirista, en *Historia de las Ideas Estéticas y de las Teorías Artísticas Contemporáneas Vol. I*. Col. La Balsa de la Medusa. Visor, España.

Prandi, Michele. (1995). *Gramática filosófica de los tropos*. Visor, España.

Riffaterre, Michael. (1976). *Ensayos de Estilística Estructural*. Editorial Seix Barral, España.

Sánchez Ortiz de Urbina, Ricardo. (2000). La Recepción de la Obra de Arte, en *Historia de las Ideas Estéticas y de las Teorías Artísticas Contemporáneas Vol. I*. Col. La Balsa de la Medusa. Visor, España.

Toscana, David. (1998). *Santa María del Circo*. Plaza & Janés Editores, México.

Van Dijk, Teun A. (1988). *Estructuras y funciones del discurso*. Trad. Myra Gann. Siglo XXI, España.

Velázquez, Carlos. (2012). *Carlos Velázquez: El predicador del norte* [Reportaje] URL: <http://www.reporteindigo.com/piensa/articulo/carlos-velazquez-el-predicador-del-norte>

Young Jr, Robert J. (1978) *Introducción al Arte y Estilo Literario*. Col. Textos Universitarios. UNAM, México.